HAL
open science

La retraduction comme outil de légitimation du genre : le cas de la fantasy en langue française

Vivien Féasson

▶ To cite this version:

Vivien Féasson. La retraduction comme outil de légitimation du genre : le cas de la fantasy en langue française. Linguistique. Université Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019UNIP7191 . tel-03178933

HAL Id: tel-03178933
https://theses.hal.science/tel-03178933

Submitted on 24 Mar 2021

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 Paris

École doctorale Langues, Littérature, Image : civilisation et sciences humaines (domaines anglophone, francophone et d'Asie orientale) – ED 131

Laboratoire de Recherche sur les Cultures Anglophones LARCA – UMR 8225

La retraduction comme outil de légitimation du genre

Le cas de la fantasy en langue française

Par Vivien FÉASSON

Thèse de doctorat d'Études anglophones, spécialité traduction

Dirigée par Antoine CAZÉ

Présentée et soutenue publiquement le 27 septembre 2019

Devant un jury composé de :

Véronique BÉGHAIN, Professeur, Université Bordeaux Montaigne, pré-rapporteur.
Antoine CAZÉ, Professeur, Université Paris Diderot, directeur de thèse.
Vincent FERRÉ, Professeur, Université Paris Est Créteil Val de Marne.
Nicolas FRŒLIGER, Professeur, Université Paris Diderot.
Bruno PONCHARAL, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle, pré-rapporteur.

Except where otherwise noted, this is work licensed under
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/

Titre : La retraduction comme outil de légitimation du genre : Le cas de la fantasy en langue française

Résumé : Au tournant des années 2000, l'arrivée sur les écrans d'adaptations d'œuvres de fantasy et leur réception plus que favorable semblent avoir initié un tournant dans la réception du genre en France. Sur le marché du livre notamment, la production d'œuvres nouvelles, majoritairement anglo-saxonnes d'origine, atteint chaque année de nouveaux sommets ; parallèlement à cette course en avant, nombre d'éditeurs investissent de plus en plus dans le passé tandis que se multiplient rééditions, révisions mais aussi traductions inédites et retraductions de titres anciens, apparemment considérés comme des classiques indiscutables.

Notre thèse s'est fixée pour but d'interroger les réalités derrière cette apparente abondance, en plaçant au cœur de son approche l'examen de ces retraductions qui semblent aujourd'hui vouloir instituer un véritable patrimoine de la fantasy. D'abord au niveau éditorial, en considérant le passage du genre entre le monde culturel anglo-saxon et celui de la France, les changements dans la réception hexagonale ainsi que l'évolution des conditions de travail des traducteurs. Ensuite et surtout au niveau textuel, en opposant les déclarations aux actes, à travers la comparaison de ce que les premières et secondes traductions choisissent de faire du *Seigneur des anneaux*, de *Conan*, de la *Roue du Temps* et des *Chroniques de Dragonlance*.

Mots clefs : fantasy, retraduction, genres littéraires, littératures de l'imaginaire, traductologie, stylistique, J.R.R. Tolkien, Robert E. Howard, Robert Jordan, Margaret Weis, Tracy Hickman.

Title: Retranslation as a legitimizing tool for the genre: The case of fantasy in French

Abstract : At the turn of the 21st century, the arrival on screens of several fantasy adaptations and their tremendous success seem to have been a turning point in the reception of the genre in France, especially in the book market where the production of new novels – mostly of Anglo-Saxon origin – is reaching new heights every year. As they kept looking toward the future, many publishers have also been investing more and more in the past of the genre, publishing reissues and revisions but also first translations and retranslations of old titles, now considered as indisputable classics.

This thesis aims to question the realities behind such a vision of abundance, by placing at the heart of its approach a careful examination of those retranslations that are slowly creating what could be considered the heritage of the fantasy genre. First, it will examine the editorial side of the phenomenon – the transition of the genre from the Anglo-Saxon cultural world to the French, the changes in its reception and the evolution of the working conditions of translators. Then it will turn to the textual level, opposing statements to acts by comparing what first and second translations have chosen to do with books such as *The Lord of the Rings*, *Conan*, *The Wheel of Time* and the *Dragonlance Chronicles*.

Keywords: fantasy, retranslation, literary genres, speculative fiction, translation studies, stylistics, J.R.R. Tolkien, Robert E. Howard, Robert Jordan, Margaret Weis, Tracy Hickman.

Remerciements

Cette thèse est le résultat d'un parcours de six ans qui n'aurait pas été possible sans l'intervention parfois discrète de nombreuses personnes que je tiens à remercier ici :

Mes parents, qui ont créé les circonstances me permettant d'accomplir ce travail, mais aussi ma fille, qui aurait sans doute préféré me voir faire autre chose que passer tout ce temps à travailler, mais dont l'amour m'a permis de tenir le coup. Ma compagne enfin, pour sa compréhension et sa patience, mais aussi pour son aide sur la relecture du fichier final.

Mon directeur de recherche, Monsieur le Professeur Antoine Cazé, pour sa très grande ouverture d'esprit, ses nombreux encouragements et sa capacité à faire le lien entre les différents champs de la recherche. Je ne serais certainement pas allé aussi loin sans vous.

Ces traducteurs que je ne peux malheureusement nommer, et qui ont apporté leurs réponses à mes nombreuses questions, ainsi que tous ceux qui ont fait le choix de la transparence quant à leurs conditions de travail.

Le Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire, qui le premier m'a permis de me voir comme le membre à part entière d'une communauté de chercheurs passionnants et passionnés, en particulier Marie Perrier pour ses nombreux coups de mains, et Isabelle Perrier dont l'absence se fait cruellement sentir.

Deux chercheurs qui, à travers leurs textes, auront joué un rôle crucial dans l'avancée de cette thèse, débloquant ma réflexion dans les périodes les plus difficiles : Lance Hewson et Jamie Williamson.

Sans oublier bien sûr J.R.R. Tolkien, qui le premier m'aura donné l'amour de la fantasy, que six longues années de recherches n'auront pas réussi à éteindre, bien au contraire.

Table des matières

Remerciements ... 3

Introduction ... 8

La fantasy, ce genre littéraire ... 14

Pour une approche traductologique du genre ... 36

Le corpus ... 50

Partie 1 : Les horizons de la fantasy ... 56

Aux origines anglo-saxonnes de la fantasy ... 59

Des origines doubles : l'ère des pionniers ... 64

La BAFS ou la naissance de la fantasy ... 81

Le *fandom* ... 90

La *Big Commercial Fantasy* ... 93

Des racines françaises ? ... 99

L'arrivée de la fantasy : Bergier et les éditions OPTA ... 105

Le Seigneur des anneaux et la fantasy généraliste ... 109

Conan ou le développement de l'*heroic fantasy* ... 115

Goimard et Presses Pocket SF ... 119

Le jeu de rôle et la *ludic fantasy* ... 123

Un genre français ... 126

La fantasy et les institutions ... 130

La deuxième réception de la fantasy en France ... 132

Un genre transmédiatique ... 133

Quel impact pour la réception du genre ? ... 137

Rééditions, nouvelles traductions, patrimonialisation ... 146

Conclusion : une situation encore instable ... 155

Partie 2 : Topoï dialogiques ... 158

Dialogues royaux 162
Tolkien : le roi de la halle d'or 162
Howard : la Devi et le gouverneur 177
Howard : le spectre et le comploteur 187
Weis & Hickman : la Tour de Haute Sorcellerie 192
Jordan : un procès royal 200
Dialogues exotiques, monstrueux et populaires 215
La bêtise dans les chroniques de *Dragonlance* 216
L'exotisme et le populaire dans la *Roue du Temps* 218
Sam Gamgee le populaire 224
Les Uruk-Hai combattants 231
Gollum et les hobbitss 236
Première synthèse de l'analyse traductologique 242
Partie 3 : Topoï narratifs et descriptifs 246
Narrations : des duels épiques 248
Jordan : le duel au héron 250
Weis & Hickman : la mort du chevalier 270
Howard : aux prises avec l'étrangleur 282
Tolkien : la chute du Roi-Sorcier 303
Descriptions : les pierres d'un monde en ruines 327
Tolkien : Minas Tirith la blanche 329
Howard : Les joyaux de la Tour de l'Éléphant 338
Jordan : la ville brouillard 345
Weis & Hickman : la cité des elfes 351
Deuxième synthèse de l'analyse traductologique 358
Conclusion 366

Annexes 390

Bibliographie 414

Corpus primaire 416

Corpus secondaire 419

Autres œuvres 419

Études traductologiques, stylistiques, narratologiques et linguistiques 430

Études sur la fantasy, les genres voisins et le milieu éditorial 433

Œuvres audiovisuelles 444

Illustrations 445

Ouvrages de références générales 447

Sitographie 447

Table des illustrations

1 FRANK FRAZETTA (ILLUS.), CONAN THE ADVENTURER, NEW YORK, LANCER BOOKS, 1966. 392
2 MARGARET BRUNDAGE (ILLUS.), WEIRD TALES, SEPTEMBRE 1934, VOL. 24, N°3. 392
3 JOHN RONALD REUEL TOLKIEN (ILLUS.), THE FELLOWSHIP OF THE RING, LONDON, ALLEN & UNWIN, 1954. JOHN RONALD REUEL TOLKIEN (ILLUS.), THE TWO TOWERS, LONDON, ALLEN & UNWIN, 1954. JOHN RONALD REUEL TOLKIEN (ILLUS.), THE RETURN OF THE KING, LONDON, ALLEN & UNWIN, 1954. 393
4 JACK GAUGHAN (ILLUS.), THE FELLOWSHIP OF THE RING, NEW YORK, ACE BOOKS, 1965. JACK GAUGHAN (ILLUS.), THE TWO TOWERS, NEW YORK, ACE BOOKS, 1965. JACK GAUGHAN (ILLUS.), THE RETURN OF THE KING, NEW YORK, ACE BOOKS, 1965. 393
5 BARBARA REMINGTON (ILLUS.), THE FELLOWSHIP OF THE RING, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1965. BARBARA REMINGTON (ILLUS.), THE TWO TOWERS, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1965. BARBARA REMINGTON (ILLUS.), THE RETURN OF THE KING, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1965. 393
6 GERVASIO GALLARDO (ILLUS.), THE LAST UNICORN, NEW YORK, BALLANTINE, 1969. 394
7 GERVASIO GALLARDO (ILLUS.), BEYOND THE FIELDS WE KNOW, NEW YORK, BALLANTINE, 1972. 394
8 GREG HILDEBRANDT (ILLUS.), TIM HILDEBRANDT (ILLUS.), 1977 J.R.R. TOLKIEN CALENDAR, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1977. 395
9 JOHN HOWE (ILLUS.), THE 1987 J.R.R. TOLKIEN CALENDAR, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1987. 395
10 GREG HILDEBRANDT (ILLUS.), TIM HILDEBRANDT (ILLUS.), THE SWORD OF SHANNARA, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1977. 396
11 LAURENCE SCHWINGER (ILLUS.), PAWN OF PROPHECY, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1982. 396
12 PHILIPPE DRUILLET (ILLUS.), ELRIC DES DRAGONS, PARIS, OPTA, 1975. 397
13 JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, LA COMMUNAUTE DE L'ANNEAU, PARIS, CHRISTIAN BOURGOIS, 1972. ... 398
14 JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, (ILLUS.), LE SILMARILLION, PARIS, CHRISTIAN BOURGOIS, 1978. 398
15 PHILIPPE DRUILLET (ILLUS.), CONAN LA NAISSANCE D'UN MONDE, PARIS, ÉDITION SPECIALE, 1966. 399
16 JEAN-MICHEL NICOLLET (ILLUS.), CONAN, PARIS, J.-C. LATTES, 1980 ; JEAN-MICHEL NICOLLET (ILLUS.), CONAN LE VENGEUR, PARIS, J.-C. LATTES, 1983. 399
17 WOTJEK SIUDMAK (ILLUS.), LA COMMUNAUTE DE L'ANNEAU, PARIS, POCKET, 1991. 400
18 WOTJEK SIUDMAK (ILLUS.), LE PION BLANC DES PRESAGES, PARIS, POCKET, 1990. 400
19 FRANK FRAZETTA (ILLUS.), CONAN, PARIS, J'AI LU, 1984. 401
20 TIBOR CSERNUS (ILLUS.), LE SILMARILLION 1, PARIS, J'AI LU, 1984. 401
21 THIERRY SEGUR (ILLUS.), CASUS BELLI, JUILLET-AOUT 1988, N°46. 402
22 LARRY ELMORE (ILLUS.), DRAGONS D'UN CREPUSCULE D'AUTOMNE, PARIS, FLEUVE NOIR, 1996. 402
23 ALAN LEE (ILLUS.), LA FRATERNITE DE L'ANNEAU, PARIS, CHRISTIAN BOURGOIS, 2014. 405
24 MARK SCHULTZ (ILLUS.), CONAN LE CIMMERIEN, PARIS, BRAGELONNE, 2007. 405
25 LEE GIBBONS (ILLUS.), L'ŒIL DU MONDE, PARIS, BRAGELONNE, 2012. 406
26 MATT STAWICKI (ILLUS.), DRAGONS D'UN CREPUSCULE D'AUTOMNE, PARIS, MILADY, 2008. 406
27 HUGO DE FAUCOMPRET (ILLUS.), LUD-EN-BRUME, PARIS, CALLIDOR, 2015. 407
28 EDWARD BURNE-JONES (ILLUS.), LA SOURCE DU BOUT DU MONDE, PARIS, AUX FORGES DE VULCAIN, 2016. 407
29 LARRY ELMORE (ILLUS.), DL9 – DRAGONS OF DECEIT, LAKE GENEVA, T.S.R., 1985. 408

Introduction

Quand elle ne s'attache pas à l'essence de la traduction elle-même, la traductologie tend à s'intéresser à des objets jugés dignes de son attention, des œuvres unanimement considérées comme témoignant d'un haut degré de littérarité ; la richesse intrinsèque de leur écriture est ce qui rend fascinante leur dissection, et permet de mettre en valeur à la fois les limites d'une transposition d'une langue à une autre et les stratégies traductives permettant de contourner ces mêmes limites. Dans une moindre mesure, il existe également un certain nombre de travaux qui portent, non pas sur ces objets éminemment polysémiques, mais sur ce que l'on pourrait considérer comme leurs absolus contraires : les documents de nature technique, dont la traduction nécessite une absolue précision du sens.

Entre ces deux extrêmes s'étend une vaste zone intermédiaire, généralement délaissée par la recherche, celle des œuvres « mineures », vouées à la consommation de masse. C'est là le domaine de la littérature industrielle et des genres populaires, le pays des textes trop pauvres stylistiquement pour bénéficier d'une analyse digne de ce nom, mais également trop littéraires pour pouvoir en tirer un enseignement technique utile. Il est pourtant possible que ces zones peu explorées aient aujourd'hui autant à nous apprendre que d'autres chemins déjà tant de fois parcourus ; le travail de recherche présenté dans ces pages vise justement à s'intéresser aux pratiques traductives ayant cours dans l'un de ces genres littéraires qui séduisent le grand public mais repoussent l'analyste : la fantasy. Pour être plus précis, l'objet de notre étude est moins le genre dans sa globalité que la recherche d'éventuelles évolutions récentes dans sa traduction.

Toute littérature a ses modes et les genres dits « populaires » n'y font pas exception, bien au contraire, puisqu'ils semblent plus prompts que la littérature dite « blanche » à changer au gré des caprices du lectorat. Cette plus grande sensibilité aux aléas du public ne choquera sans doute personne : les romans populaires ne sont-ils pas considérés comme étant les plus proches de leur public, en ce sens qu'ils sont avant tout conçus pour répondre aux besoins ou aux désirs plus ou moins éphémères de lecteurs envisagés comme autant de clients à satisfaire et à fidéliser ?

Dès la première moitié du XIXe siècle en effet, afin de se porter à la rencontre des nouvelles classes de lecteurs qui ont émergé avec la croissance de l'alphabétisation, des éditeurs ont

su développer de vastes stratégies de production et de diffusion, en s'efforçant notamment de faire baisser les coûts de confection et donc le prix de vente des livres eux-mêmes. Il s'agissait là d'une orientation nouvelle, qui en marquerait durablement la forme et lui vaut encore d'être parfois désignée par le terme « littérature industrielle », en référence justement aux modes de production à grande échelle qui lui ont permis d'asseoir sa domination sur ce nouveau marché[1].

Cette accélération conséquente de la production a également entraîné un accroissement du fossé séparant « grande littérature » et « littérature populaire » ; Stendhal opposait les romans pour femmes de chambre à ceux des salons, censés se distinguer aussi bien par leur contenu que par leur matérialité ; quant à Sainte-Beuve, celui-ci jugeait la littérature industrielle responsable de compromettre la chose littéraire elle-même[2]. On n'a cessé de reprocher depuis à une vaste catégorie de textes de viser explicitement une population entre deux mondes, à la fois modeste et en contact permanent avec les groupes sociaux privilégiés ; un lectorat devenu suffisamment éduqué pour pouvoir lire mais insuffisamment instruit pour s'intéresser à la beauté véritable, dont on chercherait donc à satisfaire les bas instincts au lieu de les élever vers de plus hautes sphères.

Toujours est-il qu'entre la politique de l'offre et celle de la demande, la littérature populaire semble avoir choisi de se consacrer entièrement à la seconde, et ses détracteurs avancent souvent cette prétendue servilité comme source première de toutes ses tares. À les entendre, il s'agirait là d'une sous-littérature, qui proposerait au lecteur ce qu'il veut ou plutôt ce qu'il sait déjà vouloir, davantage que ce dont il aurait besoin ou ce qui serait susceptible d'élargir ses horizons. Plutôt que de viser cette suprême originalité dont nous avons fait l'un des critères majeurs de la littérarité, la littérature de masse semble préférer le recyclage inlassable des mêmes formules et la réutilisation de rebondissements éculés au service de sensations bon marché.

Peu importe le degré de violence, de cynisme ou de désespoir que ces textes peuvent affecter, tous partagent au fond une forme essentiellement consolatoire et conservatrice.

[1] « Par *littérature industrielle*, nous entendons un système, ou mieux un régime de production, et un régime d'activité que construisent des acteurs sociaux ainsi qu'un système de valeurs auquel, consciemment ou non, ils adhèrent. A la différence de la notion de *littérature populaire*, celle-ci embrasse les modes de production, de diffusion et de consommation de la littérature. » in Anthony GLINOER, *La littérature frénétique*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2009, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 12-13.

C'est notamment ce qu'affirme Umberto Eco lorsqu'il oppose leur *fabula* à celle des romans dits « problématiques[3] » : si les deux formes peuvent raconter et démêler les fils d'une histoire, la première seule vise systématiquement à répondre à toutes les questions qu'elle soulève, réconciliant ainsi le lecteur avec lui-même et lui offrant un sentiment réconfortant de complétude. Certains accusateurs vont plus loin et renouent avec les vieilles critiques adressées à la fiction elle-même, soupçonnant les récits populaires de détourner leurs lecteurs d'un réel trop complexe en leur offrant une échappatoire aussi facile que mensongère.

Cette mauvaise réputation a longtemps cantonné les genres populaires au rayon des sous-littératures ou des paralittératures, de celles que l'on produit en masse sur du papier de mauvaise qualité, avec la complicité d'auteurs et de traducteurs débutants œuvrant dans des conditions ne permettant pas l'émergence d'une quelconque plus-value artistique. Et si le XXe siècle fut progressivement le lieu d'une forme de légitimation du roman populaire au sein du vaste champ de la littérature, cette valorisation s'est souvent effectuée de façon partielle, au profit d'œuvres anciennes ou se démarquant ostensiblement du gros de la production, voire même parfois au détriment de genres cousins (afin de les valoriser, on a ainsi parfois comparé le roman fantastique à la science-fiction, la science-fiction à la fantasy, la fantasy à l'*urban fantasy*, et ainsi de suite).

Nous reviendrons sur le sujet lors du premier chapitre de cette étude, mais évoquons tout de même succinctement le genre qui nous intéresse ici. Au succès américain inattendu des récits de J.R.R. Tolkien au milieu des années 1960 succéda une vague modeste de rééditions et de créations « originales » présentant quelques ressemblances avec ce nouveau modèle prometteur (les intrigues de ces pseudo-successeurs se déroulaient généralement dans des univers imaginaires proches des légendes arthuriennes et des mythes celtiques et germaniques). Il fallut cependant attendre le début des années 1980 pour voir apparaître aux États-Unis une forme de fantasy que l'on pourrait véritablement considérer comme commerciale, sous l'impulsion des éditions Del Rey et avec la participation d'auteurs comme Terry Brooks ou David Eddings ; à force de parutions, les codes émergents du genre s'étaient

[3] Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Librairie générale française, 1995.

faits plus explicites, au point de pouvoir être changés en « recettes » assurant aux maisons d'édition un nombre de ventes acceptables. Le but avoué était ici de rendre reproductibles des succès qui avaient jusque-là échappé au contrôle des décideurs et d'exploiter aussi longtemps que possible une manne que l'on pensait éphémère.

La France ne fut d'abord qu'indirectement touchée par cette production de plus en plus industrielle. La première traduction du *Seigneur des Anneaux* date de 1972, et les autres importations anglophones ne connurent réellement un succès commercial qu'à partir des années 1980 et 90. Il fallut même attendre le milieu des années 1990 pour voir une véritable production nationale se détacher de la masse des importations anglaises et américaines. Paradoxalement, cette nouvelle vague n'était qu'indirectement issue du « modèle Tolkien », étant davantage le fait d'auteurs ayant fait leurs premières armes dans le jeu de rôle sur table (une pratique dont les origines et les inspirations sont fortement enracinées dans les romans de fantasy anglo-saxons). Pendant longtemps, la fantasy resta en France un marché de niche, incapable de conquérir le vaste public situé en dehors de la sphère des fans.

Heureuse conjoncture ? Savant travail communicationnel ? Il semblerait que le genre se trouve actuellement dans une nouvelle phase favorable de son évolution économique et culturelle. Les adaptations cinématographiques et télévisuelles de grande envergure lancées au début du XXIe siècle (tout particulièrement les transpositions de *Harry Potter* et du *Seigneur des Anneaux*) passent ainsi pour avoir réconcilié le grand public avec les cultures de l'imaginaire et donné un coup de fouet aux ventes, créant de nouvelles opportunités commerciales et entraînant par conséquent des changements manifestes dans la stratégie globale du secteur de l'édition. Anne Besson n'hésite ainsi pas à qualifier la fantasy de « genre de grande diffusion hégémonique de notre époque[4] ». De plus en plus de travaux universitaires traitant du genre font leur apparition, dont certains commencent à s'intéresser à la question de la littérarité des textes ; les critiques se mettent à considérer avec plus d'attention les romans et productions audiovisuelles rattachées au genre (même si cela passe encore souvent par un ton amusé voire condescendant) ; le grand public, enfin, regarde d'un œil plus favorable les histoires de magiciens et d'elfes, et l'on voit même des personnalités (issues notamment du milieu du cinéma) admettre avoir joué ou jouer encore

[4] Anne BESSON, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », *in* Michaël DEVAUX, Vincent FERRE et Charles RIDOUX (dirs.), *Tolkien aujourd'hui : colloque de Rambures (13 - 15 juin 2008)*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011, p. 197.

au jeu de rôle médiéval-fantastique *Donjons & Dragons*, en même temps que la télévision et le cinéma multiplient les projets d'adaptations.

Peut-être est-ce dû à ce soudain entichement du grand public, ou bien à l'ancienneté désormais établie d'un genre qui puise la majeure partie de ses racines dans la production anglo-saxonne, toujours est-il que les rayonnages spécialisés des librairies voient depuis peu apparaître plusieurs rééditions et nouvelles traductions de textes emblématiques de fantasy, ainsi que des premières traductions d'œuvres auparavant oubliées de l'édition française, et qui sont pourtant présentées comme faisant partie des fondations mêmes du genre ou d'un hypothétique « âge d'or » dont nous aurions été partiellement privés.

C'est cette tendance apparemment récente qui est à l'origine de la question soulevée par cette étude : sommes-nous en train d'assister à une forme de « patrimonialisation » de la fantasy, comme ce fut le cas auparavant pour le roman policier et la science-fiction[5] ? Voit-on enfin des œuvres, injustement massacrées par des traducteurs insouciants, se révéler véritablement dans notre langue pour la première fois ? L'objet de cette thèse est d'étudier ces changements apparents de contexte, pour les mettre en perspective avec les traductions elles-mêmes ; de rechercher ce que ces re-traductions d'œuvres emblématisées révèlent des projets qui les ont accouchées.

La fantasy, ce genre littéraire

Quittons un instant la sociologie de la littérature pour nous tourner vers la chose littéraire elle-même. Il est communément admis que la fantasy appartient à un ensemble plus vaste, celui des genres littéraires (voire, plus précisément, des genres populaires). Ce terme a pour difficulté de présenter une certaine polysémie qu'il va nous falloir éclaircir avant de pouvoir aller plus loin.

Par genre, nous n'entendons pas ici ceux qui se voient fréquemment identifiés dans les ouvrages pourtant consacrés au sujet – qu'il s'agisse de la trinité épique/poésie lyrique/drame généralement attribuée à Aristote, de formes plus « modernes » comme la nouvelle et le roman, ou bien encore de « modes » comme l'épopée ou la comédie[6]. La fantasy s'apparente en fait davantage à ce que Gérard Genette appelle des « espèces » ou

[5] Anthony GLINOER, *La littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 159.
[6] Karl VIËTOR, « L'histoire des genres littéraires », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 10.

bien encore des « variétés », termes que le chercheur utilise pour désigner notamment le roman policier, la science-fiction, l'horreur… soit des sous-catégories susceptibles d'être rattachées à la littérature populaire, et qui constitueraient selon lui autant de subdivisions possibles des grands archigenres cités ci-avant[7]. Tzvedan Torodov va encore plus loin, lui qui considère que le terme ne saurait être appliqué qu'aux formes commerciales de la littérature[8].

Quelle que soit la définition que l'on adopte cependant, un genre détermine toujours une classe de textes[9] et constitue d'abord un moyen de regrouper des œuvres, un outil de découpage et d'organisation de la production littéraire[10] : nous utilisons ces étiquettes parce qu'elles nous permettent de souligner des points communs entre un certain nombre de textes, de les séparer du reste de la production littéraire pour mieux étudier ce qui les rassemble et même, parfois, les différencie. Ces points communs constituent de fait une forme spécifique que l'on retrouve (à des degrés divers) dans les œuvres qui constituent le genre. Mais de quelle forme parle-t-on ici ? De normes imposées de l'extérieur (strophes, vers), de quelque chose de plus diffus ne se limitant pas nécessairement au strict matériau lexical (prosodie, rythme), ou bien encore d'un certain contenu (thèmes, tropes) ?

Ces trois grands éléments ne sont pas toujours considérés comme d'égale importance : chez Hans Robert Jauss par exemple, la forme prosodique est insuffisante à constituer le genre car ce dernier ne saurait relever de la seule linguistique ; il devient ainsi avant tout repérable grâce à l'épreuve de la commutation, laquelle consiste à placer certains éléments dans d'autres genres afin d'en examiner le comportement[11] : une princesse évoluant dans un conte de fées sera, par exemple, très différente d'une princesse placée dans un récit réaliste. Pour Karl Viëtor, la présence des trois composantes est en fait absolument nécessaire, et c'est la tension générée par leur articulation qui « fait » le genre[12] ; une vision partagée par Dominique Combe, pour qui ni la sémantique ni la matérialité du texte ne sont suffisantes à

[7] Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 142.
[8] Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Points Essais », n° 120, 1980, p. 10-11.
[9] Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
[10] Marielle MACE, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 13.
[11] Hans Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 45.
[12] Karl VIËTOR, « L'histoire des genres littéraires », *op. cit.*, p. 22.

elles seules pour constituer une forme véritable[13]. Marielle Macé rappelle cependant qu'en la matière, l'hétérogénéité est de mise[14] : certains genres désignent en réalité des modes (le récit), d'autres une orientation rhétorique (la fable), d'autres encore un effet produit sur le lecteur (l'horreur)… Il est donc en réalité difficile, sinon impossible, de trouver une logique unique, surplombante, derrière la classification des textes en genres ; chaque forme obéit à des règles différentes, et doit être étudiée comme tel.

Malgré ce chaos apparent, il est possible de considérer que toutes les formes génériques possèdent une caractéristique commune : la manière par laquelle elles se manifestent. C'est en effet par la récurrence que la forme s'exprime, s'imprime dans l'esprit du lecteur : pour Macé, « Tout trait esthétique est en fait susceptible de devenir un trait de genre, une fois répété, varié, intégré à un ensemble signifiant[15]. ». Le lecteur (qui peut bien sûr être un critique ou un auteur) se constitue dans les faits un répertoire de traits à force de lectures ; les récurrences font naître des correspondances entre les œuvres et finissent par créer certaines attentes ou tout du moins une certaine vision générique, que celle-ci soit consciemment intégrée ou non. Il faut néanmoins prendre garde à ne pas confondre trait de genre et loi de genre : tous les traits ne sont pas exclusifs ou nécessaires, et la relation générique elle-même peut changer d'une œuvre à l'autre. Il est préférable de parler ici de « faisceau d'indices », combinant à la fois fond et forme[16] : un texte devra comprendre un certain nombre de marqueurs génériques pour pouvoir être identifié comme appartenant à un genre donné, ce qui ne lui interdira pas d'en exclure d'autres (à l'inverse, d'autres œuvres pourront présenter quelques traits d'un genre sans pour autant appartenir à ce dernier).

Cette forme intériorisée par le biais de la répétition n'est d'ailleurs pas sans générer un certain plaisir, comme le montre Genette, un plaisir directement lié à l'appartenance de l'œuvre à un genre et passant par la reconnaissance de traits récurrents mais aussi par la perception du mode de variation qui les accompagne[17]. À ce titre, un trait de genre peut être apprécié par le lecteur qui le remarque (ce qui induit un sentiment de connivence avec l'auteur ou au moins l'appréciation du déjà-connu) mais, comme nous le verrons plus loin, peut également procurer un plaisir plus indirect, à travers le second degré et la parodie de

[13] Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992, p. 152.
[14] Marielle MACE, *Le genre littéraire*, *op. cit.*
[15] *Ibid.*, p. 22.
[16] Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, *op. cit.*, p. 152.
[17] Gérard GENETTE, *Des genres et des œuvres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 691, 2012, p. 185.

codes partagés ou bien encore leur subversion et l'effet de surprise et de nouveauté qu'un tel changement procure (le degré de transgression possible restant néanmoins limité, sous peine de perdre totalement la satisfaction du déjà-connu).

Si le genre est une forme, il ne s'agit cependant pas d'une forme figée dans le temps, que l'on pourrait se contenter d'analyser en dehors de tout contexte discursif. Celle-ci s'inscrit en effet dans un certain horizon d'attente du lectorat, un horizon « qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues et par l'état d'esprit spécifique suscité, avec l'apparition de l'œuvre nouvelle, par son genre et ses règles du jeu[18] ». Suivant Jauss, on peut ainsi dire du genre qu'il est un outil à la fois prescriptif et descriptif, car l'œuvre est produite en fonction de son genre (tel que celui-ci a été intériorisé par l'auteur à force de lectures), puis lue par d'autres selon des critères similaires avant d'aller enfin nourrir à son tour l'horizon générique. L'auteur-lecteur va se positionner par rapport aux textes qu'il a lus[19], notamment par rapport à ceux qui, en raison de leur appartenance au genre et de leur inscription dans sa forme, se rapprochent de l'œuvre en gestation ; l'écrivain va ainsi réagir, s'opposer, amender, rendre hommage, copier, travailler à partir de cet horizon d'attente qui est le sien… Comme le rappelle Lawrence Venuti, l'écriture n'est jamais *sui generis*, elle est intertextuelle, liée à des matériaux préexistants[20] qui ensemble composent une longue tradition littéraire et même extra-littéraire. Le rapport au genre s'apparente de fait à un dialogue permanent entre les textes et leur lectorat ; parler de l'historicité d'une œuvre, c'est parler aussi bien du contexte culturel qui l'a produite que de l'effet qu'elle a exercé sur ce même contexte.

Les notions d'horizon et de dialogue s'opposent à une conception de la lecture comme un acte passif. Selon Eco, « le texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire[21]. » Il devient ainsi possible de voir dans la connaissance des codes et des symboles propres au genre un élément constitutif de la stratégie textuelle de l'auteur, un moyen d'orienter plus facilement l'actualisation des potentialités de l'œuvre par le lecteur et une forme de langage partagé entre le producteur

[18] Hans Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *op. cit.*, p. 41-42.
[19] À travers ses lectures, l'auteur-lecteur va aussi être mis indirectement en contact avec les textes ayant nourri les horizons d'autres auteurs.
[20] Lawrence VENUTI, *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*., Routledge., London / New York, 1998.
[21] Umberto ECO, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Librairie générale française, 1985, p. 63.

et le récepteur[22]. On peut dire que le genre « colore » le texte ; même si un auteur prétend ne pas tenir compte des lois de la forme dans laquelle son travail s'inscrit, son lecteur ne manquera pas, malgré tout, de s'engouffrer dans les failles du texte pour y semer les graines du genre. Ce dernier informe ainsi la réception et l'interprétation de l'œuvre elle-même : peu importe que certains critiques trouvent ces classes de textes terriblement réductrices ou non, il nous faut faire comme si elles existaient parce qu'elles sont prises en considération par les auteurs et les lecteurs et les influencent, de manière consciente ou non[23]. Pour dire les choses simplement : inscrivez « fantasy » dans le paratexte d'une œuvre et celle-ci ne sera plus lue de la même façon que si elle avait été étiquetée « polar », « horreur » ou « littérature générale ».

C'est en un sens ce que dit Jean-Marie Schaeffer quand il affirme que les textes eux-mêmes ne font pas véritablement montre de compétences génériques, mais que ce sont les auteurs et les lecteurs qui en font usage à leur égard. Il va jusqu'à rejeter l'idée d'une causalité directe entre genre et œuvre : toute littérature serait au fond le résultat d'un « agrégat de classes fondées sur des notions diverses[24] ». Un genre ne serait qu'une catégorie imposée de l'extérieur, un outil critique quelque peu abstrait qui ne devrait surtout pas être confondu avec une quelconque entité « réelle » : les œuvres seules s'influenceraient les unes les autres, et non la manière dont on les catégorise ou le tiroir dans lequel on les range.

Que l'on lise Jauss ou Schaeffer, le codage du genre ne constitue donc pas une « recette » unique (qui serait imposée par qui ? Les éditeurs, la critique, le lectorat ?) ni une succession de consignes que le texte devra suivre de son mieux pour avoir l'insigne honneur de rejoindre le « canon » générique. Il s'agit en réalité d'une règle ou plutôt d'une forme floue, inférée d'un ensemble de textes entretenant des relations plus ou moins fortes et plus ou moins revendiquées. Les concepts de genre ou d'horizon d'attente procèdent quoi qu'il en soit d'une simplification nécessaire : il est en effet impossible de poser de façon exhaustive l'ensemble des facteurs susceptibles d'influencer chaque lecteur dans son acte de lecture. Le rapport de chacun au texte ou au genre est unique, et nous nous voyons contraints d'user de modèles analytiques simplificateurs pour pouvoir avancer.

---

[22] *Ibid.*, p. 67.
[23] Marielle MACE, *Le genre littéraire*, *op. cit.*, p. 26.
[24] Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 76.

Le recours à la notion d'horizon a le mérite enfin de prendre en considération une dimension supplémentaire, mise de côté par Schaeffer et pourtant cruciale dans le cadre d'une étude sur une littérature de masse : l'existence d'un marché, avec pour l'exploiter des éditeurs qui utilisent activement les étiquettes génériques dans le but de faciliter le dialogue avec le lectorat (leurs clients). Pour Jauss, ce sont en effet les œuvres populaires qui jouent avec la notion de code partagé et démontrent le mieux l'influence primordiale du genre sur l'horizon d'attente et l'expérience de lecture[25]. Ces romans sont bel et bien rangés au sein de rayonnages précis, et le contenu de leur paratexte est largement issu de la volonté d'un éditeur, d'un libraire ou d'un bibliothécaire de les inscrire dans des ensembles thématiques ou des collections aisément identifiables par les lecteurs potentiels ; ces derniers sont en effet souvent désemparés face à l'offre pléthorique en littérature et se reposent notamment sur les étiquettes pour aiguiller leurs choix. C'est entre autres ce qui pousse Combe à affirmer que l'expérience quotidienne du lecteur ordinaire est « entièrement gouvernée par les genres littéraires[26] ». Si le genre est essentiellement constitué des relations qu'un ensemble d'œuvres tissent entre elles, un certain nombre d'acteurs du marché et d'institutions ont le pouvoir de désigner les textes qui en font officiellement partie, et donc d'orienter fortement l'horizon de la réception qui en découle. Les éditeurs enfin ont la possibilité d'influer directement sur le contenu des textes dont ils sont responsables, en demandant aux auteurs ou aux traducteurs de se soumettre à un ensemble plus ou moins déterminé de contraintes afin de mieux s'intégrer dans une collection ou coller aux attentes (véritables ou fantasmées) de leurs clients.

Qu'en est-il de la situation aujourd'hui ? Viëtor parle d'un déclin des genres littéraires, un déclin vu comme un phénomène récent et pour le moins inédit[27]. À le lire, on a le sentiment que la production littéraire contemporaine s'est finalement affranchie d'un carcan quelque

[25] « La possibilité de formuler objectivement ces systèmes de références correspondant à un moment de l'histoire littéraire est donnée de manière idéale dans le cas des œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente » in Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 169, 2005, p. 56.
[26] Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, *op. cit.*, p. 9.
[27] Karl VIËTOR, « L'histoire des genres littéraires », *op. cit.*, p. 14.

peu désuet pour atteindre enfin la pleine liberté (ou le chaos absolu, selon le point de vue que l'on adopte).

Nous avons néanmoins le sentiment que cette vision est victime d'un certain biais : cette impression d'une modernité enfin débarrassée des genres est vraisemblablement due au fait que l'analyse universitaire « sérieuse » détourne souvent son regard des formes populaires, quand ces dernières continuent d'offrir à des écrivains et des lecteurs un moyen d'épancher leur besoin de formes codifiées. C'est peut-être aussi parce que la littérature blanche est passée maîtresse dans l'art de camoufler les déterminismes qui la sous-tendent, quand les genres populaires sont au contraire prompts à les exposer au grand jour[28]. Une intuition en un sens partagée par Jauss, pour qui « toute œuvre littéraire appartient à un genre[29]. » : on ne crée pas dans le vide et, comme nous l'avons évoqué plus haut, un auteur et ses lecteurs se positionnent toujours par rapport à un horizon d'attente spécifique. Un genre dépourvu d'un nom officiellement reconnu par les institutions n'en possède pas moins une existence bien réelle pour ceux-là même qui le fréquentent assidûment ; son inscription dans l'horizon de réception de chaque lecteur n'est pas moins tangible que celle des genres ayant reçu une étiquette plus manifeste[30].

C'est ainsi moins le genre qui a disparu que son aura. Après avoir été posé comme critère essentiel de la littérarité d'une œuvre, il est finalement devenu avec le Romantisme et la littérature industrielle un repoussoir, un marqueur de dévalorisation[31]. Combe fait remonter sa dernière « pseudo-disparition » aux années 1960 et attribue celle-ci à l'influence de Barthes, Sollers et du groupe Tel Quel ; lui aussi néanmoins affirme sa survivance et même son excellente santé[32].

---

[28] Voir par exemple les travaux de Matthew Wilkens, qui dégagent par la comparaison de romans américains parus entre 1880 et 1990 des similitudes thématiques et stylistiques entre de nombreux textes appartenant officiellement à la « literary fiction ». Matthew WILKENS, « Genre, Computation, and the Varieties of Twentieth-Century U.S. Fiction », *Journal of Cultural Analytics*, 1 novembre 2016.

[29] Hans Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *op. cit.*, p. 42.

[30] « As for uniformity, although academic readers pride themselves on their highly individuated tastes, just because as a group they form such as small and select audience, the literature that appeals to them is in fact homogeneous and uniform to a remarkable degree. This is no surprise, as imitation and formulaic solutions are no less common in "literary" than in popular fiction. » in Peter SWIRSKI, *From Lowbrow to Nobrow*, Montreal ; Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 43.

[31] Marielle MACE, *Le genre littéraire*, *op. cit.*

[32] Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, *op. cit.*

Notons que l'autrice Ursula K. Le Guin, qui œuvra aussi bien dans la science-fiction que dans la fantasy (avec, entre autres, une série de romans prenant place dans l'univers fictif de *Terremer*), reconnaissait l'intérêt critique du genre, tout en condamnant le rôle politique que celui-ci jouait trop souvent. Dans son discours de remerciement pour le Pilgrim Award (qui récompense des auteurs de science-fiction) en 1989, elle critiquait en effet le phénomène de « genrification », qu'elle accusa à plusieurs reprises d'être utilisé par les instances universitaires dominantes comme un outil de pression politique, dans le but d'écarter certaines formes alternatives (fantasy, science-fiction, littérature pour la jeunesse) voire certaines classes d'écrivains (notamment les femmes et personnes de couleur) du canon officiel de la littérature[33]. Professer les mérites uniques d'un genre, ce serait au fond intérioriser cette opposition entre littérature canonisée et textes « genrifiés », et perpétuer la ségrégation tout en croyant lutter contre elle. Le Guin reprochait notamment à de nombreux auteurs et lecteurs de science-fiction de se complaire dans ce qu'elle appelait le « ghetto du genre », une case confortable qui leur permettait d'éviter confortablement de s'interroger sur les problématiques de littérarité et de responsabilités, et de considérer comme un grand tout homogène les bons livres comme les mauvais[34]. Lors d'un récent entretien accordé au *New York Times* à l'occasion de son entrée dans la prestigieuse Library of America[35], l'autrice réaffirmait avec force son refus de se laisser rattacher à un genre quel qu'il soit, et rappelait le prix qu'elle avait dû payer par le passé à cause des catégories dans lesquelles on avait tenté de l'enfermer[36].

Au cours de ce travail, nous aurons amplement le temps de revenir sur les origines de la fantasy ou sur les thèmes et caractéristiques qui semblent en constituer le cœur. Nous nous contenterons donc pour le moment de poser les axiomes qui nous paraissent indispensables pour pouvoir développer sereinement notre propos. Comme c'est le cas pour n'importe

[33] « 95% of canonical authors are white men writing realism for adults » Ursula K Le Guin, « Spike the Cannon », *SFRA Newsletter*, 1989, n° 169, p. 19.

[34] « A ghetto is a comfortable, reassuring place to live, but it is also a crippling place to live. […] To choose the ghetto when one is free to choose the greater community is an act of cowardice. » in Ursula K Le Guin, *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science fiction*, New York, N.Y., Berkley Books, 1982, p. 202.

[35] Créée en 1979, la Library of America a essentiellement publié des auteurs reconnus comme Melville, Twain, Hawthorne, dont seulement quelques-uns de leur vivant comme Philip Roth.

[36] David Streitfeld, *Ursula Le Guin Has Earned a Rare Honor. Just Don't Call Her a Sci-Fi Writer.*, 28 août 2016, http://www.nytimes.com/2016/08/29/books/ursula-le-guin-has-earned-a-rare-honor-just-dont-call-her-a-sci-fi-writer.html?smid=tw-share&_r=1, consulté le 28 septembre 2016.

quelle forme ou genre littéraire, il serait absurde de considérer que l'étiquette « fantasy » puisse être accolée à un ensemble d'œuvres plus ou moins cohérent sans qu'un tel acte ne soulève quantité d'objections. Relier directement horizon d'attente et genre implique qu'il existe au fond autant de définitions de la fantasy que de lecteurs, et il devient alors extrêmement présomptueux d'en postuler une comme seule valable. Nous ne pourrons néanmoins faire l'économie d'une définition relativement stable et claire, pertinente au moins pour ce travail, si nous voulons pouvoir avancer sans retourner continuellement à des problèmes de socle théorique. Notre prétention n'étant pas non plus d'imposer une vision strictement subjective et personnelle, nous nous appuierons bien évidemment sur les travaux de nos prédécesseurs en la matière.

Avant d'être un genre théorique, la fantasy est, comme le sont la plupart des catégories découpant le continuum de la littérature de masse, un genre éditorial. Pour le dire autrement, appartient à la fantasy une œuvre identifiée comme telle par son paratexte : éditeur spécialisé ou collection dédiée, quatrième de couverture mais aussi rayonnage au sein duquel il est généralement possible de trouver le livre. Nous l'avons dit, les producteurs et les distributeurs ont la possibilité de choisir les textes qui méritent d'entrer dans le canon officiel et de choisir quelle place leur attribuer (y compris de façon rétrospective, par le biais d'avant-propos, essais, anthologies et rééditions, comme ce fut le cas pour la fantasy avec la collection Ballantine Adult Fantasy aux États-Unis ou, plus récemment, avec Callidor en France). Ces décideurs peuvent même agir en amont sur les textes pour les faire correspondre à leur propre conception du genre. Ironiquement, il n'est pas rare non plus de voir des textes changer de catégorie et, en un sens, de genre littéraire, par un simple jeu de passe-passe opéré sur les marqueurs éditoriaux. Des œuvres comme *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien ou bien encore *L'Enchanteur* de René Barjavel ont ainsi droit à une existence « hors le genre », au sein de la littérature blanche. Il arrive aussi qu'un texte ayant commencé son existence dans le rayon fantasy se retrouve dans celui de la littérature pour la jeunesse, laquelle ne connaît pas tout à fait les mêmes découpages thématiques que la littérature pour adultes (celle-ci se voyant essentiellement divisée en fonction de l'âge de ses lecteurs potentiels, même si des catégories thématiques font parfois leur apparition au gré des modes littéraires). C'est encore une fois le cas du *Seigneur des Anneaux*, porté par son

succès notamment cinématographique et par le sentiment encore vivace que le merveilleux relève toujours quelque peu de l'enfance.

Accorder aux seuls éditeurs et diffuseurs le pouvoir de décider de ce qu'est le genre serait néanmoins aussi limitatif que de mettre ces premiers acteurs hors du champ de notre étude. Le lecteur a lui aussi une influence déterminante sur ce qui définit la fantasy, par ses actes d'achat bien sûr mais aussi à travers l'expression de son point de vue sous des formes extrêmement diverses (à travers les courriers envoyés à l'éditeur et les fanzines auparavant, et aujourd'hui via les nombreux forums, listes de diffusion, blogs et autres moyens d'expression publique offerts par le développement d'internet). Dans de tels domaines, la critique spécialisée se confond très souvent avec une forme de lectorat éclairé, la passion étant souvent la motivation première de chroniqueurs rémunérés symboliquement et évoluant en dehors des milieux véritablement professionnels (nous verrons que l'influence grandissante des fans n'est pas sans avoir un impact sur le travail éditorial).

La liste des personnes susceptibles d'avoir une influence sur le genre ne serait bien sûr pas complète sans les auteurs eux-mêmes. Une fois passés les précurseurs et les pionniers (les Morris, Dunsany, Eddison, Tolkien, etc.), lesquels œuvraient en ignorant en quelque sorte qu'ils s'inscrivaient dans une classe de textes en devenir (ce qui ne les empêchait pas de s'influencer mutuellement ni de s'inscrire dans une certaine continuité historique), une fois le corpus devenu suffisamment dense pour permettre ce moment crucial qu'est l'apparition d'un titre officiel, les écrivains suivants ont pu commencer à se positionner en fonction des codes perçus ou affirmés de ce nouveau genre officiellement constitué, que ce soit pour les épouser, les sublimer ou au contraire en subvertir ou en rejeter certains. En adoptant ou en modifiant ces codes, ils en ont renforcé le cœur ou en ont étendu les limites, au point parfois de dessiner de tout nouveaux paysages et donc de nouveaux sous-genres ou genres à part entière.

Restent enfin les canaux de légitimation institutionnels que sont la critique générale et les travaux universitaires, qui n'ont commencé que récemment en France à s'intéresser au sujet. Une observation rapide des travaux de recherche recensés sur le site *Pour Tolkien* permet d'entrevoir des textes largement consacrés à la symbolique et aux influences, ne

touchant à la littérarité des textes que de manière secondaire[37]. De plus, l'arrivée tardive de ces instances fait qu'elles ne possèdent bien souvent pas la légitimité nécessaire auprès du public et des acteurs pour pouvoir influencer en profondeur le canon du genre.

Les grands groupes capables de décider quel texte est digne ou non d'entrer dans la grande famille de notre genre d'étude ayant été évoqués, il nous reste à définir des critères objectifs nous permettant de délimiter un champ au-delà duquel nous ne nous aventurerons pas au cours de cette recherche, en nous fondant principalement sur les grandes lignes tracées par deux pionniers de la recherche universitaire sur la fantasy, Brian Attebery et Anne Besson.

Commençons notre quête de définition par Brian Attebery, professeur d'anglais à l'université de l'Idaho, rédacteur au *Journal of the Fantastic in Arts* et auteur de plusieurs ouvrages sur le thème. Dans *The Strategies of Fantasy*, l'auteur commence par opposer deux conceptions possibles du genre[38]. Celle de la fantasy comme mode narratif tout d'abord, un mode caractérisé par son traitement subversif des conventions aussi bien stylistiques qu'idéologiques, s'éloignant volontairement de ce réalisme ou de cette mimèsis qui ont longtemps eu les honneurs de la critique et n'hésitant pas à recourir à des formes plus anciennes telles que le mythe, la légende, le récit épique ou le *romance*. Celle de la fantasy comme formule ensuite ; parfois appelée plus précisément *sword & sorcery*, *epic fantasy* [39] ou bien encore *heroic fantasy*, celle-ci serait liée à une paralittérature « d'évasion » (« escapism ») usant à plus ou moins bon escient d'une réserve limitée de personnages, d'éléments et d'intrigues déjà connus, et mettant allègrement en scène sorciers, dragons et épées magiques dans une lutte entre bien et mal se finissant toujours en faveur du premier. Ce serait là une forme imposée par les exigences du marché et de la compétition économique, les éditeurs cherchant avec ferveur la recette miracle qui leur permettrait d'assurer des ventes acceptables avec peu d'efforts et beaucoup de garanties (cette forme

[37] Vincent FERRE, *Masters, maîtrises, DEA, thèses, articles sur JRR Tolkien*, http://www.pourtolkien.fr/spip.php?article7, consulté le 26 novembre 2018.
[38] Brian ATTEBERY, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
[39] *Sword & sorcery* serait officiellement né sur le magazine *Amra*, dans une réponse de Fritz Leiber à Michael Moorcock, qui lui préférait *epic fantasy*. Cf. Fritz LEIBER, « On What Should We Call the Kind of Story This Magazine Is About », *Amra*, juillet 1961, vol. 2, nº 16, p. 21.

de fantasy a été moquée de manière savoureuse par l'autrice Diana Wynne Jones dans son *Tough Guide to Fantasyland*[40]).

Ces deux définitions ont chacune leurs limites. La première est trop vaste, touche à des domaines hors de la littérature ou finit par se confondre avec la grande case du fantastique : si le mode demeure un outil valable d'analyse, il ne saurait englober le seul genre de la fantasy et l'on peut y trouver aussi bien certaines des œuvres de Shakespeare que l'*Ulysse* de Joyce. La seconde forme serait quant à elle trop restreinte, et limiterait la fantasy à une série de copies sans âme cherchant à reproduire efficacement mais avec un minimum d'inventivité le succès du *Seigneur des Anneaux*. C'est cette vision qui vaut encore aujourd'hui au genre sa réputation de pauvreté littéraire.

Attebery a donc recours à une troisième voie entre mode et formule, à savoir celle du genre. Il propose pour cela de voir la formule non comme une recette à suivre mais comme un ensemble de contraintes créatives plus ou moins lâches, ou plutôt comme un modèle sur lequel se fonder. Afin d'esquiver les interminables querelles portant sur ce qui relève ou non de la fantasy, le théoricien a emprunté le concept « d'ensemble flou » (« fuzzy set ») aux logiciens : plutôt que de définir les genres par leurs limites (un peu comme si le paysage littéraire était composé de pays aux frontières bien tracées mais continuellement disputées), il suggère d'adopter le point de vue inverse et de les définir par leur limite intérieure, leur centre. Selon lui, un genre populaire est en effet moins délimité par un ensemble de caractéristiques définitoires imposées d'en haut que par un jeu de ressemblances entretenu par les œuvres avec un ou plusieurs parangons.

Cette façon d'envisager un genre populaire depuis son centre de gravité permet notamment d'éviter les ensembles impossibles conçus comme autant de tiroirs fermés ; un texte peut désormais présenter plusieurs degrés d'appartenance à plusieurs genres populaires en même temps, par exemple la fantasy et le polar ou bien encore la fantasy et la science-fiction[41]. Si cette approche n'aide guère à traiter les dimensions sociales et historiques du genre (comme l'influence des fanzines et magazines sur sa conceptualisation), elle a le mérite de prendre en compte les insolubles conflits de définitions portant sur les limites

[40] Diana Wynne JONES, *The Tough Guide to Fantasyland*, New York, Firebird, 2006.
[41] Brian ATTEBERY, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, New York, Oxford University Press, 2014.

entre genres et sous-genres et de tenter de les dépasser. Attebery s'accorde partiellement en cela avec Schaeffer, pour qui il est nécessaire de « se laisser guider par le réseau de ressemblances textuelles[42] ») afin d'appréhender le genre. Un acte de lecture ne saurait en effet se contenter d'être seulement référentiel : il est aussi nécessairement transtextuel, tournée vers la généricité, placé dans un vaste réseau d'œuvres[43]. Les frontières des genres sont floues et un texte peut appartenir à plusieurs catégories en fonction des critères appliqués par le lecteur ou l'analyste.

Schaeffer rejette cependant l'idée d'une espèce de « texte idéal » susceptible d'incarner à lui seul le genre, ne voyant là qu'une idée métaphorique dont il est impossible de trouver une manifestation matérielle. Il met également en garde contre la tentation d'opposer entre elles des catégories apparemment bien délimitées car commodément créées de toutes pièces, rétrospectivement, alors même que les différences intra-genre sont souvent aussi grandes que les différences inter-genres. Dans son article, il semble même rejeter la possibilité d'un développement en deux étapes : une étape pionnière d'abord, qui voit la constitution d'un corpus suffisant pour permettre la détermination officielle du genre, suivie d'une phase plus consciente avec des écrivains se positionnant ouvertement par rapport à des codes désormais connus. Pour Attebery, les pionniers de la fantasy semblent pourtant relativement bien identifiés :

> George MacDonald helped to popularize a certain type of hero. William Morris introduced a distinctive vocabulary and style. Lord Dunsany set a fashion in naming places and characters. Tolkien showed that a particular structure worked well[44].

Parmi tous ceux-là, le véritable parangon de la fantasy demeure néanmoins *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien. C'est en effet l'apparition de cette œuvre au milieu des années 1950 qui, de l'avis d'Attebery mais aussi du critique littéraire Northrop Frye[45], a rétrospectivement transformé un groupe d'écrivains n'appartenant véritablement à aucune coterie ou tradition

[42] Jean-Marie SCHAEFFER, « Du texte au genre », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 189.
[43] *Ibid.*, p. 194.
[44] Brian ATTEBERY, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, p. 10.
[45] Northrop FRYE, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambrigde, MA, Harvard Univ. Press, 1976, p. 42.

avérée en une grande famille unie par le genre[46]. Pour Attebery, si l'œuvre de Tolkien n'est pas la première ni peut-être la plus marquante, littérairement parlant, c'est tout de même celle qui va parvenir à s'imposer à tous, en associant son imagination et sa cohérence à un succès commercial conséquent.

À partir de ce point, Attebery établit que les œuvres considérées comme appartenant à la fantasy tendent à ressembler aux écrits de Tolkien, et ce selon trois axes.

- Nous passerons assez vite sur le premier axe à savoir l'aspect non-problématique du genre, dont nous avons rapidement parlé dans notre introduction, et qui demande qu'une réponse soit fournie au lecteur pour chaque question soulevée par le roman, avec à la fin une résolution digne de ce nom (montrant très souvent la victoire du bien contre le mal).

- Le deuxième axe est celui de la représentation de l'impossible, ou la violation de ce que l'auteur perçoit clairement comme étant les lois naturelles de ce monde[47] (ces lois formant ce que Kathryn Hume appelle la « réalité consensuelle[48] ») : on représente dans ces récits des êtres impossibles, objets magiques, attributs incroyables, événements surnaturels, etc. À l'auteur comme seule conscience à bord, nous ajouterons cependant le lecteur, qui est aussi partie prenante dans l'acte de réalisation du texte (une personne n'ayant pas la même conception du fonctionnement du monde pourrait ainsi prendre un texte de fantasy pour un récit réaliste, et inversement).

- Si le chercheur se contentait de cet aspect, il risquerait néanmoins de tomber dans ce que Todorov appelle le fantastique, à savoir l'irruption d'éléments surnaturels dans un univers présenté par ailleurs comme parfaitement ordinaire et naturel[49]. Attebery ajoute donc l'idée que ces éléments normalement impossibles doivent être traités sans hésitation ni doute, et sans pour autant tenter de les réconcilier avec la réalité consensuelle. Il rejoint ici Colin Nicholas Manlove :

---

[46] « When *The Lord of the Rings* appeared, we had a core around which to group a number of storytellers who had hitherto been simply, as Northrop Frye suggests, "other writers" belonging to no identified category or tradition. » in Brian ATTEBERY, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, p. 14.

[47] « Any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural law – that is fantasy. » in Brian ATTEBERY, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 2.

[48] Kathryn HUME, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York, Methuen, 1984.

[49] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions Points, 2015.

> A fiction evoking and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms[50].

Contrairement au fantastique décrit par Todorov, le but de la fantasy n'est en effet pas d'entretenir le doute sur la « réalité » des éléments surnaturels, ni de conserver à ces éléments impossibles une irréductible et dérangeante étrangeté, bien au contraire : la fantasy veut rendre l'impossible possible, et même nous familiariser avec lui. Cette notion est étroitement liée à celles de merveilleux, de réenchantement du monde, de « wonder » tel qu'employé par Manlove.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire au premier abord, cette familiarité s'acquiert notamment en maintenant une certaine cohérence sur le long terme, d'un bout à l'autre d'un et même plusieurs romans[51]. Elle n'est pas surgissement fugace et inexpliqué du merveilleux mais établissement d'un nouvel ensemble de règles relevant d'un autre monde. Cette nécessité pour le monde fictionnel et le récit d'être « self-coherent » est d'ailleurs l'un des critères possibles suggérés dans l'*Encyclopedia of Fantasy* pour distinguer la fantasy d'autres genres comme les récits oniriques, surréalistes ou post-modernes[52].

À cette définition encore vaste de la fantasy, accolons celle d'Anne Besson, maître de conférences et HDR en Littérature générale et comparée à l'Université d'Artois. Dans son livre *La fantasy*, celle-ci semble partager, au moins en partie, la conception par Attebery du genre comme ensemble flou élaboré autour de cet unique parangon que constitue *Le Seigneur des Anneaux*[53]. Qu'elle soit comprise ou approximativement copiée, l'œuvre de Tolkien semble loin d'avoir été dépassée ou épuisée par tous ses épigones : son nom est encore cité sur la majorité des quatrièmes de couverture et continue de constituer un

[50] Colin Nicholas MANLOVE, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 1.
[51] « Fantasy, though, needs consistency. Reader and writer are committed to maintaining the illusion for the entire course of the fiction. » in Brian ATTEBERY, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, *op. cit.*, p. 2.
[52] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1997, p. 338.
[53] Anne BESSON, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 37, 2007.

moyen efficace pour un texte de se positionner au sein du genre et de s'assurer un point de référence commun avec de potentiels lecteurs.

Ainsi, ce qui devrait en théorie constituer un sous-genre à part entière, celui de la *high fantasy* (aussi appelée fantasy épique ou bien encore *myth fantasy*), continue d'être associée au genre dans son ensemble, et il suffit de pousser un peu plus cette simplification pour se retrouver majoritairement avec des « ouvrages en plusieurs volumes, qui s'ouvrent sur une carte dont un groupe de héros quêteurs va parcourir les contrées et découvrir les peuples, dans le cadre d'une mission touchant à l'équilibre entre la lumière et l'obscurité et à la survie du monde[54] ». Une vision certes caricaturale, mais qui n'est pas dépourvue d'un certain sens des réalités comme l'ont montré Diana Wyne Jones et Attebery.

Dernier point nous intéressant, Besson pose aussi comme trait commun potentiel le fait que ces œuvres :

> Exaltent (ou parodient) une noblesse passée marquée par l'héroïsme, les splendeurs de la nature préservée et l'omniprésence du sacré, en ayant recours à un surnaturel magique qui s'appuie sur les mythes et le folklore. Tendent à s'y associer des motifs précis qui touchent aux stéréotypes : dragons de la *fantasy* épique, barbares musclés de l'*heroic fantasy*, petits peuples des contes de fées contemporains, dont Tolkien a repensé la définition sous le nom de "Faërie".[55]

Il nous semble en effet crucial de ne pas extraire du cœur même de la fantasy le regard que le genre porte bien souvent sur le passé : un regard qui n'est pas sans comporter une certaine forme de nostalgie pour des valeurs oubliées par un monde moderne devenu trop préoccupé par la consommation et la course à la croissance. Que l'on voie le genre comme une force conservatrice ou au contraire une résistance, celui-ci traite souvent de mondes préindustriels (majoritairement médiévalisants, quelquefois d'inspiration antique), où la science n'a pas encore achevé de séparer l'homme du sacré et où l'individu a toujours la capacité d'agir sur son environnement.

[54] Anne BESSON, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », *op. cit.*, p. 200.
[55] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 14.

De ces deux conceptions théoriques nous pouvons tirer, sinon un panorama exhaustif du genre (l'approche par ensemble flou rend un tel panorama impossible), du moins une image relativement précise de ce qui, selon nous, en fait le cœur, ce cœur auquel sans cesse les nouveaux auteurs se comparent, s'opposent, rendent hommage. Un texte se situant au plus près du noyau originel se devra ainsi de présenter des solutions aux questions qu'il soulève, de représenter l'impossible sous un angle familier et de se tourner vers des univers rattachés au passé et fortement inspirés par les mythes, contes et légendes d'antan.

Maintenant que nous avons posé les grandes lignes du genre tel que nous le concevons, il nous reste une décision à prendre, portant cette fois sur le terme qui sera systématiquement utilisé pour désigner l'ensemble que nous nous proposons d'étudier. Pareil terme correspond au « label générique » que Macé évoque comme condition d'existence d'un genre : pour avoir un sens, celui-ci « doit apparaître dans les lieux de classement » régulièrement, au point d'acquérir une certaine banalité aux yeux du monde éditorial, des lecteurs et de la critique[56]. L'exercice est cependant délicat, et ce pour une raison très simple : au-delà des habituelles problématiques liées aux délimitations de genre évoquées précédemment, il n'existe pas, à ce jour, de terme spécifiquement français qui soit unanimement accepté en tant que désignateur de la classe de textes visée par cette étude. C'est en fait un terme d'origine anglo-saxonne, le mot « fantasy », qui lui tient généralement lieu de substitut (c'est d'ailleurs celui que nous avons utilisé jusqu'ici).

Comme le rappelle Baker, le chercheur devra cependant faire attention au sens que peut prendre un mot emprunté d'une autre culture[57]. Ainsi, si « fantasy » est d'origine anglaise, le mot ne recouvre pas exactement le même champ dans ses cultures d'origine et d'adoption. La « fantasy » anglo-saxonne, dans son acception la plus large, recouvrait initialement un domaine relativement vaste que l'on pourrait rattacher au « mode » narratif d'Attebery, un

[56] Marielle MACE, *Le genre littéraire*, *op. cit.*, p. 35.

[57] « Once a word or expression is borrowed into a language, we cannot predict or control its development or the additional meanings it might or might not take on. » in Mona BAKER, *In Other Words: A Coursebook On Translation*, Third., London ; New York, Routledge, 2018, p. 24.

mode regroupant tout texte perçu comme ne relevant pas du réalisme et qui, depuis la fin du XXe siècle, se voit fréquemment remplacé par un autre appelé « fantastic[58] ».

Même s'il se voit de plus en plus associé en France au genre tel que nous l'avons défini, « fantasy » est un terme qui possède en langue anglaise des racines profondes comme le montre le Merriam-Webster, qui le rattache également au nom commun « fancy » avec lequel il partage des origines communes :

> **Fancy**: Middle English *fantasie*, *fantsy*, imagination, image, illusion, preference, from Anglo-French *fantasie* illusion, from Latin *phantasia*, from Greek, appearance, imagination, from *phantazein* to present to the mind (middle voice, to imagine), from *phainein* to show; akin to Old English *gebōned* polished, Greek *phōs* light. First Known Use: 15th century[59].

Selon Stephen Prickett, « fantasy » a pris son sens anglais moderne au cours du XIXe siècle ; avant cela, le mot est utilisé dès le Moyen Âge comme synonyme de « fancy » et d'« imagination », pour désigner l'image mentale de quelque chose qui n'existe pas par ailleurs, avec des connotations souvent négatives à cause de son association au domaine des fous et des enfants :

> The tone of these early uses of the word is often semi-contemptuous, implying delusion, hallucination, or simply wishful thinking. Fantasy might be horrible, it might be delightful, but it was definitely unreal, and therefore of little more than clinical interest to sane and practical citizens[60].

Un changement brutal a lieu aux alentours de 1825 : sous l'influence de la pensée romantique, les mots comme « imagination » et « fantasy » prennent un tour plus positif, en même temps que les fous et les enfants. Les choses imaginaires acquièrent soudain une consistance propre, comme le montre l'auteur Samuel Taylor Coleridge : profondément influencé durant son enfance par ses lectures des contes de fées et des histoires tirées des *Mille et une nuits*, l'auteur de « The Rime of the Ancient Mariner », « Christabel » et « Kubla

[58] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 337.
[59] *Fancy*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/fancy, consulté le 15 septembre 2017.
[60] Stephen PRICKETT, *Victorian Fantasy*, Waco, Baylor University Press, 2005, p. 5.

Khan » finit par séparer « fancy » d'« imagination » : la première n'est pour lui que la faculté à réorganiser les souvenirs, une capacité purement logique, quand la seconde, bien supérieure, constitue une véritable capacité artistique, la seule capable d'un véritable acte créatif[61]. Le mot « fantasy », quant à lui, est alors rattaché aux rêves et à la rêverie[62] ; il n'est pas encore associé à des œuvres quelconques, des termes comme « fairy tales » ou « fairy stories » (voire « adult fairy stories » pour certains textes de George MacDonald) étant généralement préférés pour tout ce qui touche au merveilleux.

Si Tolkien n'a été associé au genre que de façon rétrospective (et, selon Besson, sur un malentendu au moins partiel[63]), celui-ci use pourtant bel et bien du mot « Fantasy » dans son essai « On Fairy Stories », présenté lors d'une conférence à l'université de St Andrews en 1939 avant d'être publié en 1947, et dans lequel il établit un lien clair entre le terme et une certaine littérature de l'imaginaire. Chez lui, le mot prend néanmoins une acception beaucoup plus large que celle qui nous intéresse : rejetant « Fancy » comme « a reduced and depreciatory form of the older word Fantasy », Tolkien déplore contre Coleridge que l'on attribue à la seule « Imagination » la capacité de donner à des créations idéelles la cohérence interne de la réalité[64]. Une fois que l'idée a acquis une certaine épaisseur en effet, il reste encore à l'exprimer, à travers un acte artistique, pour pouvoir donner naissance à une sous-création véritable et à un monde imaginaire :

> Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation. For my present purpose I require a word which shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story. I propose, therefore, to arrogate to myself the powers of Humpty-Dumpty, and to use Fantasy for this purpose[65].

[61] Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*, Oxford, Clarendon Press, 1907, vol.1, p. 60- 61;202.
[62] Stephen PRICKETT, *Victorian Fantasy*, *op. cit.*, p. 9.
[63] « l'universitaire discret qu'était Tolkien ne pouvait reconnaître son travail dans le triomphe fait à l'édition de poche de 1965, sur les campus américains, par les étudiants opposés à la guerre du Vietnam et attirés par un mode de vie proche de la nature. » in Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 50.
[64] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays* [monographie électronique], London, HarperCollins, 2006, chap. « Fantasy » par. 1.
[65] *Ibid.*, chap. « Fantasy » par. 2.

Rappelons que chez Tolkien les termes « Sub-creation » ou « secondary world » n'ont pas de connotations négatives ; ce que l'homme créée n'est secondaire que dans la mesure où Dieu demeure premier en toute chose. Au contraire, la « Fantasy » est chez lui qualifiée de forme d'art supérieure, en raison de sa capacité à donner vie à des choses n'ayant pas d'existence dans le monde primaire ; il s'agit là de l'acte de mise en art de l'imagination dans sa forme la plus pure.

La première apparition officielle du mot « fantasy » comme désignateur d'un ensemble de textes partageant des caractéristiques communes remonterait à 1949, avec la parution de la revue américaine *The Magazine of Fantasy* (qui devient dès son deuxième numéro *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*). La revue présente des anthologies de nouvelles relevant majoritairement de la science-fiction et de l'horreur mais contenant aussi des récits de ce qui deviendra le genre qui nous concerne. Le terme est véritablement installé par la collection Ballantine Adult Fantasy *series* (BAFS), qui contribue à l'édification du genre en Amérique dans la première moitié des années 1970 (d'autres collections, comme la *Newcastle Forgotten Fantasy Library*, vont par la suite lui emboîter le pas et achever de donner au terme son acception moderne).

Lors de l'arrivée tardive des romans de fantasy en France dans les années 1970, l'association des termes « genre » et « fantastique » est déjà très largement ancrée dans le paysage littéraire (son apparition remonte à 1828 et est liée au succès d'E.T.A. Hoffman ainsi qu'à une erreur de traduction[66]). Après bien des glissements sémantiques et l'intervention de critiques comme Tzvetan Todorov[67], les deux mots combinés ont fini par désigner essentiellement des récits présentant un monde apparemment réaliste mais que des événements surnaturel (ou prétendument surnaturels) viendraient perturber.

Si, dans un premier temps, les éditeurs français (suivant en cela les Anglo-saxons) préfèrent utiliser le terme « science-fiction » qui fait alors figure de quasi-hyperonyme dans le domaine de l'imaginaire, le succès grandissant des épigones de Tolkien les convainc rapidement de donner de plus en plus de place à la « fantasy » dans leurs collections comme sur leurs couvertures, quand la domination presque totale des écrivains anglophones contribue à donner le sentiment d'un genre résolument non-gallique.

[66] Anthony GLINOER, *La littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 109.
[67] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*

Le terme fantasy semble ainsi avoir été adopté par les quelques critiques et universitaires travaillant sur le genre (on le retrouve notamment dans les travaux de Besson mais aussi de Vincent Ferré, André-François Ruaud, Jacques Baudou, etc.). C'est aussi l'étiquette choisie par les maisons d'édition spécialisées : le catalogue en ligne des éditions Bragelonne l'utilise ouvertement à des fins de classification, et si les éditions Mnémos ne l'appliquent pas directement à leur catalogue, on le retrouve à plusieurs reprises dans les descriptions individuelles de nombre de leurs romans. C'est également le cas des Moutons électriques, bien que ceux-ci préfèrent parfois mettre en avant le caractère hybride de leurs publications : *Janua Vera* de Jean-Philippe Jaworski mélange par exemple « gouaille et esprit des contes de fées avec l'astuce et le sens de l'aventure d'un Alexandre Dumas[68] », quand *Or et nuit* de Mathieu Rivero traite certes de fantasy, mais « par la porte de l'inspiration orientale à la *Mille et une nuits*[69] ». De grands sites marchands y ont eux aussi recours : le site Amazon.fr possède une catégorie littéraire « Fantasy et Terreur[70] », celui de la Fnac une rubrique « Fantasy et Science-Fiction[71] ». C'est enfin le mot employé par le site de référence Elbakin.net, qui met en avant sa volonté de « promouvoir la littérature et la culture Fantasy[72] ». Si Léa Silhol, autrice de fantasy et théoricienne du genre, l'utilise dans « Fées et fantasy, un mariage heureux[73] ? », elle tend cependant à l'opposer à un genre voisin qui serait celui des contes de fées modernes ou des « histoires de fées » (on retrouve ici les querelles de territoires auxquelles Attebery a essayé d'échapper).

Certains chercheurs, préoccupés par cette mainmise anglo-saxonne sur la nomenclature, ont bien tenté de désigner le genre par d'autres termes tirés plus visiblement de la langue française : dans *Défense et illustration de la féérie*, Irène Fernandez opte pour les mots « littérature féérique » ou tout simplement « féérie »[74], se rapprochant en cela du terme « fairy-stories » qu'affectionnait Tolkien pour désigner le genre avant même que ce dernier n'existe (l'auteur britannique opposait de son côté les « fairy-stories » aux « fairy-tales », les

[68] MOUTONS ELECTRIQUES, *Janua Vera*, http://www.moutons-electriques.fr/livre-117, consulté le 10 juin 2016.
[69] MOUTONS ELECTRIQUES, *Or et nuit*, http://www.moutons-electriques.fr/livre-332, consulté le 10 juin 2016.
[70] AMAZON, *Livres*, https://www.amazon.fr/livre-achat-occasion-litterature-roman/b/ref=nav_shopall_lv?ie=UTF8&node=301061, consulté le 5 septembre 2017.
[71] FNAC, *Livre*, https://www.fnac.com/livre.asp#bl=MMli, consulté le 5 septembre 2017.
[72] ELBAKIN.NET, *Présentation*, http://www.elbakin.net/association/presentation/, consulté le 10 juin 2016.
[73] Léa SILHOL et Estelle VALLS DE GOMIS, « Fées et fantasy, un mariage heureux ? », *in* Léa SILHOL (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Autrement Collection Mutations », n° 239, 2005, p. 30-43.
[74] Irène FERNANDEZ, *Défense et illustration de la féérie: du* Seigneur des anneaux *à* Harry Potter*, une littérature en quête de sens*, Paris, Philippe Rey, 2012.

premières ne rassemblant pas uniquement les histoires avec des fées mais aussi celles traitant plus généralement de la « Faërie », le monde magique qui les englobe toutes[75]). Pour André-François Ruaud cependant, le seul terme alternatif de langue française à progressivement s'imposer par consensus serait celui de « merveilleux[76] » ; c'est d'ailleurs ce même terme que l'on retrouve dans la traduction du livre que Tzvetan Todorov consacre au fantastique, et dans lequel il consacre quelques brèves parenthèses aux genres voisins[77]. Alain Montandon se sert, quant à lui, de l'expression « récit merveilleux », laquelle constitue d'ailleurs le titre de son livre sur le genre[78].

Besson coupe cependant court au débat par une tautologie : pour elle, est finalement fantasy ce que l'on appelle fantasy[79]. Les origines et le succès largement anglo-saxons, de même que la pression du public et des collections, sont à l'origine de l'attribution d'un titre anglais à un genre qui a depuis gagné ses galons en France. La proposition avancée par Monique Chassagnol d'une francisation en « fantaisie » n'a jamais vraiment pris, en raison des connotations légères, sinon mièvres, du mot. Besson termine en affirmant, faute de mieux, l'utilisation de « fantasy » comme unique solution :

> Il ne peut être évité ou remplacé par nul autre : d'abord et tout simplement parce que "fantasy" est le nom que porte un genre ainsi identifiable par son public, ensuite et en outre parce que nous ne disposons pas d'une traduction satisfaisante[80].

Nous adopterons donc ici cette terminologie, puisqu'elle nous semble en effet la plus usitée et la plus communément répandue.

Reste enfin à opérer un choix typographique clair. Besson choisit d'utiliser le terme en italiques avec une majuscule. Ce choix reflète sans ambiguïté les origines étrangères du

---

[75] « Fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves, but stories about Fairy, that is Faërie, the realm or state in which fairies have their being. » in John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, *op. cit.*.

[76] André-François RUAUD, « La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire », *in* Léa SILHOL et Estelle VALLS DE GOMIS (dirs.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Autrement Collection Mutations », n° 239, 2005, p. 149.

[77] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*

[78] Alain MONTANDON, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance :* le Petit prince*,* Pinocchio*,* le Magicien d'Oz*,* Peter Pan*,* L'Histoire sans fin, Paris, Imago, 2001.

[79] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*

[80] *Ibid.*, p. 13.

terme, refusant en quelque sorte de l'intégrer pleinement à la langue. Nous préférerons ici la simplicité et l'inclusion, ne serait-ce que pour des raisons de facilité de lecture. Partant du principe que le terme est désormais suffisamment intégré à la langue pour ne plus choquer, et qu'il y a peu de chances de le voir se transformer sans que cela n'implique de profonds bouleversements dans les catégories désignées, nous estimons plus utile donc de n'utiliser ni italiques ni majuscules dans sa représentation (c'est d'ailleurs le choix effectué dans le récent *Dictionnaire de la fantasy*, dirigé par Anne Besson elle-même[81]).

Pour une approche traductologique du genre

Notre positionnement vis-à-vis du concept même de genre et notre définition de la fantasy ayant été établis, il nous faut maintenant nous attarder sur la composante plus strictement traductologique de cette étude, et nous poser la question de notre rapport à la traduction en général. Quelle est notre visée ? Nous faut-il envisager la traduction comme un texte entièrement nouveau ou bien la comparer avec l'original et si oui, selon quelles méthodes ? Il ne s'agit pas ici de détailler l'ensemble des théories qui s'opposent dans le domaine mais de mettre autant que possible au clair les influences qui sont susceptibles de s'exercer sur notre travail. Cette partie nous permettra par la même occasion d'établir une méthodologie d'analyse, que nous souhaitons la plus rigoureuse possible.

Impossible tout d'abord de faire entièrement l'impasse sur les travaux d'Antoine Berman sur la traduction et son analyse : le traductologue français est en effet l'un des premiers à avoir activement cherché à produire une véritable « forme » critique qui soit suffisamment solide pour faire émerger « naturellement » sa propre méthodologie[82]. Pour lui, l'analyse d'une traduction est avant tout l'analyse du projet de traduction qui la sous-tend, un projet qui repose sur deux concepts essentiels : l'horizon du traducteur et la position traductive de ce dernier.

Sa conception du rapport du traducteur à son projet prend tout d'abord en considération la notion d'horizon. Nous parlions précédemment de l'horizon d'attente du lecteur, dont la conceptualisation par Hans-Georg Gadamer puis Jauss a contribué à remettre l'acte de

[81] Anne BESSON (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.

[82] Une « forme qui se réfléchit elle-même, thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction. » in Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1995, p. 45.

lecture sur le devant de la scène, en en faisant une pratique interprétative sous influence d'un contexte. Si, comme nous l'avons vu, tout auteur est aussi un lecteur qui conçoit son texte en fonction de son propre horizon d'attente, c'est aussi logiquement le cas du traducteur, lequel effectue en premier lieu une lecture critique de l'œuvre originale avant de pouvoir transposer cette dernière dans une autre langue[83] : pour pouvoir traduire, il lui faut identifier, même inconsciemment, les lignes de force qui traversent l'œuvre, le style qui y est déployé, et surtout décider de ce qui doit être conservé, transformé ou effacé. Pareille lecture critique s'effectue nécessairement en fonction d'un horizon d'attente spécifique, un « horizon du traducteur » envisagé par Berman « comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur[84] ». Pour finir, et parce que la traduction ne saurait s'inscrire dans la même historicité que l'original[85] (le décalage temporel n'a même pas besoin pour ce faire d'être élevé, le simple passage d'une langue-culture à une autre impliquant déjà de profonds bouleversements), le nouveau texte est à son tour reçu par un lecteur en fonction d'un nouvel horizon d'attente.

Il est bien sûr possible de considérer que le but de la traduction est au fond de « convertir » l'œuvre, de la rendre compréhensible tant dans sa nouvelle langue que dans son nouveau contexte, d'effacer au fond l'original comme si celui-ci n'avait jamais existé[86]. Après tout, on ne peut exiger du lecteur de la traduction qu'il se préoccupe de la place socio-historique ou littéraire qu'occupait l'œuvre de départ, et il y a de toute façon de grandes chances pour que l'horizon du lectorat premier lui soit à jamais inaccessible. Cela ne signifie pas pour autant que cet horizon initial se voit entièrement remplacé par le processus de conversion et qu'il n'en reste aucune trace une fois la traduction terminée ; c'est sans doute ce qui pousse Yuan Xiaoyi à affirmer, en élaborant sur les théories de Gadamer, Jauss et Berman, l'idée de la traduction comme fusion des horizons :

[83] Peu importe que le traducteur effectue cette lecture critique en amont ou en parallèle de la traduction ; il n'en demeure pas moins indispensable pour lui de lire et d'interpréter un texte pour pouvoir le traduire.
[84] Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 79.
[85] Pensons par exemple aux dix-huit années qu'a attendu *Le Seigneur des Anneaux* avant d'être traduit pour la première fois en français.
[86] C'est, en un sens, part ce que demande Jean-René Ladmiral quand il affirme la nécessité de faire le deuil de l'original. Cf. Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014, p. 187.

> Si nous pouvons accepter la proposition de Gadamer, la traduction est aussi la fusion des deux horizons. Tout en reconnaissant qu'il existe une distance indissimulable entre l'horizon de l'auteur et celui du traducteur, nous pouvons dire que la tâche de la traduction ne consiste pas à les faire disparaître, mais tout au contraire, à les faire fusionner, c'est-à-dire à créer un nouvel horizon qui comprend le « précipité » de l'histoire. Ce processus de fusion n'est pas la simple addition, et le nouvel horizon existe en tant que « tout », qui deviendrait le point de départ de la prochaine compréhension[87].

Il est cependant possible d'aller un peu plus loin encore : comme nous le verrons plus en détails par la suite, cette étude s'intéresse aux textes de fantasy traduits au moins deux fois en français. Or, s'il est possible d'envisager une première traduction comme la fusion de deux horizons, que penser du cas spécifique de la re-traduction ? Si l'on continue ici de suivre Berman, l'horizon d'une retraduction est, logiquement, triple[88], en ce qu'elle porte en elle les traces de l'œuvre originale mais aussi de la traduction précédente.

Les questions d'horizon simple, double voire triple peuvent sembler nous emmener assez loin des préoccupations pratiques qui sont les nôtres à ce stade de notre introduction. Pareille conception de la traduction a cependant des répercussions extrêmement concrètes sur la méthodologie que va devoir suivre cette étude : si, suivant Berman et Xiaoyi, nous acceptons l'idée qu'une traduction est en partie déterminée par son horizon, et que ledit horizon est nécessairement double (voire triple dans le cas d'une retraduction), on comprend alors qu'il est nécessaire à toute étude traductologique digne de ce nom de se pencher sur les conditions qui ont présidé à l'émergence de *tous* les textes concernés. Parce que nous considérons que l'horizon de la traduction a bel et bien un impact sur la traduction elle-même, il devient indispensable d'étudier les contextes culturels, historiques et

[87] Yuan XIAOYI, « Débat du siècle : fidélité ou recréation », *Meta: Journal des traducteurs*, 1999, vol. 44, n° 1, p. 69.

[88] Le concept d'horizon triple est à envisager, cependant, dans un sens légèrement différent de celui de Berman, qui prend également en considération les traductions des langues étrangères. À notre connaissance, aucun traducteur de fantasy ne tient compte des traductions produites dans d'autres pays, pour des raisons diverses tenant à l'aura souvent limitée des œuvres, aux capacités mêmes des traducteurs ainsi qu'aux conditions de travail. Voir Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 84.

littéraires au sein desquels l'original, la traduction mais aussi la retraduction ont été produits, et de considérer leurs possibles interactions.

L'autre composante avancée par Berman comme exerçant son influence sur le projet de traduction est la « position traductive ». Le rapport qu'entretient le traducteur avec l'œuvre ne repose pas uniquement sur un rapport de lecture, celui-ci se positionnant également vis-à-vis de l'acte traductif lui-même :

> La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les « normes »). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une *élaboration* ; elle est le *se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction*, se-poser qui, une fois choisi (car il s'agit bien d'un choix), lie le traducteur[89].

L'existence d'un choix ne signifie pas nécessairement qu'il s'agit là d'un acte entièrement objectif, effectué en amont par un traducteur en pleine possession de ses moyens. Interrogés directement, nombre de praticiens évoquent au contraire une forme d'intuition, d'immédiateté irréfléchie[90] ; il n'en demeure pas moins que, comme le dit Berman, des choix sont faits tout au long du processus de traduction, une infinité de petites décisions plus ou moins conscientes[91] qui, mises bout à bout, viennent constituer cette « position traductive » concrète dont les professionnels nient souvent l'existence, évoquant tout au plus une vague envie de restituer au mieux le style de l'auteur sans pour autant sacrifier aux exigences de la langue française.

Poser d'emblée cette position comme réelle, c'est en finir en quelque sorte avec l'impunité du traducteur qui est ainsi considéré comme responsable de son travail. Gardant toujours cette considération en tête, il nous faudra néanmoins nous garder d'oublier les pressions qui

[89] *Ibid.*, p. 74-75.

[90] Ces interviews, menées auprès de six traducteurs œuvrant dans les littératures de l'imaginaire, ont malheureusement été effectuées sous le sceau du secret et ne pourront être reportées ici.

[91] « Une dernière remarque au sujet du projet de traduction : son existence ne contredit point le caractère immédiat, intuitif, du traduire – si souvent invoqué. Car l'intuitivité de celui-ci est traversée de part en part de réflexivité. » in Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 78.

s'exercent sur lui, fussent-elles sociétales ou simplement éditoriales[92]. Parce qu'il tend à se concentrer sur une pratique idéale détachée des considérations économiques, Berman néglige quelque peu les rapports de pouvoir qui s'exercent sur le projet de traduction, mettant de côté le « pouvoir de cadrage » et le « pouvoir de censure » qui se portent respectivement en amont et en aval de l'opération traduisante[93] : c'est l'éditeur qui choisit le traducteur et non l'inverse, et c'est aussi lui qui donne les consignes et prend en charge la relecture. Une fois le travail accepté, l'employé doit, s'il veut obtenir de nouvelles commandes, se conformer aux exigences de son commanditaire. Ajoutons à cela le fait que l'éditeur est à son tour partiellement soumis aux demandes de son lectorat et que les demandes dudit lectorat sont elles-mêmes fortement dépendantes de l'horizon d'attente des lecteurs, et l'on comprend alors qu'horizon du traducteur et horizon des lecteurs tendent à se rapprocher au point qu'il deviendrait ici contre-productif de les étudier séparément. Cela est d'autant plus vrai que le traducteur de fantasy, nous le verrons, est souvent mal payé et travaille dans des délais courts sur des œuvres souffrant généralement d'un prestige moindre ; une absence de prime au risque qui peut l'encourager à se soumettre à une forme accrue de standardisation et de conformisme[94].

Selon Berman, chaque « projet de traduction » repose ainsi sur la rencontre entre un horizon de la traduction, une position traductive et un texte à traduire ; on y trouve notamment le mode de « translation » littéraire finalement adopté (généralement par l'éditeur, le cadre dans lequel la traduction s'inscrit demeurant largement hors de portée du traducteur lui-même, en fantasy tout du moins) mais aussi la manière de traduire finalement choisie[95]. S'il est possible de deviner le projet derrière les déclarations et les professions de foi du traducteur lui-même, celui-ci n'est identifiable *in fine* que dans le produit final, la traduction elle-même, avec laquelle il se confond. Tout le reste n'est qu'éclairage, déclaration de principe, voire réinterprétation *a posteriori*.

[92] C'est aussi là l'enjeu de l'étude de l'horizon de la traduction, qui ne peut faire l'impasse sur les conditions matérielles et l'aura générique qui sont susceptibles d'influencer les traducteurs de fantasy dans leur travail.
[93] Lance HEWSON, « Auscultation du grand public », *Parallèles*, 2015, vol. 1, n° 27, p. 11.
[94] Anthony PYM, *On Toury's laws of how translators translate*, http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2007_toury_laws.pdf, consulté le 11 octobre 2015.
[95] Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 76-77.

Ces trois concepts centraux posés, il nous faut les mettre en rapport avec notre problématique. La question que pose cette étude est la suivante : si les changements ayant apparemment opéré dans la réception de la fantasy en France, entre ses débuts confidentiels et sa récente popularité, impliquent bel et bien une modification profonde de l'horizon d'attente des lecteurs, n'est-il pas nécessairement possible d'en déceler les effets jusque dans les traductions elles-mêmes ? Ou, pour dire les choses autrement : est-ce qu'un changement global des horizons d'attentes implique des transformations tout aussi importantes dans les projets de traduction et les positions traductives qui les sous-tendent ?

La reconstitution des horizons d'attente et de traduction pose un premier problème méthodologique, directement lié à une problématique s'inscrivant dans ce que nous pourrions appeler une « traductologie de genre ». Parce qu'il nous est tout bonnement impossible de connaître avec précision l'horizon de traduction de chaque œuvre, mais aussi parce que nous nous intéressons moins aux textes dans leur individualité qu'au genre qu'ensemble ils dessinent, il devient nécessaire pour une étude comme la nôtre de pratiquer ce que Jauss appelle des coupes synchroniques dans la diachronie[96], de passer en quelque sorte d'une multiplicité d'horizons d'attente individuels à un nombre défini d'horizons de genre plus ou moins circonscrits dans le temps[97]. Pareil regroupement est d'autant plus envisageable que, rappelons-le une fois encore, tout horizon d'attente est en réalité une simplification nécessaire, une modélisation (à charge du chercheur de constituer ces regroupements temporels en fonction de critères pertinents pour éviter de subordonner l'analyse aux hypothèses initiales). Le principe même d'une traductologie de genre pose, de plus, comme postulat de départ l'existence d'un certain nombre de points communs entre les traductions (et donc, nécessairement, entre les projets de traduction, les positions traductives et les horizons qui les soutiennent).

Pour les besoins de cette étude, nous nous proposons donc de dégager deux grands horizons génériques, lesquels se trouvent intrinsèquement liés à la problématique posée : d'abord l'introduction et l'installation de la fantasy en France entre 1969 (date de la parution d'*Elric*

[96] « On pourrait en tirer une nouvelle méthode d'exposition de l'histoire littéraire, multipliant les coupes synchroniques en différents points de la diachronie de manière à faire apparaître, dans le devenir des structures littéraires, les articulations historiques et les transitions d'une époque à l'autre. » in Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 75.

[97] Jauss dit presque la même chose, en considérant que le genre est constitutif de l'horizon d'attente. Cf. Hans Robert JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *op. cit.*, p. 42.

le Nécromancien de Michael Moorcock au sein du « Club du Livre Aventures fantastiques[98] ») et 2000 ; ensuite le gain brusque en popularité entre 2001 (avec la sortie des films *La Communauté de l'Anneau*[99] et *Harry Potter à l'école des sorciers*[100]) et le moment où nous écrivons ces lignes[101]. Ce postulat, s'il repose sur des bases concrètes, n'en demeure pas moins nécessairement arbitraire et sera de toute façon mis à l'épreuve de l'analyse.

Une fois les différents horizons génériques constitués, et parce que les déclarations des praticiens ne nous sont que d'une utilité limitée pour déterminer la réalité des projets qui sous-tendent leurs traductions[102], la seconde étape consistera à analyser les textes eux-mêmes, à rechercher dans la matière traductive les éléments susceptibles de mieux préciser les caractéristiques esquissées par l'étude contextuelle. Les textes de fantasy traduits en français sont, on s'en doute, beaucoup trop nombreux pour être tous étudiés ici, aussi avons-nous décidé de nous concentrer exclusivement sur ceux ayant bénéficié d'une retraduction au cours de la seconde période, suivant là une fois encore les consignes énoncées par Berman :

> Plus essentiel est le fait que, même si l'on ne considère que la traduction d'une œuvre, il est toujours fructueux de la comparer *aussi* à d'autres traductions, quand il y en a. L'analyse de la traduction devient alors l'analyse d'une re-traduction, et elle l'est presque toujours. Du moins est-ce sa forme la plus riche.[103]

La comparaison de deux traductions d'un même texte assure d'abord l'existence d'une base commune sur laquelle asseoir l'étude (l'original). L'existence d'une seconde traduction a également pour avantage de sous-entendre une forme de patrimonialisation du genre : sont généralement retraduites (via une opération coûteuse pour l'éditeur) les œuvres ayant

---

[98] Michael MOORCOCK, *Elric le Nécromancien*, traduit par Frank STRASCHITZ, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1969.
[99] Peter JACKSON (réal.), *La Communauté de l'anneau* (*The Fellowship of the Ring*), New Line Cinema, 2001.
[100] Chris COLOMBUS, *Harry Potter à l'école des sorciers* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), Warner Bros, 2001.
[101] L'un des avantages mais aussi une limite d'une pareille étude est de s'intéresser, au moins en partie, au « présent », et donc de bénéficier d'un accès facilité aux informations – au risque cependant de manquer du recul souvent nécessaire à toute recherche. Notre étude s'inscrit quoi qu'il en soit dans son propre horizon et pourra donc être critiquée à l'aune de recherches futures.
[102] « Le traducteur, ici, a tendance à laisser parler en lui la *doxa* ambiante et les *topoi* impersonnels sur la traduction. » in Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 75.
[103] *Ibid.*, p. 84.

survécu à l'épreuve du temps, dont on pense qu'elles sont encore susceptibles d'intéresser un lectorat parfois plus de quarante ans même après la sortie initiale, et dont les amateurs continuent d'entretenir la mémoire. Pareille réflexion s'oppose à la vision d'une littérature de masse comme nécessairement éphémère et semble impliquer l'existence d'une œuvre derrière le produit. Ajoutons enfin que la simple existence de retraductions apparues dans une période relativement délimitée paraît en soi légitimer notre découpage en deux temps de la réception de la fantasy.

La retraduction implique, enfin, le changement. S'il était seulement possible de traduire aujourd'hui en utilisant les mêmes stratégies que des dizaines d'années auparavant, il n'en demeurerait pas moins impossible de faire de même vis-à-vis d'une deuxième traduction. Traduire une seconde fois, c'est nécessairement prendre position par rapport à l'œuvre initiale mais aussi par rapport à la traduction première ; placé sous les projecteurs par une communication éditoriale mettant en avant son travail (avec des bandeaux publicitaires annonçant par exemple une « traduction intégrale » ou une « nouvelle traduction »), attendu au tournant par les lecteurs ainsi appâtés, le traducteur ne peut plus prétendre à l'invisibilité. La retraduction devient sur-signifiante, le lieu par excellence où doit s'exercer à plein la position traductive d'un praticien qui sait devoir montrer son travail sous son meilleur jour, l'endroit où une certaine conception de la fidélité à l'original peut s'exercer.

Cette étude s'inscrit enfin dans le champ de la critique des traductions, qui est une branche particulière de la traductologie descriptive. Si l'on en croit la *doxa* qui semble dominer au sein du grand public et du milieu littéraire, toute nouvelle traduction aurait pour raison d'être une plus grande proximité avec un original de plus en plus sacralisé. L'heure n'est plus, officiellement du moins, aux Belles Infidèles, et même les acteurs d'un genre pourtant souvent dénigré comme la fantasy ne peuvent véritablement plus se permettre la moindre expression publique de négativité vis-à-vis de l'original, à plus forte raison quand il s'agit de justifier une réédition auprès de son lectorat potentiel.

Il nous faut cependant nous demander de quelle proximité exactement il est question ici. « Fidélité » : le mot est loin d'être aussi simple et monosémique que l'on feint parfois de le croire, et il ne faut jamais longtemps pour que les producteurs (et parfois même les lecteurs)

de la traduction invoquent, comme pour contrer toute conception un peu trop rigide du terme, les contraintes qu'impose nécessairement à cette fidélité la langue de destination : à les écouter, si le traducteur doit être fidèle au texte d'origine, il doit l'être tout en respectant les règles du « bon français ». Le mot se révèle également problématique en traductologie, notamment en critique des traductions. Il n'est en effet de fidélité parfaite que dans l'identité, et donc dans la non-traduction ; le risque de la critique devient alors de se crisper sur un idéal inatteignable, de devenir à charge tout en se réfugiant dans une forme de théorisation éloignée des réalités concrètes de la pratique traductive. C'est ce qui pousse notamment Lance Hewson à rejeter des termes comme « shift » ou « deviation », pourtant si populaires en traductologie, leurs connotations péjoratives renforçant les risques de produire une critique qui se contenterait de se lamenter sur ce que la traduction ne saurait être, à savoir l'original. Plutôt que de parler de pertes ou même de gains, il est ainsi plus productif de parler de l'acte traductif en termes de changements, d'interprétation voire de choix producteurs d'effets[104] ; parce que même le plus insignifiant des actes traductifs implique une transformation, le traductologue se doit de noter les plus productifs d'entre eux et de garder l'esprit ouvert quant à la possibilité pour le traducteur de produire des solutions créatives aux problèmes sans cesse posés par l'indestructible différence entre les langues.

Une critique ne peut non plus prétendre à la neutralité parfaite : le mot même laisse entendre l'idée de jugement, fut-il le plus éclairé possible, de comparaison à quelque chose censé constituer une forme d'idéal à atteindre. Si, comme nous l'avons affirmé, l'original ne saurait être atteint dans la traduction, à quoi peut-on bien comparer celle-ci ? Suivant Hewson, nous préférons mettre de côté l'approche fonctionnaliste initiée par Katharina Reiss[105] : en raison de son appartenance à une littérature de masse tournée *in fine* vers la satisfaction de son public, il serait bien sûr possible d'envisager le texte de fantasy comme possédant une fonction identifiable, mais l'on se heurterait alors à une épineuse question de définition. Comment satisfait-on le public de la fantasy ? En se montrant très proche de l'anglais, en produisant un texte au contraire au plus près des goûts du moments ? Et quels

[104] Cf. Lance HEWSON, *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Pub. Company, coll. « Benjamins Translation Library », n° 95, 2011, p. 17.

[105] Katharina REISS, *Translation Criticism, the Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, traduit par Erroll F. RHODES, New York, Routledge, 2014.

sont-ils, ces goûts ? S'agit-il de reproduire *ad nauseam* le style de la traduction du *Seigneur des Anneaux*, de *La Belgariade*, de *La Roue du Temps ?* Qu'en est-il alors du sentiment de nouveauté, de surprise, que le lecteur s'attend à trouver au sein même du déjà-connu du genre ? Pareille fonction ne pourrait s'appliquer, au mieux, qu'aux romans les moins inventifs, et nous ne croyons pas que le genre dans son ensemble en soit réduit à un aussi triste sort. Nous parlons de plus ici de textes possédant potentiellement un degré de littérarité « supérieur » à la moyenne, puisqu'ils ont survécu aux premiers coups de boutoir du temps, au point de finir par être retraduits. Quelle fonction pourrait bien être la leur ? Et comment envisager la multiplicité des choix s'offrant au traducteur, dont beaucoup ne sauraient être entièrement condamnables ? Parce qu'il tient souvent peu compte de la littérarité et du lien étroit que celle-ci suppose entre forme et fond, le fonctionnalisme ne peut nous aider ici.

Nous ne chercherons pas non plus l'élément de comparaison dans un quelconque *tertium comparationis*, « texte » pré-verbal ou supra-verbal situé dans une sorte de monde intermédiaire et constitué d'« invariants[106] ». Conçu pour dépasser l'indépassable opposition entre texte source et texte cible, le *tertium* ne peut en effet être manipulé sans être paradoxalement paraphrasé, explicité dans une langue (généralement celle du texte cible ou du texte source) ; cela concourt à faire de cet outil, non pas le socle objectif sur lequel asseoir la critique, mais l'expression d'une subjectivité masquée, comme le signalent Hewson[107] et Ladmiral[108].

Nous ne nous tournerons pas non plus vers les « Corpus Based Translation Studies » (CBTS). Le recours au traitement informatisé de corpus peut se révéler utile dès lors qu'il s'agit d'identifier des traitements et des irrégularités d'ordre essentiellement lexical, mais il souffre de plusieurs limites qui finissent par rendre son utilisation contre-productive, du moins à l'heure où nous écrivons ces lignes. Le recours à l'outil informatique ne permet pas, tout d'abord, de prétendre à une quelconque objectivité : le corpus, les directions données

[106] Sur le sujet, voir Kitty M. van LEUVEN-ZWART, « Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I », *Target*, 1989, vol. 1, n° 2, p. 152-181 ; Cees KOSTER, *From World to World: An* Arnamentarium *For The Study Of Poetic Discourse in Translation*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2000.

[107] Lance HEWSON, *An Approach to Translation Criticism*, *op. cit.*, p. 7-10.

[108] « S'il est vrai qu'en traduction, dans la pratique la plus intimement vécue et quotidienne, il est nécessaire de se "référer" sans cesse au *tertium quid* des réalités dont nous parle le texte à traduire, il n'est pas moins assuré que ce *tertium quid*, entre les deux langues en présence, est imaginaire et qu'on ne s'y réfère qu'en pensée. » in Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. 15.

aux recherches, tout cela demeure décidé par un être humain, lequel conçoit également les outils de catégorisation et prend en charge la partie interprétative de la critique. De plus, comme l'évoque Charlotte Bosseaux, les logiciels sont généralement peu doués pour relever les items manquants ou les relations subtiles entre les éléments du lexique[109] (mots composés, mots de même racine, mots polysémiques, etc.). Si certaines structures de surface sont facilement identifiées (comme les répétitions ou l'usage de certains types de structures syntaxiques), la prise en compte du contexte linguistique et narratologique est en général très insuffisante, et nécessite quoi qu'il en soit de la part du chercheur un important travail de remise en situation. Comme le montrent Leech et Short, les particularités de l'écriture littéraire ne sauraient se contenter d'une mesure strictement quantitative, qui séparerait en quelque sorte les différents relevés du texte même :

> A writer's verbal art can often be more profitably examined within the narrower scope of a chapter, a page, or even a paragraph, where the stylistic values can be more closely related to their function within a particular text[110].

Comment, alors, juger de la qualité d'une traduction ? Hewson affirme, en dépit des risques que cela fait courir à l'analyse, que l'élément de comparaison ne peut être paradoxalement recherché que dans cet original que l'on sait pourtant inatteignable. Pour éviter de se retrouver écrasé par une œuvre initiale toute puissante cependant, le critique doit d'abord envisager les actes du traducteur comme des choix susceptibles de produire des effets sur le lecteur, ou du moins d'encourager un certain nombre d'interprétations possibles. Le rôle de l'analyste devient ainsi de mettre en lumière ces choix, d'envisager les chemins interprétatifs qu'ils sont susceptibles d'encourager, puis de comparer ces chemins à ceux initialement encouragés par l'original[111]. Cette approche n'est pas sans rappeler le « cercle philologique » de Spitzer[112] car elle part d'une vision globale du style de l'œuvre, avant de s'intéresser à

---

[109] Charlotte BOSSEAUX, *How Does It Feel? Point of View in Translation*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Approaches to Translation Studies », n° 29, 2007, p. 92.
[110] Geoffrey N. LEECH et Mick SHORT, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 2ème édition., New York, Pearson Longman, coll. « English Language Series », 2007, p. 51.
[111] Lance HEWSON, *An Approach to Translation Criticism*, *op. cit.*, p. 26.
[112] « « Le sang de la création poétique est partout le même, que nous attaquions l'organisme au niveau du "langage" ou des "idées", du "récit" ou de la "composition". » in Leo SPITZER, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Collection tel », n° 54, 1970, p. 60.

l'application concrète des éléments stylistiques au niveau micro-textuel, pour enfin reprendre du recul et contempler à nouveau l'ensemble.

L'approche préparatoire à l'analyse textuelle repose sur l'étude des différents contextes de production, nous l'avons vu, mais aussi sur la lecture du plus grand nombre de critiques possible[113] ainsi qu'un survol du texte lui-même. Malheureusement pour cette étude, à l'exception d'un auteur comme Tolkien (et, quoique de façon beaucoup plus anecdotique, Howard), les écrivains de fantasy ne bénéficient que de très exceptionnelles études dignes de ce nom (la plupart des critiques balayant d'un revers de la main un style jugé *a priori* médiocre ou, au mieux, sans importance). Il nous faudra donc nous reposer majoritairement sur des ouvrages plus génériques voire périphériques, et surtout accorder de l'importance aux déductions que fera naître l'analyse des textes eux-mêmes.

En ce qui concerne cette dernière, nous nous situons davantage dans une conception du style comme agencement particulier de mots et de motifs susceptibles d'entraîner la production d'effets spécifiques sur le lecteur[114], plutôt que comme rupture par rapport à une quelconque norme littéraire et/ou linguistique : outre les problèmes de définition que soulève cette notion de « norme », les textes que nous étudions sont en effet moins définis par leur exceptionnalité que par leur inscription dans un cadre standardisant (nous ne choisissons pas les textes de notre corpus pour leur détachement vis-à-vis du genre, mais au contraire pour leur caractère représentatif). Suivant Le Guin et Delany[115], nous affirmons enfin que fond et forme ne sauraient être séparés, et surtout que le style n'est pas uniquement contenu dans ses manifestations les plus éclatantes (par exemple dans l'usage d'un vocabulaire expressif ou dans le recours à des figures poétiques ou prosodiques) – sans oublier toutefois que, dans le cadre d'une étude avant tout traductologique, ce sont généralement ces passages à forte densité stylistique qui posent les problèmes de traduction les plus révélateurs.

---

[113] Cette inclusion des critiques, y compris non-professionnelles, comme aide à l'analyse est à rattacher au concept d'« archilecteur », que Michael Riffaterre envisage comme la somme de toutes les lectures critiques qu'il possible de trouver sur un texte donné. Cf. Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 46.

[114] Voir notamment à ce sujet Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, *op. cit.*

[115] Ursula K LE GUIN, *The Language of the Night*, *op. cit.* ; Samuel R. DELANY, *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science fiction* [monographie électronique], Rev. ed., Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2009.

Notre conviction est que seule une analyse systématique et minutieuse, pointilleuse même, d'un grand nombre d'extraits peut permettre d'obtenir les données nécessaires à l'établissement d'une véritable analyse traductologique de la fantasy. Ce n'est qu'en multipliant les exemples qu'il deviendra possible de dégager ces constantes et ces variations qui sont susceptibles de « faire » un genre, et d'esquisser des projets de traduction et des horizons d'attente génériques authentiques. La redondance est, dans un pareil champ d'étude, un mal nécessaire, d'autant plus nécessaire que les travaux sur lesquels s'appuyer demeurent rares.

Le concept même de traductologie de genre reposant fortement sur la notion de traits partagés, se pose le problème de l'hétérogénéité stylistique probable des textes originaux que comporte notre corpus. Si l'on accepte l'idée que la fantasy n'est pas un genre entièrement figé dans son écriture et, en dépit des nombreux éléments qui les réunissent, que les textes de Tolkien, d'Howard ou d'autres comprennent aussi nombre de différences, il devient crucial pour le choix des extraits à comparer de ne pas recourir à une sélection totalement aléatoire (comme le fait par exemple Leuven-Zwart[116]) mais de faire plutôt reposer le choix des passages sur des critères partagés susceptibles de rapprocher les différents auteurs.

Or, s'il est une caractéristique qui unit les différents romans d'un même genre, c'est sans doute celle des topoï, des lieux communs, attendus, que l'on croit retrouver dans chaque récit. Pour la fantasy, on pensera bien sûr aux éléments thématiques comme le Moyen Âge, les seigneurs ténébreux, les magiciens ou les elfes, mais ce ne sont là que des marqueurs de surface, guère d'utilité lorsqu'il s'agit de sélectionner des extraits. Nous préférons nous tourner ici vers des traits génériques d'ordre narratifs, des « scènes types » en quelque sorte, dont la visée pragmatique est souvent proche d'un auteur à un autre. Ces scènes seront sélectionnées en se basant sur les types séquentiels de base tels qu'établis par Jean-Michel Adam[117], selon lequel il serait possible de dégager dans les textes certains « schémas

[116] Kitty M. van LEUVEN-ZWART, « Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I », *op. cit.*

[117] « L'unité textuelle que je désigne par la notion de SÉQUENCE peut être définie comme une STRUCTURE, c'est-à-dire comme :
- un réseau relationnel hiérarchique : grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent ;
- une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie. » in Jean-Michel ADAM, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, p. 28.

séquentiels prototypiques » susceptibles d'être reconnus par les sujets, et à partir de là, de mettre en place une véritable classification opérationnelle :

> Un récit singulier ou une description donnée diffèrent l'un de l'autre et également des autres récits et des autres descriptions. Toute les sortes de séquences sont, à leur manière, "originales". Mais chaque séquence reconnue comme descriptive, par exemple, partage avec les autres un certain nombre de caractéristiques linguistiques d'ensemble, un *air de famille* qui incite le lecteur interprétant à les identifier comme des séquences descriptives plus ou moins typiques, plus ou moins canoniques. Il en va exactement de même pour une séquence narrative, explicative ou argumentative[118].

Cette idée d'un « air de famille » que l'on retrouverait à un degré plus ou moins élevé dans chaque séquence de même type n'est pas sans rappeler notre approche du genre comme « ensemble flou » dont les œuvres partageraient un nombre variable de traits. On peut dès lors se demander comment les caractéristiques séquentielles interagissent avec les caractéristiques génériques : n'existe-t-il pas un dialogue, une narration, une description typique de la fantasy, éventuellement liée à un ou plusieurs topoï particuliers ? À l'inverse, n'est-il pas envisageable que les caractéristiques génériques transcendent les types séquentiels, et que certains traits stylistiques se retrouvent aussi bien dans un échange entre personnes royales que dans la description de quelque château ancestral ?

Nous aidant des travaux de Clute et Grant mais aussi de Le Guin[119], nous avons finalement restreint notre analyse à quatre topoï « narratifs », classés selon deux grandes catégories séquentielles : une catégorie « argumentative » d'un côté, comprenant les discussions royales et populaires ; une catégorie « narrativo-descriptive » de l'autre, englobant les duels héroïques et les descriptions nostalgiques[120]. Bien entendu, pareille sélection a seulement pour but d'offrir à l'analyse comparative un socle qui soit le plus stable possible, mais n'implique aucunement que chaque auteur va traiter le topos d'une manière identique aux

[118] *Ibid.*

[119] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.* ; Ursula K LE GUIN, *The Language of the Night*, *op. cit.*

[120] D'autres topoï relevant de séquences textuelles similaires auraient également pu être choisis, comme la présence sous-jacente du mal, le portrait d'un héros ou d'une espèce non-humaine, la grande bataille épique ou la démonstration de magie. Nous reviendrons sur les raisons de nos choix aux chapitres concernés.

autres, ni que notre étude ne tiendra nullement compte des spécificités stylistiques de chacun ; à un topos donné correspond un certain nombre d'effets susceptibles d'être produits sur le lecteur, et ces effets « bruts » peuvent être obtenus, raffinés, par des outils stylistiques variés.

Le corpus

Il est temps à présent de définir notre corpus avec davantage de précision. Nous l'avons dit, l'analyse d'un genre tout entier, fut-il aussi récent que celui de la fantasy, implique de se retrouver devant une masse importante de textes, si importante qu'elle en devient impossible à analyser dans des conditions décentes. Nous avons donc adopté ci-avant une définition restreinte de la fantasy, définition qui avec notre décision d'analyser uniquement des retraductions nous a permis d'opérer une première sélection.

Cette définition implique logiquement que nous ne traiterons pas ici d'œuvres relevant de la science-fiction, en dépit des liens unissant les deux genres (notamment à travers leur fusion dans ce qui est communément appelé la *science fantasy*). Pour des raisons similaires, nous mettrons de côté le *steampunk* et ses accents victoriens, mais aussi une grande partie des textes associés au sous-genre de l'*urban fantasy*, qu'Attebery range dans la catégorie « indigenous fantasy[121] ». Cet ensemble regroupe en réalité des textes prenant pour cadre une représentation relativement proche de notre monde moderne, dans lequel créatures et phénomènes surnaturels évolueraient jusqu'à presque faire partie du quotidien[122]. Les œuvres écrites initialement pour la jeunesse ne feront pas non plus partie de notre corpus, y compris celles dont les récits pourraient pourtant s'intégrer dans notre définition de la fantasy (car présentant des notions de complétude, d'émerveillement, de passé légendaire), ce en raison de l'influence de leur lectorat sur leur écriture ainsi que sur leur traduction (on n'écrit pas de la même façon pour les enfants et les adolescents que pour les adultes, malgré l'existence de passerelles). Nous mettrons ainsi de côté les deux traductions du *Hobbit* de Tolkien, alors même que nous nous pencherons sur les trois livres du *Seigneur des*

[121] Brian ATTEBERY, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, p. 129.
[122] Les textes de l'*urban fantasy* empruntent souvent à un autre genre, le roman noir, dont ils utilisent certains codes narratifs et stylistiques dans le but de mieux faciliter l'intégration des tropes du merveilleux au sein d'un univers quasi-réaliste.

Anneaux[123]. Il pourrait sembler quelque peu artificiel de se fier à de telles étiquettes pour opérer ces sélections, surtout dans le cadre d'une définition de la fantasy fondée sur les « ensembles flous » d'Attebery. Celles-ci nous semblent néanmoins pertinentes pour cerner le cadre de cette étude, chacune désignant au fond moins une frontière à ne pas franchir qu'un nouvel ensemble ou sous-ensemble potentiel, susceptible de croiser la route du groupe que nous avons ici appelé « fantasy » tout en demeurant sous l'influence d'autres parangons génériques. Par-delà les éléments véritablement propres aux œuvres elles-mêmes, nous pensons également que ces étiquettes ne sont pas extrinsèques aux actes de création et de traduction, et même à l'acte de lecture lui-même, et préférons nous contenter ici d'examiner des textes situés au plus près du cœur du genre.

Cette étude se limitera également aux traductions de textes de l'anglais vers le français, compte tenu de la place colossale qu'occupe la production anglo-saxonne dans la production mondiale. N'étant que très exceptionnellement citées par les différents producteurs (à l'exception de quelques cas spécifiques concernant principalement *Le Seigneur des Anneaux*), nous estimons de plus que les traductions effectuées vers les autres langues ne jouent qu'un rôle minoritaire dans la constitution de l'horizon des traducteurs français. Nous reconnaissons cependant qu'il s'agit là d'une limite potentielle de la présente étude, et qu'il pourrait être intéressant dans le futur de confronter nos résultats à ceux de recherches menées sur des corpus rédigés dans d'autres langues.

Ces sélections pratiquées dans la vaste galaxie du genre nous laissant encore une fois avec un corpus trop important, il nous faut effectuer une dernière sélection des œuvres et choisir des spécimens qui soient représentatifs du genre dans sa diversité :

Robert E. Howard peut être considéré comme l'auteur emblématique du genre de la *sword & sorcery*[124] et de ce que Jamie Williamson identifie comme l'une des deux principales

[123] Il pourrait cependant être fructueux, au sein d'une étude future, d'observer si le succès du *Seigneur des Anneaux* n'a pas une influence sur le traitement du *Hobbit*, le traducteur pouvant par exemple « pousser » le texte vers une écriture correspondant davantage aux goûts supposés d'un lectorat adulte.

[124] Patrice Louinet n'hésite pas à le placer aux rangs des pères fondateurs de la fantasy, un auteur « rivaled only by J.R.R. Tolkien in terms of importance and influence. » in Patrice LOUINET, « Robert E. Howard, Founding Father of Modern *Fantasy* For The First Time Again », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, nº 2, p. 163.

« literary branches of the fantasy canon[125] » : plus précisément, celle des magazines *pulp* bon marché, majoritairement publiés sur le sol américain entre le début du XXe siècle et la Seconde Guerre mondiale, et se situant dans la continuité des romans d'aventures de la fin du XIXe. Si ses héros sont nombreux (Solomon Kane, Bran Mak Torn, Kull ou bien Sonya la Rouge) et partagent nombre de traits « héroïques » communs, c'est surtout son personnage de Conan le barbare qui l'a hissé au firmament des fondateurs du genre (au point que trois adaptations cinématographiques, une série d'animation, une série télévisée, plusieurs bandes-dessinées, des jeux vidéo et des jeux de rôle lui ont été consacrés). Les mésaventures que l'œuvre d'Howard a subies entre les mains d'un éditeur comme Lyon Sprague de Camp, ainsi que le récent travail de restauration éditoriale effectué par Patrice Louinet, spécialiste de l'écrivain, pour le compte des éditions Wandering Star, rendent l'inclusion de travaux d'Howard dans ce corpus d'autant plus indispensable. Après une première introduction en France en 1965 dans une version adaptée par Jacques Bergier pour la revue *Planète*[126], la quasi-totalité des *Conan* ainsi que plusieurs pastiches furent traduits dans les années 1980 au sein des éditions J.-C. Lattès, avant une nouvelle traduction chez Bragelonne en 2007.

La colossale série de romans s'inscrivant dans le cycle de *La Roue du Temps* de Robert Jordan constitue de son côté un excellent exemple de ce que l'on nomme communément la *Big Commercial Fantasy* (BCF) – des romans de fantasy écrits aux États-Unis dans les années 1970, à la suite de l'immense succès de la réédition du *Seigneur des Anneaux*, dans le but de satisfaire une demande croissante pour des quêtes héroïques peuplées de sorciers, dieux maléfiques et peuples monstrueux, le tout dans un univers évoquant une forme de Moyen Âge fantasmé. Si le cycle est sorti relativement tardivement (*The Eye of the World*, le premier tome, fut publié par Tor Books en 1990[127]), il fut cependant traduit dès 1995 en français par Payot et Rivages[128]. Les conditions éditoriales qui ont entouré la translation de l'œuvre rendent cette dernière particulièrement intéressante pour une étude traductologique comme la nôtre : la série tout entière, forte de ses quatorze volumes de

[125] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 15.
[126] Robert Ervin HOWARD, « Le Phénix sur l'épée », *Planète*, traduit par Jacques BERGIER, septembre 1965, n° 24, p. 107-113.
[127] Robert JORDAN, *The Eye of the World*, New York, Tor Books, 1990.
[128] Robert JORDAN, *La Roue du Temps*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 1995.

mille pages en moyenne, ne fut en effet pas traduite intégralement, malgré une reprise par Fleuve Noir en 2005 (l'éditeur, qui s'occupait déjà de la publication en poche, tenta alors de poursuivre le travail déjà effectué en engageant une nouvelle traductrice, avant de finalement baisser les bras après dix tomes). Quelques années plus tard, Bragelonne reprit le flambeau, annonçant contre toute attente non pas une révision mais une toute nouvelle traduction respectant la tomaison d'origine ; quatre volumes sortirent pour la seule année 2012 (la collection compte neuf tomes à l'heure où nous écrivons ces lignes).

L'effet de patrimonialisation que sous-tend l'idée de retraduction prend parfois des détours inattendus : parmi les « classiques » de la fantasy à avoir bénéficié d'une seconde vie en français, on trouve en effet plusieurs cycles adaptés du jeu de rôle *Donjons & Dragons*. Les trois romans des *Chroniques de Dragonlance* constituent un bon exemple de ce sous-genre qu'est la *ludic fantasy*, laquelle, après une naissance dans les années 1980, connut un premier succès à partir de 1996 chez les éditions Fleuve Noir, avant de bénéficier d'une « retraduction intégrale » dès 2008 chez Bragelonne (l'édition de 1996 avait été précédée par une première traduction chez Carrere en 1987, sous le titre *L'Histoire des dragons*[129]. Cette publication ne connut cependant qu'une existence très brève et disparut sans guère laisser de traces, au même titre que la branche éditoriale qui lui avait donné naissance ; elle n'est donc évoquée que brièvement dans cette étude).

Aucune étude sur la fantasy enfin ne saurait faire l'impasse sur l'œuvre de Tolkien, dont *Le Seigneur des Anneaux* est tantôt considéré comme le fondateur du genre, tantôt comme l'accélérateur de sa métamorphose en une forme commerciale reconnue (le succès de sa réédition américaine au milieu des années 1960 exercera en effet une influence conséquente sur le milieu de l'édition et de la distribution). Si la première traduction française date de 1972, la publication récente d'une nouvelle traduction, quarante-deux ans après la première, marque en soi un événement dans le paysage de la fantasy. Comme nous l'avons déjà évoqué, la trilogie de la « Terre du Milieu » est aussi à l'origine d'une des adaptations cinématographiques de fantasy les plus influentes, celle-là même qui, de l'avis de nombreux experts, serait en partie responsable de l'intérêt nouveau que porte

[129] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *L'Histoire des dragons*, traduit par Yannick SURCOUF, Paris, Carrerre, 1987, vol.1 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *L'Histoire des dragons*, traduit par Françoise LEBRAS et traduit par Olivier MEYER, Paris, Carrerre, 1987, vol.2 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *L'Histoire des dragons*, traduit par Olivier MEYER, Paris, Carrerre, 1987, vol.3.

aujourd'hui le grand public à un genre auparavant considéré comme de moindre qualité. Un autre élément essentiel ici est la nature même de Bourgois, l'éditeur chargé de traduire Tolkien en France ; celui-ci ne correspond pas à l'image de l'éditeur de fantasy et nous offre donc l'occasion d'étudier l'effet que peut produire un cadre prestigieux sur la traduction d'une œuvre appartenant à un genre moins illustre.

Ces quatre cycles forment, selon nous, un ensemble assez représentatif du genre de la fantasy tel que nous l'avons défini. Parce que notre propos relève de la traductologie de genre, nous ne pouvons nous contenter de choisir le premier volume de chaque ensemble et prélèverons donc des extraits pertinents dans différents volumes de chaque saga, selon des modalités qui seront davantage définies au sein des chapitres concernant l'analyse traductologique à proprement parler.

Terminons cette introduction sur une mise à plat du plan de cette étude, déjà largement esquissé ci-avant.

Nous l'avons dit, les horizons d'attente et de traduction nous semblent jouer un rôle crucial dans l'étude traductologique d'un genre, à plus forte raison quand il s'agit de s'intéresser aux évolutions qui traversent potentiellement ce dernier. Notre première partie sera ainsi consacrée à l'étude historique de la réception de la fantasy ; après un bref aperçu des racines du genre, nous y définirons les liens qui sont susceptibles de s'établir entre des publications en langue anglaise et leur différentes transpositions sur le territoire culturel français, et soulignerons les changements ayant récemment eu lieu dans l'image dont le genre jouit auprès du grand public et des institutions, ainsi que dans les conditions de travail des traducteurs.

La deuxième et la troisième partie seront consacrées à l'étude traductologique des textes à proprement parler. Originaux, premières traductions et retraductions seront ainsi comparés, extrait après extrait, et les résultats mis en rapport à leur tour. La deuxième partie s'intéressera tout particulièrement aux séquences argumentatives (dialogues royaux et ordinaires), quand la troisième portera sur les séquences à dominante narrative et descriptive (duels héroïques et descriptions à teneur nostalgique).

Partie 1 : Les horizons de la fantasy

Nous évoquions en introduction la possibilité d'envisager l'horizon d'attente d'une traduction comme une fusion partielle, double, de l'horizon d'attente de l'auteur-lecteur avec celui du traducteur-lecteur lui-même. Partant de ce postulat, l'horizon d'une retraduction peut être envisagé comme triple, un deuxième traducteur-lecteur intégrant les deux horizons précédents tout en les réévaluant à l'aune d'un tout nouveau contexte. À moins d'ignorer totalement leur existence, une nouvelle traduction s'effectue en effet systématiquement en regard de celles qui l'ont précédées. Elle est par essence une réaction, une réponse qui ne peut que prendre position[130]. Même lorsque le second traducteur ignore en toute bonne foi l'existence de son ou ses prédécesseurs, ne les ayant jamais lus ni n'en ayant eu vent, il est tout de même possible de considérer que la traduction précédente a fini par être absorbée par sa culture littéraire d'accueil ; fût-ce indirectement, elle a ainsi participé à l'horizon d'attente de la retraduction. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on opère au sein d'un domaine restreint comme celui de la fantasy, dont la petitesse relative rend plus improbable l'ignorance absolue de la part du nouveau traducteur.

Une telle conception des phénomènes de traduction et de retraduction implique de notre part un certain nombre de recherches visant à reconstituer, ne serait-ce que partiellement, les horizons des auteurs ainsi que ceux des traducteurs des œuvres appartenant à notre corpus. Une des convictions initiales de cette thèse est, en effet, qu'une solide compréhension des différences entre les horizons d'attente permettra d'expliciter certaines différences dans les productions textuelles (au sens où auteur et traducteur « produisent » un texte), et donc de toucher du doigt des stratégies de traduction qui échappent aux seuls problèmes de la différence entre les langues ou de l'intraduisibilité du style. L'étude du contexte présidant à la production des originaux anglais ne sera pas négligé, pour des raisons comparatives bien entendu, mais aussi parce que l'aura dont jouissent un genre et ses œuvres dans le pays qui les a vus naître influence la manière dont ceux-ci sont reçus dans d'autres lieux.

Une fois admise la nécessité d'étudier les différents horizons d'attente, il devient indispensable de délimiter l'étendue de l'étude « contextuelle ». À cette fin, Jauss préconise le recours à la « combinaison méthodique de l'analyse diachronique et de l'analyse

[130] « La re-traduction a lieu pour l'original et contre ses traductions existantes. » in Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, p. 105.

synchronique »[131], qui permettrait d'échapper à une analyse chronologique potentiellement trompeuse car susceptible de faire miroiter une histoire littéraire faite d'une longue suite linéaire de causes et d'effets. Pareille méthodologie implique d'effectuer des coupes synchroniques dans différentes phases de l'évolution littéraire (ou, dans le cas qui nous intéresse, de l'évolution de la fantasy).

En gardant toujours à l'idée la notion de réception du genre, nous nous attacherons donc tout d'abord dans ce chapitre à étudier le contexte de production originel des œuvres de fantasy dans le monde anglo-saxon (plus précisément au Royaume-Uni et en Amérique du Nord) ; nous entrerons ensuite dans le cœur de notre sujet en envisageant la réception du genre par le public français au cours d'une première période, dite de « premières traductions », s'étendant approximativement de 1969 à 2001 (date de la sortie de *La Communauté de l'Anneau* au cinéma[132]), et d'une seconde, dite de « retraductions », partant de la fin de la précédente pour s'arrêter au moment où nous écrivons ces lignes.

Aux origines anglo-saxonnes de la fantasy

Comme cela a déjà été montré au moment de cerner les limites de notre champ d'étude, même un genre en apparence aussi commercialement bien identifié que la fantasy possède autant de définitions possibles qu'il y a de théoriciens pour en élaborer, ce qui a pour effet d'engendrer une certaine confusion valant également pour les origines et les textes fondateurs. La grande majorité des théoriciens, vulgarisateurs et auteurs s'accorde cependant pour donner à la fantasy des origines anglo-saxonnes et situer ses véritables débuts entre la fin du XIXe siècle (et de l'époque victorienne) et les premières décennies du XXe. Ce relatif consensus n'empêche pas pour autant certains auteurs de vouloir attribuer au genre des racines plus profondes et donc plus prestigieuses, ou du moins plus respectables.

Il est tout d'abord possible de rapprocher le genre de l'école gothique anglaise, qui l'a précédé de peu puisqu'elle s'est développée en Angleterre entre les XVIIIe et XIXe siècles ; on pourra par exemple noter des similitudes entre ce mouvement littéraire et politique, qui a vu l'héritage anglo-saxon soudain valorisé au profit de la réaffirmation d'une identité

[131] Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 75.
[132] Peter JACKSON, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.*

nationale britannique mise à mal[133], et le projet d'un Tolkien visant à offrir à l'Angleterre une mythologie essentiellement débarrassée de l'influence culturelle et linguistique du français[134]. Les deux courants partagent en effet un intérêt profond pour le monde médiéval, qui cesse de servir de faire-valoir au monde moderne mais se voit soudain célébré pour les valeurs positives qu'il recèle et que la modernité aurait oubliées. Dans leur *Encyclopedia of Fantasy*, Clute et Grant n'hésitent ainsi pas à remonter à la fin du XVIIIe siècle pour trouver les premiers textes de fantasy véritable, qui reprennent certaines histoires traditionnelles tout en plaçant leur composante fantastique au cœur de la narration :

> Only in the last decades of the 18th century, when (at least in the West) a horizon of expectations emerged among writers and readers, did a delimitable genre now called Fantasy appear[135].

Les deux théoriciens ont notamment recours au terme « Gothic Fantasy » pour évoquer des œuvres comme *Le Château d'Otrante* de Walpole, *Le Moine* de Matthew Lewis ou bien encore *Frankenstein* de Mary Shelley ; notons également la présence d'entrées entièrement consacrées à des poètes romantiques comme Percy Shelley, Lord Byron ou John Keats. À lire Clute et Grant, il semblerait en revanche que les potentiels candidats au genre issus de périodes antérieures relèvent davantage du fantastique, et constituent ce qu'ils proposent d'appeler des « taproot texts », des textes qui en s'agrégeant vont nourrir les racines tortueuses qui permettront par la suite au genre de naître (on trouve ainsi dans ces racines de nombreuses œuvres prestigieuses comme *Le Morte d'Arthur* de Malory, *La Tempête* de Shakespeare ou bien encore différentes versions des *Mille et une nuits*).

D'autres acteurs comme l'essayiste et écrivain Lin Carter, l'écrivain de science-fiction et de science-fantasy Robert Silverberg ou bien encore les professeurs Susan M. Bernardo et Graham J. Murphy osent remonter beaucoup plus loin et faire de la fantasy le plus ancien

---

[133] Cf. David PUNTER et Glennis BYRON, *The Gothic*, Malden, MA, Blackwell Pub, coll. « Blackwell guides to literature », 2004, p. 4-5.

[134] L'auteur considérait notamment la légende arthurienne comme trop emprunte de culture française pour pouvoir jouer ce rôle. « However he also knew that […] the Arthurian tradition was originally non-English, indeed dedicated to the overthrow of England; its commemoration in English verse was merely a final consequence of the stamping-out of native culture after Hastings, a literary 'defoliation' which had also led to the meaninglessness of English names like 'Fawler' and the near-total loss of all Old English heroic tradition, apart from Beowulf. » in T. A. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, Rev. and expanded ed., Boston, Houghton Mifflin Co, 2003, p. 38.

[135] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 921.

des genres, dont les premiers représentants remonteraient à l'aube de l'humanité, aux mythes, aux origines de l'imagination même, et dont l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère et l'épopée sumérienne de Gilgamesh offriraient les plus anciennes manifestations connues[136]. Un genre éminemment noble donc, qui, comme l'affirme Carter, serait par la suite tombé en disgrâce aux yeux du public, un public prompt à oublier un si glorieux héritage pour célébrer une modernité trop centrée sur elle-même[137].

La littérature médiévale française et anglaise (et notamment les chansons de geste et la matière de Bretagne) est souvent citée comme deuxième étape essentielle de la maturation du genre. L'éditeur, écrivain et essayiste Lyon Sprague de Camp, qui exerça une influence bien plus grande sur le genre par sa mainmise théorique que par sa production littéraire, rattache par exemple le genre aux sagas islandaises, aux récits épiques ainsi qu'au *romance* médiéval[138] ; en tant que littérature de l'imaginaire, la fantasy serait l'une des victimes collatérales du basculement de l'intérêt public en faveur d'un mode fictionnel « réaliste » entre les XVIIIe et XIXe siècles[139]. Carter, de son côté, n'hésite pas à consacrer presque cinquante pages de son *Tolkien, le maître des anneaux* (sur les deux cent soixante qui constituent l'ouvrage) aux mythes et légendes ayant précédé le développement « moderne » du genre[140]. Comme nous le verrons par la suite, les préfaciers et essayistes français furent également nombreux à suivre les lignes tracées par ces prédécesseurs américains : dans ses préfaces rédigées pour la collection « Le Livre d'or de la SF », Marc Duveau évoque par exemple une période classique où l'« épopée fantastique » (le terme qu'il utilise pour désigner la fantasy moderne) n'existait pas encore, mais où l'épopée dominait le paysage littéraire (une épopée qui, paradoxalement, se teintait fréquemment… de fantastique[141]). Il serait caricatural d'affirmer que tous ces défenseurs du genre ne posent

---

[136] Lin CARTER, « Introduction : néomythologie », *in Les pionniers de la fantasy*, Paris, Bragelonne, 2010, p. 9-27 ; Robert SILVERBERG, *Légendes de la fantasy.*, Paris, Pygmalion, 2005, p. 11-13 ; Susan M. BERNARDO et Graham J. MURPHY, *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press, 2006, p. 87.

[137] Lin CARTER, *Tolkien, le maître des anneaux*, Le Pré aux clercs., Paris, 2002, p. 117.

[138] Lyon Sprague DE CAMP, « Introduction », *in* Lyon Sprague DE CAMP (dir.), *The Spell of Seven*, New York, Pyramid Books, 1965, p. 7-12.

[139] Le mot « romance », qui désignait au départ tous les récits d'imagination en prose rédigés en langue vernaculaire, a en effet peu à peu cédé le pas dans la langue anglaise au mot « novel », et pris entre le XVIIIème et le XIXème siècles une connotation de plus en plus négative, en étant associé aux anciens textes médiévaux et au règne de l'invraisemblance. Cf. Baudoin MILLET, « *Novel* et *Romance* : Histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles*, 2006, vol. 2, n° 16, p. 85-95.

[140] Lin CARTER, *Tolkien, le maître des anneaux*, *op. cit.*, p. 137-182.

[141] Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1978, vol.1, p. 7.

aucune différence véritable entre les textes anciens et leurs successeurs plus modernes, entre le mythe et le roman, entre la légende et la fantasy ; il n'en demeure pas moins que leurs écrits procèdent d'une forme de revalorisation du genre dans lequel nombre d'entre eux opèrent (de Camp et Carter sont également éditeurs et écrivains de fantasy), leur permettant au passage de se faire eux-mêmes les continuateurs de traditions aussi anciennes que l'humanité.

Pour d'autres comme Besson cependant, ceux, nombreux, qui veulent rattacher la fantasy à des origines aussi anciennes se leurrent, ou ne cherchent qu'à réinterpréter l'histoire à leur profit (ou tout du moins au profit de leur genre de prédilection). Cette tentation rétrospective serait au fond en germe dans le genre lui-même, lequel propose justement à ses lecteurs une recréation de l'histoire au service de leurs fantasmes[142]. Les textes médiévaux eux-mêmes, dont on pourrait croire qu'ils constituent les fondements d'un genre dont les intrigues se passent très souvent dans des univers moyenâgeux, ne sont généralement que des sources indirectes, la majorité des auteurs n'ayant pas les connaissances approfondies de l'histoire et de la langue qu'ont pu posséder des auteurs comme Morris ou Tolkien[143]. Les défenseurs les plus acharnés d'une fantasy immémoriale semblent ainsi moins parvenir à rattacher le genre à de prétendues racines que lorgner vers un passé « toujours-déjà perdu », moins faire de la fantasy la plus ancienne des formes littéraires qu'exhiber sa paradoxale adolescence, une adolescence « toute jeune mais se sentant vieille comme le monde, précocement nostalgique et pas encore résignée[144] ».

À l'inverse, il en est certains pour attribuer au genre des origines extrêmement récentes. Jacques Baudou par exemple le fait véritablement émerger au cours des trois dernières décennies du XXe siècle[145] – ce qui, comme nous le verrons plus en détails, correspond à son apparition publique avec le succès américain de l'édition *paperback* (poche) du *Seigneur des anneaux*. Toute la production précédente fait ainsi office de substrat dans lequel puiser généreusement (on retrouve ici l'idée, quoiqu'étendue, des « taproot texts » de Clute et Grant). Il faut en effet reconnaître qu'avant cet événement, les œuvres traitant de mondes « secondaires » (pour reprendre la formulation de Tolkien) et même de magie étaient

[142] Cf. Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 24-25.
[143] *Ibid.*, p. 80-82.
[144] *Ibid.*, p. 27.
[145] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 3.

presque systématiquement associées à la science-fiction, laquelle constituait alors un genre spécifique mais aussi une forme d'hyper-genre des littératures de l'imaginaire, un tiroir dans lequel ranger tout ce qui échappait aux tropes les mieux identifiés. Les quelques fois où il était employé, le terme « fantasy » ne désignait alors pas le genre tel que nous l'avons défini mais, de manière globale, tout ce qui touchait de près au surnaturel (s'approchant, sans toutefois se confondre avec lui, de ce qu'en France nous appelons encore le fantastique).

Limiter l'existence de la fantasy à son apparition « officielle » nous paraîtrait néanmoins une erreur : si, pour Besson, « un genre littéraire ou artistique ne préexiste pas à ses manifestations et à leur appréhension comme un ensemble cohérent par les créateurs qui l'illustrent comme par le public qui le reçoit »[146], l'acquisition d'un nom officiel par un genre n'est pourtant qu'une étape intermédiaire de son existence, une évolution décisive qui n'empêche pas l'existence préalable d'inspirations nombreuses (les « taproot texts ») mais aussi, ce qui nous intéresse davantage, de « textes pionniers » qu'il peut être utile d'intégrer, fût-ce de manière rétrospective.

Où donc tracer la ligne entre les deux catégories ? Pour le déterminer, il nous faut ici tenir compte de la façon dont le genre est apparu et même, pour parler plus crûment, dont il a été « vendu » à partir des années 1960-70. Les premières préfaces, postfaces et essais à parler officiellement et de façon presque militante de la fantasy comme d'un genre (sans forcément utiliser systématiquement la même dénomination cependant) semblent majoritairement constituer leur canon en puisant dans un vivier antérieur à cette date, sans pour autant remonter particulièrement loin dans le temps : à l'exception d'une petite poignée d'ouvrages de la BAFS, dirigée par Lin Carter, les textes qui composent les premières anthologies fondatrices de la fantasy ne contiennent en effet que peu de mythes anciens ou de romans de chevalerie, préférant généralement s'arrêter aux dernières années de la période victorienne. Dans un chapitre intitulé « Les hommes qui inventèrent la fantasy », Carter lui-même fait de Morris l'inventeur de l'*heroic fantasy* et place à ses côtés des auteurs anglais du début du XXe siècle comme Lord Dunsany ou Tolkien[147]. L'ère victorienne offre en effet un moment de l'histoire où le Moyen Âge constituait encore une source d'emprunts vivace, tout en se voyant débarrassé de ce que cette source comprenait auparavant

[146] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 14.
[147] Lin CARTER, *Tolkien, le maître des anneaux*, *op. cit.*, p. 183-205.

d'inquiétant ; le passé y devenait un véritable espace d'évasion pour des imaginations qui se sentaient à l'étroit dans leur propre siècle[148]. Ce médiévalisme toucha notamment le groupe des Préraphaélites (auquel Morris lui-même participa), dont la fascination pour le Moyen Âge cachait à la fois un rejet du monde contemporain et une admiration pour le symbolisme mystérieux de la culture médiévale[149]. La fin du XIXe siècle marquait également les débuts de la littérature pour la jeunesse, qui partage avec la fantasy bien plus de choses que ce que ses défenseurs veulent parfois l'admettre, et dont les textes traitent largement de merveilleux et de mondes secondaires ; nombre d'auteurs associés à la fantasy n'hésitaient d'ailleurs pas à franchir à plusieurs reprises la frontière qui sépare la fantasy pour les adultes de celle pour la jeunesse, comme ce fut le cas pour Georges MacDonald et Tolkien (avec des livres comme *The Princess and the Goblin*[150] ou le *Hobbit*[151]).

Des origines doubles : l'ère des pionniers

Pour Williamson[152], les romans qui précèdent l'apparition officielle de la fantasy peuvent être divisés selon deux « mouvements », deux branches à la fois distinctes et suivant un développement presque parallèle – si certains de ces auteurs se lisent voire se fréquentent mutuellement, aucun des deux groupes ne cherche cependant à véritablement faire école, malgré des tentatives de la part de Tolkien et H.P. Lovecraft pour produire une réflexion plus globale sur la tradition littéraire dans laquelle ils affirment s'inscrire, que cette tradition ait pour nom « fairy stories[153] » ou « weird tales[154] ». L'un des mouvements est essentiellement britannique, l'autre américain ; l'un s'inscrit dans une littérature érudite et littéraire, l'autre dans une production populaire et commerciale.

Le premier groupe d'auteurs, qualifié de « littéraire » par Williamson, apparaît en Angleterre à la toute fin du XIXe siècle. Si ses membres sont issus de milieux relativement différents (Dunsany est baron, Tolkien professeur à Oxford, Morris imprimeur), leurs œuvres se distinguent avant tout par leurs conditions d'écriture ainsi que par le contexte dans lequel

[148] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 66.
[149] Zsuzsanna UJSZÁSZI, « The Pre-Raphaelite Journey into the Middle Ages: A quest for Spiritual Experience », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 12 janvier 2015, vol. 7, n° 1, p. 31.
[150] George MACDONALD, *The Princess and the Goblin*, Londres, Strahan & Co., 1872.
[151] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Hobbit*, Londres, George Allen & Unwin, 1937.
[152] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*
[153] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, *op. cit.*
[154] Howard Phillips LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature* [monographie électronique], New York, Dover Publications, 1973.

elles sont publiées : on découvre des auteurs consacrant à leur travail un temps important sans pour autant prétendre avoir l'ambition de vivre de leur plume, dotés d'une connaissance étendue de la littérature les ayant précédés[155] et publiés par des éditeurs classiques et bien installés (qui sont parfois les mêmes que ceux de Wharton, Lawrence, Forster ou Hemingway). Si Carter tend à instituer Morris comme le premier d'entre eux et le fondateur de la fantasy[156], il n'est raisonnablement possible de le faire qu'à la condition d'inscrire son travail dans un certain héritage, non seulement ancien (les mythes et légendes déjà évoqués ci-avant) mais également contemporain. Comme pour n'importe quel courant artistique en effet, l'arrivée de la fantasy ne saurait se concevoir comme les seules lubies d'un homme en rupture avec son temps (ou même d'une poignée d'individus).

Afin de réintroduire un certain continuum historique, Williamson commence son essai sur la naissance de la fantasy par le XVIIIe siècle anglais (plus spécifiquement la deuxième moitié), lequel voit progressivement les fictions gothiques et orientalisantes gagner en popularité en Angleterre ; cette époque voit la traduction française des *Mille et une nuits* par Antoine Galland traverser la Manche dans une version anonyme de piètre qualité[157], *The Faerie Queen* de Spenser être réhabilité, Chaucer restauré[158] et L'Arioste exhumé[159]. On cesse peu à peu d'invoquer le vocabulaire et les légendes moyenâgeuses pour les parodier ou les critiquer[160]. Les anciennes cultures anglaises, celtes et germaniques, réunies alors sous le terme « Gothic », séduisent de plus en plus de personnes et trouvent des défenseurs parmi des poètes influents : Thomas Warton s'essaye au poème arthurien avec « The Grave of King Arthur[161] », Thomas Percy publie ses *Reliques of Ancient English Poetry*[162] puis adapte Paul

[155] « the major writers of the twentieth-century literary canon all had some degree of expertise in the traditional literatures that proliferated in the wake of eighteenth century antiquarianism — an expertise that extended well beyond the handbook and popular retellings » in Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 132.
[156] Lin CARTER, *Tolkien, le maître des anneaux*, *op. cit.*, p. 187.
[157] Antoine GALLAND, *The Arabian Nights' Entertainments*, ANONYME, London, Andrew Bell, 1706.
[158]Voir notamment Thomas WARTON, *Observations on the Fairy Queen of Spenser*, Londres, R. and J. Dodsley, 1754.
[159] Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, traduit par William HUGGINS, Londres, James Rivington and James Fletcher, 1757.
[160] « what happened was that the 'medieval', the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself and came to be seen as representing virtues and qualities that the 'modern' world needed. » in David PUNTER et Glennis BYRON, *The Gothic*, *op. cit.*, p. 8.
[161] Thomas WARTON, « The Grave of King Arthur », *in Poems: A New Edition*, Londres, T. Becket, 1777, p. 63-72.
[162] Thomas PERCY, *Reliques of Ancient English Poetry*, Londres, Dodsley, 1765.

Henri Mallet et Snorri Sturluson dans *Northern Antiquities*[163], quand Thomas Gray cherche la muse de sa seconde « ode pindarique », non plus chez les Grecs, mais dans la traduction bardique galloise[164].

Participant de cette frénésie de redécouvertes, *The Works of Ossian*[165], un recueil de récits épiques en prose censément traduits de poèmes fenians du IIIe siècle par James Mcpherson, fait croire dès 1765 à la redécouverte d'un véritable « Homère d'Écosse » avant que la supercherie ne soit découverte : il s'agit là en vérité d'une pseudo-traduction, une œuvre originale inspirée de textes et de récits épars. Cette invention est cependant effectuée en accord avec l'idée que le XVIIIe siècle se fait de la poésie, et constitue donc un témoignage inestimable de la façon dont une époque peut concevoir son passé, tout en expliquant sans doute son succès fulgurant. Comme le démontre Ronald Jenn cependant, le travail de Mcpherson ne doit pas simplement être considéré comme l'œuvre d'un faussaire en mal de reconnaissance mais également comme le représentant d'un groupe social déclassé, qui trouve là un moyen d'infiltrer la culture dominante pour la subvertir de l'intérieur[166]. Pour Maria Tymoczko, ces écrits doivent ainsi être vus (au moins en partie) comme une tentative de retranscrire les spécificités des ballades, lais et récits écossais, selon des codes acceptables par une culture anglaise dominante (avant le XVIIIe siècle, aucun récit celtique n'était encore entré dans le canon de la littérature européenne[167]). La controverse colossale qui suit la découverte de la supercherie a paradoxalement pour effet de créer un contexte davantage propice à la réception de la littérature celtique, qui encouragera par exemple d'autres stratégies de réécritures légendaires au sein de l'*Irish Literary Revival*, initié à la fin du XIXe siècle[168]. Notons, là aussi, les similarités qui existent entre ces adaptations d'une matière ancienne aux goûts d'une ère moderne, et les démarches d'écrivains comme Morris ou Tolkien, comme le soulève John Hunter :

> Rather than "sources" for Tolkien in a concious sense, [Walter Scott and James Macpherson] are best understood as creators of the literary and

[163] Paul Henri MALLET, *Northern Antiquities*, traduit par Thomas PERCY, Londres, Carnan, 1770.
[164] Thomas GRAY, « Ode II. », *in Odes by Mr. Gray*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757, p. 12-21.
[165] OSSIAN (AUTEUR SUPPOSÉ), *The Works of Ossian*, Londres, J. Becket and P. A. Dehondt, 1765.
[166] Ronald JENN, *La Pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain », 2013, p. 28.
[167] Maria TYMOCZKO, *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*, Manchester, St Jerome Pub, 1999, p. 92.
[168] *Ibid.*, p. 135.

> historical tradition into which *The Lord of the Rings* fits, albeit in ways that have gone largely unnoticed. It is in this tradition that we find the modern sources of the desire to reanimate a nation's lost past through historical fictions and some early examples of the mass popularity that fictionalizing the past can achieve with readers[169].

Parallèlement à ces exhumations, les traductions du Coran[170] et de divers travaux en sanskrit tels que le *Bhăgvăt-Gēetā*[171] ou le *Sacontalá*[172] encouragent une vision plus syncrétique de la spiritualité (parmi les défenseurs d'une telle vision, on trouve des personnes comme Jacob Bryant[173] ou bien encore le poète William Blake[174]). Cette confrontation avec la différence religieuse par le biais de l'archéologie et de la traduction va être, entre autres, à l'origine de nombreuses théories sur les origines du monde et de la recherche d'une mythologie commune à l'humanité, autant d'idées qui nourriront fortement les romans populaires du siècle suivant (ainsi que nombre de mouvements ésotériques et même politiques, dont certains de triste mémoire[175]).

Les débuts romantiques du XIXe siècle suivent le sillon tracé par le XVIIIe mais la quantité de matériau exhumé a entre-temps considérablement augmenté (*Le Morte d'Arthur* est notamment réédité en 1816[176] puis dans une version annotée complète en 1817[177], et le poème du XIVe siècle intitulé « Sir Gawain and the Green Knight » est publié pour la première fois en 1802[178]), au point que l'on assiste dans bien des domaines à une véritable renaissance du passé. L'écrivain Sir Walter Scott lance au début du siècle un nouveau mouvement en publiant plusieurs ballades traditionnelles (dont plusieurs imprimées pour la

---

[169] John HUNTER, « The Reanimation of Antiquity and the Resistance of History: Macpherson-Scott-Tolkien », *in* Jane CHANCE et Alfred K. SIEWERS (dirs.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « The New Middle Ages », 2009, p. 63.
[170] Voir par exemple ANONYME, *The Koran*, traduit par George SALE, Londres, J. Wilcox, 1734.
[171] *The Bhăgvăt-Gēetā, or Dialogues of Krĕĕshná and Ărjŏŏn*, traduit par Charles WILKINS et ANONYME, Londres, C. Nourse, 1785.
[172] ANONYME, *Sacontalá, or the Fatal ring, an Indian drama, by Cálidás*, traduit par William JONES, Londres, Edwards, 1790.
[173] Jacob BRYANT, *A New System or An Analysis of Ancient Mythology*, Londres, Payne, 1774.
[174] William BLAKE, *Vala, or the Four zoas*, Oxford, Clarendon press, 1963.
[175] Si l'on met ici de côté le cas spécifique de l'Ahnenerbe et du parti nazi en général, ces idéologies nouvelles vont par exemple nourrir la Société Théosophique, co-fondée par Helena P. Blavatsky en 1875, qui influencera à son tour d'autres mouvements comme l'Ordre hermétique de l'Aube dorée et grandira en influence jusque dans les années 1920.
[176] Thomas MALORY, *Le Morte d'Arthur*, Londres, Walker and Edwards, 1816.
[177] Thomas MALORY, *The Byrth, Lyf, and Actes Of Kyng Arthur*, Londres, Longman, Hurst, 1817.
[178] ANONYME, *Syr Gawayne*, Londres, R. and J.E. Taylor, 1839.

toute première fois)[179], faisant ainsi le lien entre littérature passée et sensibilité moderne. Influencé par une lecture du « Christabel » de Coleridge[180], empreint d'influences gothiques, Scott écrit *The Lay of the Last Minstrel*[181], long poème narratif traitant de livre magique et de sorcellerie. Dans des textes comme *The Queen's Wake*[182], James Hogg pousse plus loin encore l'appareil critique dont Scott entoure ses travaux, quand Thomas Moore accompagne son « oriental romance » *Lalla Rookh*[183] d'annotations qui renforcent l'idée d'une poésie reposant davantage sur un modèle indigène authentique que classique[184]. Bien qu'ils soient globalement dépourvus de surnaturel, les romans historiques comme ceux de Scott[185] peuvent également être considérés comme déterminants pour bien des manifestations futures de la fantasy. John Sterling, de son côté, publie plusieurs récits allégoriques contenant des éléments fantastiques, dont quelques-uns se déroulent dans un univers proche des légendes anglo-saxonne (« A Chronicle of England[186] » prend ainsi place dans une Angleterre féérique d'avant l'arrivée de l'homme). Le nombre de ballades et de récits chevaleresques en vers atteint une masse critique au début de l'ère victorienne, conduisant les créations nouvelles à céder progressivement le pas aux adaptations et variations[187] ; Tennyson livre avec ses *Idylls of the King*[188] sa propre vision de Malory, adaptant la légende arthurienne à la morale et à la sensibilité esthétique de la période victorienne, quand le préraphaélite Swinburne bouscule davantage les mœurs dans son *Tristram of Lyonesse*[189]. Ferguson, enfin, permet à quelques lecteurs anglais de découvrir la matière irlandaise sous une forme poétique (voir par exemple son *Lays of the western Gael*[190]), à une période où celle-ci peine encore à s'imposer.

Le versant scientifique de ce mouvement tourné vers le passé, que l'on peut qualifier d'« antiquaire » au sens ancien du terme, se spécialise peu à peu avant de se diviser entre

[179] Walter SCOTT, *Minstrelsy of the Scottish Border*, Londres, T. Cadell jun. and W. Davies, 1802.
[180] Samuel Taylor COLERIDGE, *Christabel; Kubla Khan: A Vision; The Pains of Sleep*, Londres, John Murray, 1816.
[181] Walter SCOTT, *The Lay of the Last Minstrel: A Poem*, Londres, Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1805.
[182] James HOGG, *The Queen's Wake: A Legendary Poem*, Londres, William Blackwoord and John Murray, 1819.
[183] Thomas MOORE, *Lalla Rookh, an Oriental Romance*, Philadelphia, M. Thomas, 1817.
[184] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 77.
[185] Walter SCOTT, *Ivanhoe: A Romance*, Edinburgh, A. Constable & Co., 1820.
[186] John STERLING, « A Chronicle of England », *in Blackwood's Edinburgh Magazine*, Edinburgh, Blackwood & Sons, 1840, vol.47, p. 253-259.
[187] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 97.
[188] Alfred TENNYSON, *Idylls of the King*, Londres, Edward Moxon, 1868.
[189] Algernon Charles SWINBURNE, *Tristram of Lyonesse and Other Poems*, Londres, Chatto and Windus, 1882.
[190] Samuel FERGUSON, *Lays of the Western Gael, and Other Poems*, Dublin, Sealy, Bryers & Walker, 1888.

philologie, anthropologie, linguistique… tandis qu'apparaissent des traductions de mythes et de légendes comme *Beowulf*[191], les *Nibelungen*[192], l'*Edda en prose*[193], l'*Edda poétique*[194], ainsi que les récits gallois composant le *Mabinogion*[195]. La *Völsunga saga* est également traduite par Morris et Magnusson en 1870[196]. Avec l'expansion de l'empire britannique, on se met à rééditer les *Mille et une Nuits*, à traduire le *Mahabharata*[197] ainsi que tout le matériau exhumé lors des nombreuses fouilles archéologiques[198]. Cette arrivée massive soulève notamment le problème de la mise en conformité de valeurs anciennes avec la morale victorienne (les passages les plus choquants sont supprimés, ou utilisés pour mettre en valeur la littérature classique, considérée comme bien supérieure) ; elle donne aussi lieu à des traductions scientifiques ne se préoccupant aucunement des affaires de style ou de plaisir de lecture (ce que soulèvera notamment Tolkien dans sa conférence sur *Beowulf*, le 25 novembre 1936 à la British Academy[199]).

Le XIXe siècle voit également apparaître les travaux des premiers folkloristes dont ceux des frères Grimm, lesquels rassemblent (tout en les réécrivant) nombre de récits populaires avant d'être à leur tour traduits et imités partout en Europe[200]. La bourgeoisie de l'époque nourrit l'idée que ces histoires sont avant tout appropriées pour les enfants (les Grimm les ont d'ailleurs adaptées en ce sens) et l'on souhaite mettre l'imagination des petits au profit de leur éducation morale. Récits orientaux, mythes, légendes arthuriennes sont à leur tour « convertis » pour ce public – c'est par ce biais que certains des futurs pionniers de la fantasy (dont Dunsany, Eddison et Tolkien) font probablement leur première rencontre avec le

[191] La première traduction est celle de J.M. Kemble, 1837 ; le livre connaîtra une douzaine de traductions avant la fin du siècle, dont une de William Morris en 1895.
[192] ANONYME, *The Fall of the Nibelungers*, traduit par William Nanson LETTSOM, Londres, Williams and Norgate, 1850.
[193] Snorri STURLUSON, *The Prose or Younger Edda*, traduit par George Webbe DASENT, Stockholm, Norstedt and sons, 1842.
[194] ANONYME, *Northern mythology*, traduit par Benjamin THORPE, Londres, E. Lumley, 1851.
[195] ANONYME, *The Mabinogion*, traduit par Charlotte GUEST, Londres, Longman, Orme, Brown, Green and Longmans, 1838.
[196] ANONYME, *Volsunga Saga, the Story of the Volsungs & Niblungs*, traduit par William MORRIS et traduit par Eirikr MAGNUSSON, Londres, F.S. Ellis, 1870.
[197] ANONYME, *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa*, traduit par Kisari Mohan GANGULI et PRATĀPACHANDRA RĀYA, Calcutta, Bharata Press, 1883.
[198] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 93-94.
[199] Cf. « Beowulf: the Monsters and the Critics » in John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, *op. cit.*
[200] Grimm JACOB et Grimm WILHELM, *German Popular Stories*, traduit par Edgar TAYLOR, Londres, C. Baldwyn, 1823.

merveilleux[201]. C'est aussi le moment où apparaissent certains grands noms de la littérature merveilleuse pour la jeunesse tels que Lewis Carroll, John Ruskin ou Kenneth Graham mais aussi George MacDonald, dont les écrits touchent également au fantastique voire à une forme de fantasy pour adultes (il est aussi bien l'auteur de *The Princess and the Goblin*[202] que de *Phantastes*[203]).

Le premier véritable auteur de fantasy pour adultes est souvent considéré comme étant William Morris. Entrepreneur, imprimeur, peintre, architecte, designer, traducteur, dramaturge, poète et écrivain, il est engagé aussi bien dans des groupes politiques de gauche que dans le mouvement préraphaélite. Héritier direct du mouvement « antiquaire », comme la plupart des pionniers britanniques de la fantasy, il se passionne pour la légende arthurienne, les mythes grecs ainsi que les sagas islandaises et, bien qu'éclipsé au tournant du siècle par le succès des modernistes, va exercer une influence durable sur des auteurs comme Clive Staples Lewis ou Tolkien. En parallèle de ses activités de traducteur et de dramaturge, il écrit plusieurs récits en prose inspirés des légendes anglaises et germaniques, dont certains se déroulent dans des pays imaginaires (si *The Story of the Glittering Plain*[204], *The Wood Beyond the World*[205] et *The Well at the World's End*[206] suivent tous trois la structure de la quête, si fréquente en fantasy, le troisième présente de surcroît un véritable univers secondaire cohérent). Fin connaisseur de l'anglais, faisant bon usage d'archaïsmes ancrés dans une solide connaissance des formes germaniques du moyen anglais, il est pour Baudou le précurseur de la fantasy épique et de l'*heroic fantasy*[207], et pour Attebery le premier à véritablement changer la matière féérique en matière épique voire mythologique :

> Just as importantly, Morris invented a storytelling language to match his imaginary worlds: grand, but severe sometimes to the point of stiffness. […] Such a style gives his stories a distant quality, like faded tapestries, but

[201] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 113.
[202] George MACDONALD, *The Princess and the Goblin*, *op. cit.*
[203] George MACDONALD, *Phantastes: a Faerie Romance for Men and Women*, Londres, Smith, Elder and Co., 1858.
[204] William MORRIS, *The Story of the Glittering Plain*, Londres, Macmillan, 1890.
[205] William MORRIS, *The Wood Beyond the World*, Londres, Kelmscott Press, 1894.
[206] William MORRIS, *The Well at the World's End*, Londres, Kelmscott Press, 1896.
[207] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 31.

> they are lovely and often quite moving. […] Morris discovered the linguistic tools by which to lend it some of the range and dignity of myth[208].

Autre auteur rattaché à la mouvance littéraire, Lord Dunsany publie avec *The Gods of Pegāna*[209] son premier recueil de nouvelles, des nouvelles qui prennent généralement place dans des mondes moyen-orientaux peuplés de dieux fantasques, indifférents à l'être humain. Pour Clute et Grant, « The Fortress Unvanquishable, Save for Sacnoth », publiée en 1908 dans le recueil *The Sword of Welleran, and Other Stories*[210], serait même l'ancêtre du sous-genre de la *sword & sorcery*, quand Duperray voit dans ce texte un « pastiche réussi des lais médiévaux agrémenté de la fable dunsanienne et ses saillies humoristiques ou poétiques[211] ». Si l'auteur est parfois considéré (notamment par Carter et de Camp) comme un immense écrivain injustement traité, dont l'influence sur la fantasy serait plus grande que ce que l'on veut bien admettre, il faut reconnaître que la tentation de la distanciation ironique vis-à-vis du merveilleux teinte progressivement son œuvre, tandis qu'il abandonne la nouvelle au profit du roman avant de quitter définitivement les mondes parallèles. Quoi qu'il en soit, *The King of Elfland's Daughter*[212] reste assurément l'un des premiers romans de fantasy avant l'heure[213], et André-François Ruaud va jusqu'à faire de son monde imaginaire l'une des influences de Tolkien lui-même[214]. Un temps lié au mouvement de l'*Irish Celtic Revival*, Dunsany livre des récits qui sont généralement plus proches de la fable que du mythe, et dont le style tient davantage à la *King James Bible* qu'aux archaïsmes d'inspiration germanique dont les autres auteurs du groupe sont friands.

Avec les années 1930, ces précurseurs s'effacent peu à peu au profit de nouveaux auteurs tels qu'Eric Rucker Eddison, qui s'affirme avec *The Worm Ouroboros*[215] avant d'écrire d'autres textes dans lesquels la magie se fait moins présente, Hope Mirrlees et son *Lud-in-*

---

[208] Brian ATTEBERY, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, *op. cit.*, p. 8-9.
[209] Edward John Moreton Drax Plunkett DUNSANY, *The Gods of Pegāna*, Londres, Elkin Matthews, 1905.
[210] Edward John Moreton Drax Plunkett DUNSANY, *The Sword of Welleran, and Other Stories*, Londres, G. Allen, 1908.
[211] Max DUPERRAY, « Préface », *in L'Épée de Welleran*, Rennes, Terres de brume, 2004, p. 14-15.
[212] Edward John Moreton Drax Plunkett DUNSANY, *The King of Elfland's Daughter*, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1924.
[213] « Tous les ingrédients de la fantasy sont là : peuple et bestiaire féerique, monde secondaire, magie à l'œuvre. » Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 33.
[214] André-François RUAUD, *Cartographie du merveilleux : guide de lecture Fantasy*, Paris, Denoël, 2001, p. 27.
[215] Eric Rücker EDDISON, *The Worm Ouroboros*, Londres, Jonathan Cape, 1922.

the-Mist[216] ou bien encore Evangeline Walton, qui achèvera dans l'ombre sa propre version du gallois *Mabinogion* (seule la quatrième branche du récit, *The Virgin and the Swine*[217], est publiée en 1936). Tous ne suivent pas cependant la voie de la reprise mythologique consciencieuse : Mervyn Peake entame avec *Titus Groan*[218] une œuvre singulière, dont la descendance se fera en dehors de la fantasy médiévale et épique ; quant à Terence Hanbury White, il connaîtra un succès durable avec son cycle *The Once and Future King* (composé initialement de *The Sword in the Stone*, *The Witch in the Wood* et *The Ill-Made Knight*[219]), qui propose une relecture des légendes arthuriennes anachronique, humoristique, peuplée de personnages torturés, et souvent moins soucieuse de vérité historique que de philosophie pacifiste[220]. Cette série sera d'ailleurs révélatrice des liens ambigus unissant fantasy et littérature pour la jeunesse, seul le premier volume étant adapté par Disney en 1963[221] (contrairement aux tomes suivants qui présentent des caractéristiques davantage destinées aux adultes).

Le plus connu et le plus influent des auteurs de cette branche reste indéniablement John Ronald Reuel Tolkien. Nous ne reviendrons pas en détails sur une histoire déjà largement explorée par d'autres, nous contentant d'en rappeler quelques éléments : né en 1892 à Bloemfontein, l'auteur passe la majorité de son existence en Angleterre. Ses premiers contacts avec le merveilleux remontent vraisemblablement à ses lectures des romans de MacDonald mais aussi des anthologies d'Andrew Lang, qui rassemblent des contes de fées aux côtés d'une poignée de mythes anciens[222]. Ces ouvrages seraient ainsi le lieu de sa rencontre avec la mythologie nordique, qu'il ne cessera d'explorer tout au long de sa vie[223]. La violence de la Première Guerre mondiale, qui voit périr nombre de ses amis, laisse une marque indélébile sur son œuvre, paradoxalement prise entre un pacifisme convaincu et un épique légendaire. Grand amoureux des mots, il occupe plusieurs postes de professeur

[216] Hope MIRRLEES, *Lud-in-the-Mist*, Londres, Collins Sons & Co., 1926.
[217] Evangeline WALTON, *The Virgin and the Swine: The Fourth Branch of the Mabinogi*, Chicago, Willett, Clark & Company, 1936.
[218] Mervyn PEAKE, *Titus Groan*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1946.
[219] Terence Hanbury WHITE, *The Sword in the Stone*, Londres, Collins, 1938 ; Terence Hanbury WHITE, *The Witch in the Wood*, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1939 ; Terence Hanbury WHITE, *The Ill-Made Knight*, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1940.
[220] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 34.
[221] Wolfgang REITHERMAN, *Merlin l'enchanteur* (*The Sword in the Stone*), Walt Disney Pictures, 1963.
[222] On pensera par exemple au *Red Fairy Books*, qui contient entre autres « The Story of Sigurd ». Cf. Andrew LANG, *The Red Fairy Book*, London, Longmans, 1890.
[223] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 42.

(enseignant l'anglo-saxon puis la littérature à Oxford) et invente plusieurs langues imaginaires. En dépit de son bagage universitaire de philologue, Tolkien restera jusqu'à la fin un amoureux de la matière linguistique vivante, s'opposant par exemple à ses confrères sur la manière d'appréhender *Beowulf*, leur reprochant de considérer le texte beaucoup moins comme une œuvre à part entière que comme le témoignage culturel fossilisé d'une littérature encore peu avancée[224].

L'anecdote témoignant de son entrée dans la littérature pour la jeunesse ainsi que dans le genre de la fantasy est bien connue : un beau jour, se trouvant désœuvré devant une copie d'examen laissée blanche, l'auteur mu par une inexplicable impulsion aurait écrit la célèbre formule « In a hole in the ground there lived a hobbit. »[225], point de départ de ce qui deviendrait en 1937 son premier roman publié, le *Hobbit*[226]. Il serait trompeur, pour comprendre la place de Tolkien dans cette histoire de la fantasy, de s'appuyer sur les dates de parution de ses œuvres, tant l'homme passa de temps à travailler et retravailler son « Legendarium »[227], accumulant brouillons, cartes, poèmes, chants et autres essais dans le calme de son bureau. Si le *Hobbit* semble avoir été rédigé en un temps relativement court et délimitable (la première version remonterait aux débuts des années 1930), il en va tout autrement de la trilogie du *Seigneur des anneaux* qui fut maintes fois retravaillée avant sa sortie entre 1954 et 1955[228] ; que dire, enfin, du *Silmarillion*, préquelle ambitieuse dont on peut estimer qu'elle fut entamée dès 1917 pour ne jamais cesser d'être modifiée[229], monstre protéiforme dont on ne sait s'il peut véritablement être qualifiée de « texte », tant ses excroissances sont nombreuses ?

Publié chez Allen & Unwin grâce à l'entremise d'une ancienne étudiante et à l'avis favorable du fils de Stanley Unwin (alors âgé de dix ans), le *Hobbit* connaît un succès retentissant en Angleterre et aux États-Unis (le livre reçoit le prix du meilleur livre pour enfants de la part du

---

[224] Cf. « Beowulf: the Monsters and the Critics » in John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, *op. cit.*

[225] Voir Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 278.

[226] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Hobbit*, *op. cit.*

[227] Terme fréquemment utilisé par Tolkien et ses exégètes pour désigner l'ensemble des textes traitant de la Terre du Milieu.

[228] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Ring*, George Allen & Unwin, 1954 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, George Allen & Unwin, 1954 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, George Allen & Unwin, 1955.

[229] « It is not too much to say that the outline of The Silmarillion was visible by the end of 1917 – or would have been if it had found any readers. » in T. A. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, *op. cit.*, p. 224.

New York Herald Tribune en 1938). Ferré rappelle cependant qu'en 1937, si Stanley Unwin ne tarit pas d'éloges à propos de Tolkien, c'est en qualité d'auteur pour la jeunesse qu'il le salue[230] ; il lui passe commande d'un nouveau « livre de hobbits », qui finira cependant par échapper à son créateur pour devenir *Le Seigneur des anneaux*, un récit pour adultes si dense qu'il faudra le découper en trois parties. La trilogie connaît une réception critique globalement positive malgré l'hostilité relative de certains vis-à-vis du succès croissant dont elle jouit (Tom Shippey évoque ainsi les remarques hostiles du *Times Literary Supplement* en 1955, de l'*Observer* en 1961, le mépris de *The Nation* pour le lectorat de Tolkien, jusqu'au *New York Times Book Review* qui en 2001 l'accusera d'être responsable de rien moins que la mort de la littérature elle-même[231]). Quoi qu'il en soit, même une critique comme celle de *The Nation* le 14 avril 1956 ne peut qu'évoquer en creux les avis de confrères comparant l'œuvre de Tolkien au *Faerie Queen* de Spenser, à l'Arioste, à l'*Odyssée* ou à *Faust* (pour finalement affirmer, cependant, avoir un lectorat tout trouvé pour « Gandalph », à savoir celui des enfants de sept ans et moins[232]). Manlove lui-même, dans son *Modern Fantasy*, lie le succès américain de la trilogie à une forme d'aberration nationale et à la souffrance d'un pays en quête de racines[233]. De son côté, Tolkien se voit conforté dans son rejet des contradicteurs qu'il accuse de n'avoir pas vraiment lu son travail (ceux-ci multiplient en effet les erreurs dans l'écriture des noms propres, des noms que l'auteur a pourtant conçus avec beaucoup de minutie et un sens profond de l'onomastique, montrant ainsi une incompréhension totale quant au but philologique poursuivi[234]).

Les auteurs de ce premier groupe s'inscrivent ainsi pleinement dans la continuité du mouvement « antiquaire » : ils s'intéressent souvent de près à des textes anciens, des légendes du passé, des langues mortes ou entièrement transformées, et les réécrivent sous la forme de romans, certes contemporains, mais aussi profondément empreints de ces structures, conventions et contextes qu'ont patiemment reconstitué des linguistes, des historiens et des philologues à force de découvertes et d'études. Usant de la distance qui sépare le temps des « originaux » de celui de leurs reprises, ils parviennent à exprimer un

[230] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, Paris, Pocket, 2014, p. 158.
[231] T. A. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, *op. cit.*, p. 3.
[232] Edmund WILSON, *Oo, Those Awful Orcs!*, https://www.jrrvf.com/sda/critiques/The_Nation.html, consulté le 17 octobre 2018.
[233] Colin Nicholas MANLOVE, *Modern fantasy*, *op. cit.*, p. 157.
[234] T. A. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, *op. cit.*, p. 1-5.

point de vue moderne tout en donnant l'impression de redonner vie à une production d'un autre âge (à travers, par exemple, des artifices de style ou bien encore l'usage d'un narrateur homodiégétique[235]). Ces écrivains restent cependant relativement isolés les uns des autres, et si l'on n'est pas sûr qu'ils se lisent mutuellement, on est certain tout du moins qu'ils ne revendiquent pas l'appartenance à un quelconque mouvement littéraire commun[236].

Le deuxième groupe d'auteurs à précéder l'émergence consciente du genre se voit associé par Williamson à la notion de « popular fantasy[237] » ; ses membres produisent essentiellement des textes pour les périodiques américains bon marché (qui seront par la suite qualifiés de « pulp magazines ») au début du XXe siècle[238]. Sous l'influence de ce médium particulier, ces écrivains adoptent *de facto* une forme courte, soumise aux attentes du marché et confrontée à la compétition de la science-fiction, de l'horreur et des autres genres populaires. Les auteurs qui les produisent se plient à des conditions beaucoup moins favorables que celles du groupe « littéraire » : beaucoup s'efforcent de vivre de leur plume et doivent pour cela produire frénétiquement des récits pleins d'une action échevelée – on est loin d'un Tolkien consacrant la majeure partie de sa vie à un univers empreint de poésie mélancolique !

Ces plumitifs puisent en fait moins leur inspiration dans des mythes et des légendes récemment redécouverts que dans les romans d'aventure européens du XIXe et du tout début du XXe siècle – dans les récits d'horreur victoriens, les histoires de capes et d'épées (« swashbuckling stories »), de peuples oubliés (« lost race romances »), de scientifiction (« scientific romances ») ou d'aventures spatiales (« planetary romances ») ; les noms d'Alexandre Dumas, d'Edgar Rice Burroughs[239] ou de Henry Rider Haggard[240] sont ainsi fréquemment cités dans la liste de leurs inspirateurs. Pour Williamson, si les écrivains

[235] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 133.
[236] « there was certainly no collective writerly community, and it seems that those who knew each other's work perceived each other as individual writers rather than mutual practitioners of a common genre. Contemporary reviews do not suggest any sort of collective genre or literary movement. The closest one can come to any writerly community would be the Inklings, and this only included Tolkien and Lewis. » in *Ibid.*, p. 160.
[237] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*
[238] Ces magazines coûtent en moyenne une vingtaine de *cents*, soit 2,9 dollars actuels, pour cent cinquante pages environ.
[239] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 915.
[240] *Ibid.*, p. 481.

canoniques de la fantasy populaire adoptent parfois des inspirations plus « respectables », c'est pour mieux les sublimer à travers des stratégies narratives héritées de formes davantage reconnaissables par un public moderne[241]. Ils n'essaient pas, au fond, d'imiter des traditions plus anciennes de la littérature (ils évitent par exemple les archaïsmes dont l'autre groupe se montre si friand), préférant se contenter d'y piocher quelques motifs, et si un auteur comme R.E. Howard se passionne pour l'histoire, c'est avant tout en amateur éclairé.

Les textes des *pulps* ne gagneront pas avec le temps une réputation des plus reluisantes, y compris parmi leurs propres défenseurs ou chez les amoureux de la fantasy. De nombreux textes dénigrant la civilisation au profit des barbares tout en usant de stéréotypes souvent racistes, de Camp n'hésite pas à citer parmi les sources de ces auteurs des concepts nostalgiques tels que le bon sauvage rousseauiste ou le surhomme nietzschéen, associant le tout à un certain « primitivisme romantique » hérité d'écrivains comme Rudyard Kipling ou Edgar Rice Burroughs. De telles convictions seraient à l'origine, selon lui, de ces histoires adolescentes faites de conquérants mâles fuyant une culture étouffante en même temps que toute autre forme d'engagement, y compris affectif[242]. Attebery qualifie de son côté ces textes comme relevant de l'« escapist fantasy » : des histoires qui évitent de se confronter véritablement avec leur propre monde fictionnel, esquivant toute implication philosophique ou morale au profit de scènes d'action gratuites, d'ironie et de sensationnalisme[243].

Pour David M. Earle, les auteurs des *pulps* souffrent encore aujourd'hui d'un véritable « préjugé de forme » (« prejudice of form[244] »), tout un pan de la culture littéraire américaine se voyant oublié des études victoriennes et modernistes en raison de ses compromissions avec un marketing tape-à-l'œil et un lectorat populaire (le nombre de lecteurs de ces magazines est aujourd'hui estimé à près de 3 millions pour les années 1930, et des auteurs ayant depuis intégré le répertoire classique comme Faulkner ou Joyce y ont contribué[245]). Rappelons également qu'en dépit des aspects les plus racoleurs de leur appareil promotionnel, ceux que l'on appelle dans les années 1920-30 les « pulpwood paper magazines » ne sont pas, au départ, systématiquement associés à l'idée de littérature

[241] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 35.
[242] Lyon Sprague DE CAMP, *Les pionniers de la fantasy*, Paris, Bragelonne, 2010, p. 45-56.
[243] Brian ATTEBERY, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, *op. cit.*, p. 109.
[244] David M. EARLE, *Re-covering Modernism*, Farnham, Ashgate, 2015.
[245] *Ibid.*, p. 9.

au rabais commise par autant de tâcherons[246]. Certaines productions affichent même de véritables prétentions littéraires : le magazine *Weird Tales*, qui va jouer un rôle crucial dans le développement de la fantasy à une époque où la science-fiction domine le paysage des littératures de l'imaginaire, établit dès sa première année son intention de se détacher du tout-venant de la production populaire[247] et propose une revue se passant entièrement de revenus publicitaires. La multiplication des titres et la surproduction seront en réalité les premières responsables de cette sinistre réputation qui finira par condamner tout un mode de production.

S'il n'existe pas encore de magazine véritablement consacré à la *sword & sorcery* ou à l'*heroic fantasy*, les textes qui en relèvent font le bonheur des lecteurs de revues consacrées à la « fantasy » (prise ici dans son acception la plus large, c'est-à-dire englobant toute la littérature de l'imaginaire à exception de la science-fiction) comme *Weird Tales* (1923-54), qui publiera entre autres de nombreux textes de Robert E. Howard, H.P. Lovecraft et Clark Ashton Smith, ou bien encore *Unknown* (1939-43), une bouture du magazine de science-fiction *Astounding*, dont le but explicite est de mettre en avant des textes traitant leur sujet avec sérieux, et qui permettra notamment à Fritz Leiber d'entamer son *Cycle des épées* (ses auteurs les plus prolifiques seront néanmoins de Camp et le tristement célèbre L. Ron Hubbard[248]).

L'auteur le plus emblématique de ce genre reste indubitablement Robert Ervin Howard, le créateur de Conan bien sûr mais aussi d'autres personnages hauts en couleur comme le roi Kull, Solomon Kane ou Bran Mak Morn. « Two-Gun Bob » (tel que le surnomme Lovecraft) passera l'essentiel de sa vie dans un Texas relativement rural ; n'ayant pas mené de brillantes études, il tire une bonne partie de ses connaissances des poèmes que lui lisait sa mère, de ses propres lectures mais aussi de récits entendus de la bouche d'anciens pionniers ou d'une descendante d'esclaves – une approche orale, efficace, de la littérature, que l'on

[246] Jason RAY CARNEY, « "Something That Swayed as If in Unison": The Artistic Authenticity of *Weird Tales* in the Interwar », *in* Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS (dirs.), *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, coll. « Studies in supernatural literature », 2015, p. 6.

[247] « Juxtaposed between literary modernism and pulp magazines targeting working-class readers, J. C. Henneberger's experimental magazine did not belong to either of these worlds. » in Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS, « Introduction: *Weird Tales*—Discourse Community and Genre Nexus », *in* Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS (dirs.), *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, coll. « Studies in supernatural literature », 2015, p. xi.

[248] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 974.

retrouve jusque dans ses écrits[249]. Largement autodidacte, il est également animé d'une passion pour l'histoire (notamment pour tout ce qui touche à la culture celtique) et pour l'occultisme qu'il mêle fréquemment dans son travail ; on retrouve ainsi chez le Texan l'écho de ces interprétations romanesques et ésotériques que nourrissent les découvertes archéologiques de l'époque – l'Atlantide, le souvenir d'incarnations antérieures, la super civilisation originelle dont la décadence serait à l'origine de toutes les autres[250]… Le Texan partage également avec Lovecraft une vision pour le moins pessimiste de ses contemporains.

Howard publie d'abord dans des publications amatrices avant de toucher le monde des magazines. *Weird Tales* sera l'un de ses principaux employeurs (voir Annexe I), en dépit de très longs intervalles entre l'acceptation des textes (et la promesse de paiement) et la parution effective (date à laquelle l'argent est effectivement versé). Cela ne l'empêche pas de vivre correctement de sa plume, en contrepartie d'une production intense. « The Shadow Kingdom », publié en 1929 dans *Weird Tales* quand l'auteur n'a que 21 ans[251], est parfois considéré comme l'un des tout premiers textes de *sword & sorcery*[252] et comme celui qui va poser les premiers jalons de la fantasy moderne elle-même : « éléments fantastiques, ambiance pseudo-historique, continent inventé, action échevelée[253] », autant d'éléments que l'on retrouve encore aujourd'hui dans le gros de la production du genre. Suivent d'autres nouvelles, dans lesquelles des aventuriers arpentent des mondes au parfum médiéval ou antique et se voient confrontés à des adversaires surnaturels, mais aussi des textes relevant davantage de l'horreur, de la fiction historique et même du western. Son personnage de Conan le Cimmérien (lequel, malgré sa célébrité, est loin d'être omniprésent) apparaît pour la première fois dans les pages de *Weird Tales* en décembre 1932 avec « Le

[249] Fabrice TORTEY, « Robert Ervin Howard : de l'ombre vers le jour », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 20.

[250] Pareilles idées circulent largement à l'époque et de nombreux autres auteurs, dont plusieurs œuvrant dans la fantasy comme Lovecraft, Abraham Merritt mais aussi Tolkien, n'y sont vraisemblablement pas insensibles puisqu'on en retrouve des traces dans leurs récits. Voir notamment pour la science-fiction *Pseudoscience*, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/pseudoscience, consulté le 22 novembre 2018.

[251] Robert Ervin HOWARD, « The Shadow Kingdom », *Weird Tales*, août 1929, vol. 14, n° 2, p. 166-182.

[252] Simon SANAHUJAS, « Le sens du récit chez Robert Ervin Howard », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 165.

[253] Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, Chambéry, ActuSF, p. 39.

Phénix sur l'épée[254] », réécriture d'une nouvelle initialement destinée au roi Kull. La légende (entretenue par Howard et ses exégètes) prétend que le personnage de Conan serait apparu à son auteur, comme surgissant d'un lointain passé ou d'une vie antérieure pour lui dicter son histoire – un récit séduisant mais qui cache les nombreuses réécritures auxquelles l'auteur se soumet en réalité[255]. Certains estiment que c'est là véritablement que « Howard cristallise la forme moderne de la fantasy et en pose presque tous les jalons[256] », au sens où le texte fixerait sur le papier la quasi-totalité des codes encore utilisés aujourd'hui dans le genre. Limiter Conan à une série de tropes souvent caricaturés pour mieux rabaisser l'auteur (dès novembre 1934, l'écrivain Robert Bloch exprime déjà sa lassitude vis-à-vis de ce héros musclé et décérébré qui réussit tout ce qu'il entreprend, sauve quantité de femmes dénudées et triomphe de sorciers maléfiques ou de monstres répugnants[257]), ce serait aussi omettre les sources plus diverses de ses inspirations et sa capacité à faire passer en contrebande des thèmes qui lui sont chers : « Au-delà de la rivière Noire[258] » et « Les Clous rouges[259] » sont notamment connus pour avoir su mêler à un cadre plus imaginaire le réalisme de l'Amérique qu'Howard côtoyait[260]. Les retards de paiements de *Weird Tales* ne sont sans doute pas étrangers à la fin des aventures du Cimmérien, mais si les années 1930 voient ses revenus progresser, l'auteur met prématurément un terme à sa carrière en se suicidant, la nuit du 10 juin 1936, peu de temps après avoir appris le stade terminal de la maladie de sa mère[261].

Toute son œuvre témoigne pleinement du style qui prédomine dans les récits des *pulps*, dans lesquels l'action et l'efficacité priment, et où le lecteur se doit d'être plongé dans le feu de l'action dès la première page pour ensuite ne plus être relâché[262]. Son succès permettra à d'autres écrivains de s'engouffrer dans la *sword & sorcery*, qui va peu à peu acquérir une

---

[254] Robert Ervin HOWARD, « The Phoenix on the Sword », *Weird Tales*, décembre 1932, vol. 20, nº 6, p. 769-783.
[255] Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 14-15.
[256] *Ibid.*, p. 58.
[257] Robert BLOCH, cité dans Patrice LOUINET, « Kull, Bran Mak Morn et Conan : les rois de la nuit », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 195.
[258] Robert Ervin HOWARD, « Au-delà de la rivière noire », *in Conan - Les Clous rouges. Troisième volume : 1934-1935*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Bragelonne, coll. « Conan », 2008, p. 73-150.
[259] Robert Ervin HOWARD, « Les Clous rouges », *in Conan - Les Clous rouges. Troisième volume : 1934-1935*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Bragelonne, coll. « Conan », 2008, p. 293-392.
[260] Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 18-19.
[261] Fabrice TORTEY, « Robert Ervin Howard : de l'ombre vers le jour », *op. cit.*, p. 88-89.
[262] Simon SANAHUJAS, « Le sens du récit chez Robert Ervin Howard », *op. cit.*

forme d'indépendance du reste de la production. Il faut dire que ces histoires médiévales et antiques offrent un moyen radical à certains lecteurs d'échapper à la domination de la science-fiction sur la littérature de l'imaginaire. S'inscrivant dans la lignée directe des romans d'aventure de Haggard ou Burroughs, cette forme joue également sur les angoisses de son époque comme pour mieux les exorciser : dans son article intitulé « Weird Modernism », Jonas Prida montre combien un magazine comme *Weird Tales* voit les tendances aussi bien modernes qu'anti modernes de son temps se heurter au sein d'une même production[263]. La chute des empires britanniques et français au profit de la puissance américaine entraîne l'émergence d'une véritable « culpabilisation exotique » dans les récits, lesquels se mettent à dépeindre des forces colonisées se vengeant de leurs oppresseurs par l'entremise de magies aussi anciennes que sombres, tandis que les travaux de Darwin continuent de secouer les esprits[264] et d'imprégner la littérature[265]. La toute-puissance de l'homme blanc semble aussi bien menacée de l'extérieur que de l'intérieur, sa place dans le grand ordre naturel remise en question, tandis que les textes se remplissent d'incarnations « corrompues » de l'humanité et de récits de dégénérescence.

Si l'on met cependant de côté Lovecraft et son cycle onirique sur Randolph Carter[266], la majorité des auteurs de *sword & sorcery* de la première moitié du XXe siècle ne vont connaître qu'une postérité limitée : de Camp est plus remémoré pour ses travaux d'éditeur et d'anthologiste et Hubbard pour la création de l'Église de Scientologie ; Clark Ashton Smith souffre souvent dans l'ombre de Lovecraft et Catherine L. Moore, bien que (ou parce que) faisant partie des premières autrices du genre, est souvent ignorée du grand public comme des experts.

Il semble cependant possible d'affirmer que les magazines offrent un deuxième lieu de naissance possible à la fantasy, un terreau plus populaire et davantage sensible aux diktats du marché. L'image d'écrivaillons produisant des quantités faramineuses de textes

[263] Jonas PRIDA, « Weird Modernism: Literary Modernism in the First Decade of *Weird Tales* », *in* Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS (dirs.), *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, coll. « Studies in supernatural literature », 2015, p. 15-28.

[264] Le « procès du singe », qui voit un instituteur du Tennessee payer une amende pour avoir enseigné la théorie de l'évolution, ne date par exemple que de juillet 1925.

[265] Voir à ce sujet Virginia RICHTER, *Literature After Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859–1939*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.

[266] Howard Phillips LOVECRAFT, *Démons et merveilles*, traduit par Bernard NOËL, Paris, Deux-Rives, coll. « Lumière interdite », 1955.

stéréotypés dans le but de satisfaire les besoins immédiats de leur lectorat collera autant, sinon plus, au genre en devenir, que celle du professeur excentrique travaillant son monde imaginaire à l'abri de toutes prétentions commerciales. Le succès public n'est cependant pas éternellement acquis, et beaucoup de publications ne survivront pas à la Deuxième Guerre mondiale. Le rationnement du papier notamment forcera *Unknown* à disparaître pour permettre à son grand frère, *Astounding*, de perdurer ; *Weird Tales*, quant à lui, perdra d'abord ses auteurs phares à la fin des années 30, puis son rédacteur en chef, avant de décliner et disparaître[267]. Les *pulps* ne s'éteindront pas pour autant, et demeureront l'une des clés de voûte de la science-fiction, du fantastique et de la fantasy pendant encore plusieurs décennies, sans toutefois retrouver la popularité dont ils jouissaient auprès du grand public, ayant laissé le terrain aux romans.

La BAFS ou la naissance de la fantasy

Selon Jacques Goimard[268], le mot « fantasy » commence à être utilisé pour désigner un genre littéraire spécifique à partir de 1949, grâce au premier numéro d'un magazine littéraire appelé *The Magazine of Fantasy* (lequel deviendra dès le numéro 2 *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction* et sera tiré en moyenne à plus de 50 000 exemplaires[269]). Goimard admet cependant que ces récits restent alors encore considérés comme le sous-produit d'une science-fiction toute puissante, et que le terme ne possède pas la relative précision ni le poids qu'il obtiendra par la suite. Le genre n'existe alors tout simplement pas en tant que classification ou catégorie commerciale. Depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la production de textes susceptibles d'être rattachés à la fantasy pour adultes connaît de plus un passage à vide, malgré l'apparition de quelques productions éparses d'auteurs comme Poul Anderson ou Jack Vance. Le genre réapparaît brusquement au début des années 1960, avant de prendre rapidement la forme qu'on lui connaît aujourd'hui, au moment de la résurgence de l'intérêt public pour la *sword & sorcery* (notamment les récits sur Conan), une résurgence qui va être à l'origine d'un événement plus marquant encore : la réédition américaine du *Seigneur des anneaux*

[267] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 1001.
[268] Jacques GOIMARD, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, coll. « Univers sans limites », 2003, p. 202.
[269] Mike ASHLEY, *Gateways to Forever: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, p. 480.

Pendant l'âge d'or des magazines, les personnes s'intéressant à Howard (admirateurs comme détracteurs) restaient cantonnées au petit monde des lecteurs de ce genre de productions : même l'auteur le plus prolifique de l'*heroic fantasy* n'avait alors aucun rayonnement, même négatif, en dehors de cette petite sphère spécialisée. Après la guerre, et tandis que les critiques et universitaires commencent peu à peu à s'intéresser à des auteurs ayant fait leurs armes dans des publications américaines bon marché comme Raymond Chandler ou Dashiell Hammett et même, dans une moindre mesure, à Lovecraft, le créateur de Conan sort lui aussi de l'oubli mais par un tout autre biais : en devenant le centre d'intérêt de Sprague de Camp[270].

Les petites maisons d'édition appelées « small presses » ont progressivement pris le relais des magazines en perdition, puisant largement dans l'immense vivier des textes parus dans les pages de leurs prédécesseurs. Si la majorité des sociétés se concentre sur une science-fiction qui continue d'avoir le vent en poupe, quelques-unes cependant s'intéressent à la fantasy. L'une des sociétés qui va le mieux tirer son épingle du jeu est Gnome Press (1948-1962), créée par un Martin L. Greenberg dont l'ambition permettra à la maison d'édition de tenir pas moins de quatorze années. Elle est la première à republier plusieurs récits sur Conan en volumes cartonnés, en commençant en 1950 par le seul roman écrit par Howard sur son personnage le plus célèbre, *The Hour of the Dragon*[271] ; le livre se voit rebaptisé *Conan the Conqueror*[272], afin de mieux capitaliser sur la relative célébrité du héros, et tiré à 5000 exemplaires. L'éditeur sera aussi le premier à publier un roman pastichant Howard avec *The Return of Conan*[273], écrit par Björn Nyberg et édité par de Camp (l'histoire est tirée d'une de ses nouvelles, parue la même année dans *Fantastic Universe*[274]).

De Camp aurait découvert Conan et Howard en 1951 via *Conan the Conqueror*. Peu de temps après, il parvient au poste d'éditeur chez Gnome Press où il adapte des nouvelles inédites de son auteur fétiche en les réécrivant, quand il ne transforme tout simplement pas des textes traitant d'autres sujets en aventures du célèbre barbare. Patrice Louinet n'a pas de mots trop durs pour parler de cet éditeur, qu'il accuse d'avoir « charcuté » l'œuvre d'Howard au

[270] Patrice LOUINET, « Kull, Bran Mak Morn et Conan : les rois de la nuit », *op. cit.*, p. 195.
[271] Le roman avait été publié sous forme de feuilleton dans *Weird Tales* entre décembre 1935 et avril 1936.
[272] Robert Ervin HOWARD, *Conan the Conqueror*, New York, Gnome Press, 1950.
[273] Lyon Sprague DE CAMP et Björn NYBERG, *The Return of Conan*, New York, Gnome Press, 1957.
[274] Björn NYBERG et Lyon Sprague DE CAMP, « Conan the Victorious », septembre 1957, vol. 8, n° 3, p. 4-61.

nom d'une avarice souvent dissimulée[275] – quand de Camp, de son côté, décrit parfois ses modifications comme relevant d'un simple travail éditorial[276], des modifications minimes[277], justifiées par la découverte de nombreux manuscrits inédits chez l'agent de l'auteur. En 1966, apparemment convaincu (à tort) que les nouvelles appartiennent désormais au domaine public, il s'associe, après de nombreux refus[278], à Lancer Books, dans le but de les publier au format poche. Tout en tirant profit des nouvelles de l'auteur défunt, il entame alors une véritable réécriture de la vie de ce dernier, forçant ses traits de caractère les plus extrêmes au point d'en faire un véritable psychotique, certes un peu maladroit dans son style, mais profondément habité par les sujets qu'il traite[279]. La biographie qu'il publiera en 1983 avec sa femme, *Dark Valley Destiny*, est considérée par les spécialistes d'Howard comme l'exemple même d'un travail de documentation orienté, approximatif voire mensonger[280]. En ce qui concerne les textes mettant en scène Conan, ceux-ci se voient rapidement réagencés et réécrits pour les faire davantage correspondre à une approche plus cohérente de la fantasy. L'assemblage chaotique d'aventures picaresques (qui n'est pas sans évoquer la vie de nombreux contemporains d'Howard, lesquels changeaient d'employeur voire de métier au gré des circonstances) disparaît au profit d'un véritable monde secondaire unifié, doté d'une chronologie identifiable. De Camp y insuffle une autre vision de l'Amérique, capitaliste cette fois, celle du *self-made man* suivi dans son inexorable ascension vers le succès (la royauté de Conan n'est plus alors un accident de parcours dans un monde peuplé d'aventuriers mais une véritable destinée, soutenue par une volonté divine[281]). Si l'éditeur voit ces récits comme de l'évasion pure, incapable de toucher du doigt

[275] Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 221.

[276] « These unsold tales and fragments of others discovered by Glenn Lord and completed or edited by the senior author of the present work form the nucleus of the Conan saga. » in Lyon Sprague DE CAMP, Catherine Crook DE CAMP et Jane Whittington GRIFFIN, *Dark Valley of Destiny: The Life of Robert E. Howard* [monographie électronique], Londres, Gollancz, coll. « SF Gateway », 2011, https://www.amazon.fr/Dark-Valley-Destiny-Robert-English-ebook/dp/B005K8H0BY/, consulté le 5 septembre 2017, chap. 1, par. 52.

[277] « C'est un cas, non de censure, mais de cupidité capitaliste, considérée dans le climat politique actuel comme une des plus nobles vertus. Cela m'a conduit à opérer quelques modifications minimes sur le texte sacré de Howard, de sorte que je puisse en vendre le produit et en retirer le maximum de profit. » in Lyon Sprague de Camp, cité par Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 225.

[278] Refus que Louinet attribue aux lourdes modifications apportées par de Camp aux textes d'Howard, les éditeurs se montrant méfiants vis-à-vis d'une telle entreprise. *Ibid.*, p. 221.

[279] « Howard était déséquilibré à un point tel qu'il en frôlait la psychose. » in Lyon Sprague de Camp cité par Patrice LOUINET, *Ibid.*, p. 223.

[280] « Les époux de Camp ont arrangé la réalité, altéré des témoignages et des interviews, et ont ignoré ce qui allait à l'encontre de leurs idées préconçues. Rien, dans ce livre, ne doit être pris pour argent comptant et toute information issue de ces pages doit être recoupée avant d'être utilisée. » *Ibid.*, p. 241.

[281] Patrice LOUINET, « Kull, Bran Mak Morn et Conan : les rois de la nuit », *op. cit.*, p. 199-200.

une quelconque réalité de notre monde, cela ne l'empêche pas, en occupant le terrain de la publication de son œuvre, de devenir aux yeux du public le porte-parole de l'auteur défunt[282].

En 1965 paraît *Conan the Adventurer*[283], premier livre *paperback* de la collection de Lancer Books, avec pour couverture une illustration musclée de l'artiste Frank Frazetta. « En l'espace de quelques mois, Conan devient une icône et Frazetta l'illustrateur le plus prisé des États-Unis[284]. » (voir Annexe I). Si aucun ne lui arrive à la cheville en termes de succès, Howard n'est pas le seul à « bénéficier » de la nouvelle popularité du genre, et c'est la *sword & sorcery* en général qui regagne en vigueur quand les écrits de l'ère des *pulps* reviennent sur le devant de la scène : Leiber lui-même reprend la plume, tandis qu'en Angleterre un nouvel auteur emblématique apparaît, du nom de Michael Moorcock. Là encore néanmoins, des éditeurs comme Lancer, Pyramid ou Ace cherchent moins à promouvoir des textes nouveaux qu'à réimprimer un matériau déjà publié dans les magazines entre 1920 et 1940, parfois même un peu plus tard. Toujours est-il qu'à force de rééditions, le genre de la fantasy commence peu à peu à se structurer, sur les bases posées quelques décennies auparavant :

> Une première série de règles se fixa : il fallait créer un univers complet […] avec sa géographie (susceptible d'être cartographiée) et son histoire (y compris une chronologie et des arbres généalogiques) telles que la S.-F. commençait à en créer […] à donner un minimum de pseudo-explications à l'efficacité de la magie dans les mondes régressifs comme la S.-F. en produisait beaucoup ; enfin et surtout à camper des figures de jeunes barbares pour les opposer à des civilisés culturellement et somatiquement décadents[285].

Pendant ce temps, le directeur de la collection SF chez Ace Books, Donald Wollheim, commence à s'intéresser à Tolkien ; il faut dire que l'auteur possède quelques admirateurs parmi les lecteurs de science-fiction, depuis sa première diffusion en volume cartonné aux États-Unis en 1954-56, et que la pop-culture britannique semble alors avoir le vent en

[282] *Ibid.*, p. 195.
[283] Robert Ervin HOWARD, *Conan the Adventurer*, New York, Lancer Books, 1966.
[284] Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 219.
[285] Jacques GOIMARD, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*, p. 203.

poupe[286]. Jouant sur des questions de droit international, arguant que Houghton Mifflin n'a été que le distributeur et non l'éditeur de la première édition (importée sans la moindre modification depuis l'Angleterre où elle était éditée par Allen & Unwin), il affirme pouvoir imprimer sa propre version au mépris des droits de l'auteur et de l'éditeur d'origine. Ace publie sa version poche « non autorisée » en 1965[287], en opposant à l'élitisme de la précédente une accessibilité toute moderne, que viennent renforcer des couvertures s'éloignant de la sobriété de l'édition précédente pour lorgner du côté de la *sword & sorcery*[288] (voir Annexe II). La publication provoque un véritable scandale littéraire, qui voit Tolkien faire appel à ses lecteurs d'outre-Atlantique pour boycotter les librairies, le temps qu'une version révisée apparaisse afin de contrer l'édition « pirate » d'Ace. L'affaire n'est cependant pas sans retombées positives puisqu'elle force la main de l'auteur (opposé jusque-là à l'idée d'une version poche) et étend l'aura des livres au-delà du cercle des seuls lecteurs de *sword & sorcery*. C'est Ballantine Books, un éditeur davantage tourné vers le grand public que Houghton Mifflin, qui est chargé de la contre-attaque : la maison d'édition publie le *Hobbit* en août 1965, puis les trois tomes du *Seigneur des Anneaux* en octobre-décembre 1965[289].

Au départ, l'édition autorisée (plus chère) peine à s'imposer face à sa concurrente. Mais Tolkien œuvre patiemment à avertir son public et à le mettre en garde contre les erreurs textuelles que la version non-autorisée comporte, à travers de nombreuses lettres écrites aux fans[290]. Ceux-ci se mobilisent alors, et l'on peut voir les Science Fiction Writers of America s'unir à la toute récente Tolkien Society of America pour faire pression auprès des points de vente afin que ceux-ci se portent acquéreurs de la version autorisée. Cédant devant la vindicte populaire, Ace finit par passer un accord avec Tolkien ; en dépit ou à cause

---

[286] Mike FOSTER, « America in the 1960s: Reception of Tolkien », *in* Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 14-15.

[287] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Ring*, New York, Ace Books, 1965 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, New York, Ace Books, 1965 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, New York, Ace Books, 1965.

[288] Les couvertures font la part belle aux épées, magiciens, êtres encapuchonnés et vont jusqu'à dépeindre une bataille contre un gigantesque cyclope (représentation très « incarnée » du maléfique Sauron).

[289] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Hobbit*, New York, Ballantine Books, 1965 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Ring*, New York, Ballantine Books, 1965 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, New York, Ballantine Books, 1965 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, New York, Ballantine Books, 1965.

[290] Anthony BURDGE et Jessica BURKE, « Fandom », *in* Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 191-196.

du scandale, l'éditeur aura tout de même vendu près de 100 000 exemplaires de sa version « pirate » pour la seule année 1965[291].

Un an après seulement, l'édition officielle en est déjà à sa neuvième impression. Tolkien est devenu bon marché[292] et occupe les rayons de tous les drugstores. En 1966, la trilogie s'est propulsée au sommet des ventes avec plus de 750 000 exemplaires vendus[293]. L'histoire ne s'arrête pas là cependant, puisque *Le Seigneur des anneaux* continue sur sa lancée et devient bientôt le symbole contre-culturel d'une Amérique alors prise entre Guerre du Vietnam, mouvement hippie et marches pour les droits civiques et les droits des femmes (parfois au grand dam de l'auteur dont les tendances sont plutôt conservatrices). La teneur écologique voire anti technologique des romans, sa promotion de valeurs plus humaines que matérielles, son pacifisme et sa décision de faire de « petits hommes » ses principaux protagonistes encouragent ainsi l'apparition sur les campus étudiants de slogans tels que « Frodo Lives » ou bien encore « Gandalf for President[294] ».

Version poche vendue comme un roman de *sword & sorcery* sur fond de scandale éditorial, réinterprétation contre-culturelle : deux événements qui vont durablement établir la fantasy comme un genre financièrement rentable, mais qui donnent sans doute raison à Besson quand celle-ci affirme que le succès du *Seigneur des anneaux* et son insertion dans le canon de la fantasy sont d'abord dues à un « dépaysement » ayant pour origine un « malentendu[295] ». Contrairement à ce que l'on pourrait croire cependant, les ventes de *sword & sorcery* ne bénéficient encore que peu des retombées d'un tel succès : les lecteurs de Tolkien semblent clairement faire la différence entre les aventures issues des *pulps* et les déambulations mélancoliques de la Terre du Milieu, les deux publics ne se mélangeant que peu (*A Wizard of Earthsea*[296] d'Ursula Le Guin, considéré aujourd'hui comme l'un des piliers du genre, se voit ainsi considéré comme relevant de la littérature pour la jeunesse). L'éditeur Ballantine s'efforce de son côté de capitaliser sur cette nouvelle demande de textes « écrits à la manière de Tolkien », en se tournant vers les auteurs que nous avons rassemblés ci-

[291] Cf. *Ibid.*, p. 193.
[292] 95 cents par volume (l'équivalent de 7,5 dollars actuels), à opposer aux 75 cents de la version pirate et surtout aux 6 dollars de la version Houghton Mifflin.
[293] Cf. Mike FOSTER, « America in the 1960s: Reception of Tolkien », *op. cit.*, p. 14.
[294] Jane CIABATTARI, *Hobbits and Hippies: Tolkien and the Counterculture*, 20 novembre 2014, http://www.bbc.com/culture/story/20141120-the-hobbits-and-the-hippies, consulté le 8 décembre 2017.
[295] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 50.
[296] Ursula K. LE GUIN, *A Wizard of Earthsea*, Berkeley, Parnassus Press, 1968.

avant sous le qualificatif de « littéraires » : sont ainsi réimprimés plusieurs ouvrages d'E.R. Eddison, de Mervyn Peake et de Tolkien, ainsi que *A Voyage to Arcturus*, le « planetary romance » de David Lindsay[297] ; un seul auteur contemporain rejoint la production, Peter S. Beagle, avec notamment la republication de *The Last Unicorn*[298]. Au fil des publications émerge une véritable collection dont le nom fera date dans l'histoire éditoriale de la fantasy : la Ballantine Adult Fantasy series (BAFS). Relativement bon marché[299], repérable à la tête de licorne qui lui sert de logo, elle se démarque dès le départ par le style des couvertures qu'elle adopte (voir Annexe III) : abstraites et extrêmement colorées, celles-ci lui permettent en effet de se distinguer sans ambiguïté des couvertures de *sword & sorcery* pleines de héros musclés et de jeunes femmes dénudées. Si les livres ornent encore les rayonnages de la science-fiction, c'est la première fois que la fantasy (au sens « moderne » du terme) est présentée comme genre à part entière, dans une collection qui lui est presque entièrement consacrée (malgré quelques rares incursions du côté du fantastique).

La collection est officiellement lancée en 1969, sous la responsabilité de Lin Carter. Ce dernier a fait ses débuts comme auteur de *sword & sorcery* aux côtés de Sprague De Camp, en commettant notamment des adaptations et des pastiches de Conan pour Lancer Books. En 1969, il édite *Tolkien: A Look Behind The Lord of the Rings*[300] chez Ballantine, dans lequel il tente de couper officiellement les ponts avec les termes utilisés jusque-là, et canonise ouvertement les auteurs du catalogue de son éditeur, faisant d'eux les véritables fondateurs du genre[301]. Dans un chapitre appelé « The Men Who Invented Fantasy[302] », Carter évoque ainsi Morris, Dunsany, Eddison, Peake et bien entendu Tolkien (pour lequel il « prédit » une influence déterminante sur la production de la deuxième moitié du siècle[303]), avant de mentionner dans le reste du livre Poul Anderson mais aussi son collègue et ami de Camp (« l'un des principaux auteurs de fantasy et critiques de notre époque[304] »). Quelques mois après la sortie de son essai, il est engagé comme consultant dès les débuts de la BAFS, qu'il va bientôt enrichir de textes de Morris, Dunsany, Mirrlees, MacDonald, Lovecraft, Ashton

[297] David LINDSAY, *A Voyage to Arcturus*, New York, Ballantine Books, 1968.
[298] Peter S. BEAGLE, *The Last Unicorn*, New York, Ballantine Books, 1969.
[299] Les livres coûtent en moyenne 1 dollar, soit l'équivalent de 6,5 dollars modernes environ.
[300] Lin CARTER, *Tolkien, le maître des anneaux*, *op. cit.*
[301] Une fantasy que Carter appelle aussi *heroic fantasy* ou *epic fantasy*, par opposition à la *sword & sorcery* d'Howard qui n'en est, selon lui, qu'une manifestation particulière.
[302] Voir Lin CARTER, *Tolkien, le maître des anneaux*, *op. cit.*, p. 183-205.
[303] *Ibid.*, p. 265.
[304] *Ibid.*, p. 193.

Smith, Cabell, Walton et Anderson. Dans la première des anthologies qu'il dirige pour la collection, *Dragons, Elves, and Heroes*[305], Carter n'hésite pas à entretenir sa vision d'une fantasy aussi ancienne que respectable, en publiant des traductions de mythes et légendes (*Beowulf*, la saga des Volsungs, le *Kalevala*, le *Mabinogion*, etc.) ainsi que des extraits de classiques de la littérature anglaise (*The Tempest*, *The Faerie Queene*). D'autres anthologies dirigées par Carter verront apparaître des textes de Poe mais aussi… de Carter lui-même.

La production est massive entre 1969 et 1974, avec pas moins de 66 titres publiés (parfois deux dans un même mois). Au fil des années, Ballantine va ainsi réimprimer la quasi-totalité des œuvres portées aux nues par Carter[306], des textes qui sont encore aujourd'hui considérés comme fondateurs du genre et dont la liste n'est presque jamais remise en question[307]. Entre son livre sur Tolkien, son deuxième essai intitulé *Imaginary Worlds*[308], ses anthologies et les douzaines d'introductions qu'il apporte à la collection qu'il dirige, Carter en vient rapidement à définir le canon de la fantasy et, par-là, le genre lui-même. Ses idées se voient confirmées par le développement des premiers essais consacrés au genre et par les échos que leur donne de Camp, dans les anthologies de *sword & sorcery* qu'il dirige pour les éditions Pyramid Books[309] mais aussi dans l'essai qu'il dédie au genre, *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy* (*Les Pionniers de la fantasy* en version française[310]*),* un texte qui bénéficiera d'un certain écho auprès du public et dont Lin Carter rédige l'introduction[311]. À eux deux, Carter et de Camp tendent, malgré la diversité des auteurs qu'ils saluent, à dessiner un genre tournant globalement autour de l'*heroic fantasy* (terme que privilégie de Camp) ou de la *high fantasy* : des récits pleins d'exotisme, d'aventures et de combats, dans lesquels la magie fonctionne vraiment et dont la forme la plus pure advient dans un monde entièrement créé par l'auteur[312]. D'autres théoriciens comme Manlove[313], Moorcock[314] ou bien encore Clute et Grant[315] leur emboîteront

[305] Lin CARTER (dir.), *Dragons, Elves, and Heroes*, New York, Ballantine Books, 1969.
[306] Seule la *sword & sorcery*, et notamment la majorité des textes d'Howard, échappent à cette domination, les droits étant alors exploités par la concurrence (Ace, Lancer, etc.)
[307] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 5.
[308] Lin CARTER, *Imaginary Worlds: The Art of Fantasy*, New York, Ballantine Books, 1973.
[309] Lyon Sprague DE CAMP, « Introduction », *op. cit.*
[310] Lyon Sprague DE CAMP, *Les pionniers de la fantasy*, *op. cit.*
[311] Carter s'y livre d'ailleurs à un étrange jeu de flatterie, affirmant que de Camp aurait mérité de se trouver lui-même dans la liste des grands auteurs, et se demandant en toute fausse modestie si ses propres textes n'auraient pu y figurer. Cf. Lin CARTER, « Introduction : néomythologie », *op. cit*., p. 12.
[312] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 4.
[313] Colin Nicholas MANLOVE, *Modern fantasy*, *op. cit.*

d'ailleurs le pas et suivront à leur tour ce modèle. Quelques critiques comme Rosemary Jackson[316] essaieront par la suite de s'éloigner du canon ainsi imposé, mais ce sera souvent pour rejeter l'ensemble de la production postérieure aux années 1960, et revenir vers une conception plus proche du fantastique selon Todorov (avec des auteurs comme Kafka ou bien Pynchon). Si cette dernière approche est critiquable, la « cohérence rétro-injectée » de Lin Carter l'est aussi, elle qui, comme le souligne Williamson, réunit sans vergogne des auteurs comme Tolkien, Howard ou bien Brooks[317], fût-ce au prix de nombreuses approximations et incohérences[318].

Ballantine n'est cependant pas le seul éditeur à occuper le nouveau marché de la réimpression. Douglas Menville et Robert Reginald, qui ont dirigé pendant un temps le *Forgotten Fantasy Magazine* (1970-1971), décident face à un marché désormais tourné vers le format livre de rejoindre en 1971 une nouvelle société appelée Newcastle Publishing, et d'y monter la Newcastle Forgotten Fantasy Library (1973-1980), une collection bon marché[319] au format poche et aux couvertures inégales qui reproduira principalement des textes de Haggard et Morris. Comme le souligne Yuri Cowan, si les sociétés réimprimant des textes publiés entre la fin de l'époque victorienne et l'entre-deux-guerres diffèrent par la taille et l'impact qu'elles ont pu avoir sur le marché, leurs éditeurs n'en présentent pas moins de nombreux points communs : en plus de l'appât du gain mais aussi du désir d'apporter une certaine reconnaissance au genre qui les fait vivre, leurs éditoriaux les présentent avant tout comme des passionnés, des lecteurs de la première heure mettant en avant leur subjectivité et désireux de partager leurs découvertes avec leur public[320]. La littérature de genre (science-fiction, horreur et fantasy) reste un domaine de niche où les

---

[314] Michael MOORCOCK, *Wizardry and Wild Romance: a Study of Epic Fantasy*, London, Gollancz, 1988.
[315] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*
[316] Rosemary JACKSON, *Fantasy, the Literature of Subversion*, London ; New York, Methuen, coll. « New accents », 1981.
[317] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 14.
[318] Contrairement à ce qui est souvent affirmé notamment, on ne trouve pas la sempiternelle carte du monde chez nombre d'auteurs, les univers secondaires ne sont que très rarement à moitié aussi développés que chez Tolkien et la magie est loin d'occuper une place centrale dans tous les récits.
[319] Notamment grâce à l'utilisation de technologies permettant la reproduction à l'identique de maquettes antérieures – les éditeurs finissant par « photocopier » presque littéralement des livres de leur bibliothèque personnelle. Cf. Cowan YURI, « Recovering the Barbarians: Reprinting "Forgotten Fantasy" in the 1970s », *Mémoires du livre*, 2010, vol. 2, n° 1.
[320] *Ibid.*

relations entre écrivains, lecteurs et éditeurs sont plus étroites qu'ailleurs[321], et où les professionnels gardent toujours au fond quelque chose de l'amateur.

Le *fandom*

En effet, les littératures de l'imaginaire ne seraient sans doute pas ce qu'elles sont aujourd'hui sans les communautés qui les soutiennent, leur servant à la fois de lectorat fidèle et critique, de porte-parole et de vivier de futurs auteurs. On parle fréquemment pour cette communauté de « fandom », terme dont Karen Hellekson nous offre une définition simple :

> *Fans* are people who actively engage with something – a text, objects such as coins or stamps, favored sports teams – and *fandom* is the community that fans self-constitute around that text or object[322].

Le mot désigne au fond un rassemblement de personnes animées par une passion commune en une communauté plus ou moins unie. S'il est souvent impossible de marquer très précisément l'apparition de regroupements aussi divers que ceux qui nous intéressent ici, il est possible de s'appuyer sur l'entrée « Fandom » de l'*Encyclopedia of Science Fiction*[323], qui fait remonter la naissance de la communauté des fans de science-fiction à la fin des années 1920, moment de l'apparition des premiers magazines consacrés au genre, et à l'influence d'Hugo Gernsback[324] (concernant le cas plus spécifique de la fantasy, il faut sans doute se tourner du côté de *Weird Tales* pour découvrir les premiers embryons de communautés spécialisées[325]). Les lecteurs passionnés commencent alors rapidement à se rassembler sous

---

[321] Les magazines possèdent tous une section « courrier des lecteurs », qui permet aux amateurs du genre de se rencontrer mais constitue aussi un véritable forum de discussion pour passionnés. Cf. Gary WESTFAHL, « The Mightiest Machine: The Development of American Science Fiction from the 1920s to the 1960s », *in* Eric Carl LINK et Gerry CANAVAN (dirs.), *The Cambridge companion to American science fiction*, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge companions to literature », 2015, p. 22.

[322] Karen HELLEKSON, « Fandom and Fan Culture », *in* Eric Carl LINK et Gerry CANAVAN (dirs.), *The Cambridge companion to American science fiction*, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2015, p. 153.

[323] *Fandom*, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/fandom, consulté le 8 septembre 2017.

[324] Considéré comme l'un des inspirateurs de la science-fiction moderne, à la tête des magazines *Amazing Stories* de 1926 à 1929 puis de *Wonder Stories* de 1929 à 1936, Gernsback encouragea la constitution d'un réseau de fans de SF en fondant notamment la Science Fiction League pour servir de relais aux différentes associations et clubs. Cf. Gary WESTFAHL, « The Mightiest Machine: The Development of American Science Fiction from the 1920s to the 1960s », *op. cit.*

[325] « With *Weird Tales* a discourse community was formed, made up of editors, authors, readers, and fans who celebrated the nonrealist, extra-mainstream nature of speculative fiction in the early twentieth century, even as that community took apart that fiction and reassembled it into taxonomic categories—often in heated

la forme de clubs locaux, à correspondre à travers le système des « APAs » (« Amateurs Press Associations »), qui produisent des magazines vendus par souscriptions, et à se réunir lors de grands rassemblements appelés « conventions[326] ». Il semblerait que le nombre de fans de science-fiction aux États-Unis soit resté relativement modeste jusque dans les années 1950 (on parle de 500 membres environ) avant de brusquement augmenter, en même temps que la popularité du genre, pour dépasser les 10 000 dans les années 1960 (une estimation qui ne représente cependant qu'une fraction du lectorat réel[327]).

La communauté des fans de science-fiction n'est pas seulement composée de lecteurs mais aussi d'écrivains, et nombre d'auteurs (en même temps que d'autres acteurs de la chaîne de production du livre) émergent des rangs mêmes des amateurs du genre, contribuant ainsi à brouiller les lignes de séparation entre les deux groupes. Ce besoin d'interactions entre consommateurs et producteurs est sans doute en partie responsable de la survie, après la Deuxième Guerre mondiale, des derniers magazines publiant nouvelles et récits au long cours, qui par leur courrier des lecteurs permettent de véritables échanges entre fans amateurs mais aussi professionnels. Un *fandom* va ainsi plus loin qu'un simple regroupement de personnes manifestant un même intérêt pour des objets ou des œuvres donnés : le terme sous-entend l'existence d'une culture partagée, qui va souvent jusqu'à créer son propre sociolecte.

Si les amoureux de fantasy sont, au départ, difficiles à dissocier de ceux de la science-fiction, il est possible de trouver quelques discussions fiévreuses portant sur l'œuvre de Tolkien ou des personnes déguisées en personnages du *Seigneur des anneaux* dans les conventions datant d'avant 1965[328] ; l'auteur lui-même n'est pas étranger à l'apparition initiale de premiers fans épars puisqu'il consacre un temps important à répondre aux courriers que ceux-ci lui envoient (avant d'être dépassé par son succès, au point de se voir harcelé au téléphone et jusque sur sa propriété). Si la Terre du Milieu restera la plus importante source de fans de fantasy, d'autres initiatives existent néanmoins : en 1956, les amateurs d'Howard et de Leiber fondent l'Hyborian Legion, avec le magazine *Amra* (1959-82) comme organe de

---

epistolary exchanges. » in Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS, « Introduction: *Weird Tales*—Discourse Community and Genre Nexus », *op. cit.*, p. ix.

[326] Parmi les toutes premières dans le domaine de la science-fiction, on compte la New York Scienceers en 1929, le rassemblement anglais de Leeds en 1937 et la première World SF Convention à New York en 1939.

[327] « Fandom », *op. cit.*

[328] Anthony BURDGE et Jessica BURKE, « Fandom », *op. cit.*

communication (on y trouve des articles mais aussi quelques nouvelles, et des écrivains comme de Camp, Carter, Anderson, Moorcock ou Leiber y apportent leur contribution[329]).

Dès 1960 apparaît le premier groupe officiel dédié au *Seigneur des anneaux*, The Fellowship of the Ring (fondé par Bruce Pelz), et avec lui la publication de ce qui est souvent considéré comme le tout premier *fanzine* (magazine amateur) sur le sujet, *I Palantir* (1960-1964[330]). La guerre des rééditions américaines en poche entraîne l'émergence d'une véritable communauté, les différents groupes s'unissant afin de faire pression sur les points de vente et relayer la parole de l'auteur pour finalement permettre à la version autorisée de s'imposer. L'année 1965 voit notamment la fondation de la New York Tolkien Society (future Tolkien Society of America) par Dick Plotz, qui sera suivie en 1968 de la première Tolkien Conference américaine. Les associations naissent et disparaissent à toute vitesse, certaines se font absorber, tandis qu'avec les années 1970 la popularité de Tolkien au sein de la contre-culture commence à se tasser (c'est également à cette époque que les médiévalistes et linguistes amateurs vont peu à peu commencer à s'y intéresser).

C'est au cours de ces mêmes années 1970 que les fans trouvent de nouvelles voies pour s'approprier leurs univers de prédilection, telles que la *fan fiction*[331], les productions picturales amatrices[332] et les jeux (les jeux de rôle dans un premier temps, les jeux vidéo ensuite). La Terre du Milieu offre un cadre de premier plan aux démiurges en herbe ; outre l'incroyable cohérence d'un « Legendarium » foisonnant et le souci du détail de son philologue de créateur, les écrivains amateurs apprécient l'attitude de Tolkien lui-même, qui semble avoir considéré favorablement l'idée de voir d'autres personnes de talent étoffer son réseau mythologique[333]. Les textes et jeux de nature narrative (jeux de rôle papier et vidéo) partagent de plus de nombreuses caractéristiques communes avec la *fan fiction* : leurs

[329] Mike ASHLEY, *Gateways to Forever: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980*, *op. cit.*, p. 249.

[330] Le nombre de fanzines consacrés à Tolkien va par la suite augmenter sensiblement (plus de deux cents sont dénombrés à ce jour). Cf. MARQUETTE UNIVERSITY, *S. Gary Hunnewell Collection, 1960-*, http://www.marquette.edu/library/archives/Mss/JRRT/JRRT-hunnewell.php, consulté le 4 janvier 2018.

[331] « "Fan fiction," broadly speaking, is any kind of written creativity that is based on an identifiable segment of popular culture, such as a television show, and is not produced as "professional" writing. Fan authors borrow characters and settings, such as Princess Leia and Luke Skywalker or the Starship Enterprise, for use in their own writings. » in Rebecca TUSHNET, *Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law* [en ligne], 1997, http://scholarship.law.georgetown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2936&context=facpub, consulté le 4 janvier 2018.

[332] Comme pour les écrivains, certains illustrateurs amateurs deviendront professionnels comme Ted Nasmith

[333] Anthony BURDGE et Jessica BURKE, « Fandom », *op. cit.*, p. 195.

auteurs se mettent en scène dans la Terre du Milieu et cherchent à combler les zones d'ombre de l'œuvre d'origine (voire même mettent en scène des relations amoureuses, homoérotiques et parfois même « inter-espèces » impliquant les protagonistes de l'œuvre originale[334]).

Dans les années 1980, la production atteindra une masse critique et la communauté des fans de science-fiction se fragmentera en plusieurs sous-groupes, entre amateurs de littérature, de cinéma, de *fan fiction*, de costumes, etc. L'arrivée au tournant du siècle des adaptations filmiques du *Seigneur des anneaux* conduira à son tour le *fandom* des amateurs de Tolkien à se diviser en communautés spécialisées : *Ringers*, *fangurls*, *purists*, *canon freaks*, *newbies*, *film nuts*, *swooners*, *Elf Fanciers*, *Tolkienites*, *Legomaniacs*, *Hobbitophiles*, etc. Certains aiment le film, d'autres vont jusqu'à rejeter son existence, et quelques-uns reconnaissent même n'avoir jamais lu le livre, quand plusieurs groupes se réunissent autour de leur fascination pour certains acteurs[335]. Le développement d'internet conduira en parallèle à une véritable explosion de la communauté globale ; le site de référence fanfiction.net comptera en 2007 au moins 37 870 récits sur *Le Seigneur des anneaux* et 245 listes de diffusion seront dédiées à cette seule activité sur le site Yahoo! Groups (1987 membres pour la plus grande d'entre elles[336]).

La *Big Commercial Fantasy*

Dans les années 1960-70, la domination de la BAFS et de ses imitateurs sur la fantasy n'est pas sans poser quelques problèmes. Les nouvelles créations sont minoritaires par rapport aux réimpressions[337], et si la série comporte quelques succès, elle n'en devient pas pour autant véritablement rentable. La qualité éditoriale demeure globalement assez basse et les éditeurs ne se donnent pas réellement les moyens de réhabiliter les auteurs qu'ils exhument. La baisse progressive de la production et la disparition de la collection, peu après

[334] Amy H. STURGIS, « Fan Fiction », *in* Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 190-191.
[335] Anthony BURDGE et Jessica BURKE, « Fandom », *op. cit.*
[336] Amy H. STURGIS, « Fan Fiction », *op. cit.*, p. 191.
[337] Les amateurs de nouveaux écrivains se retrouvent alors davantage dans la science-fiction.

le rachat de Ballantine par Random House en 1973[338], laissent un trou béant dans le paysage éditorial, qui ne pourra pas être comblé par de simples rééditions.

Au cours des années 1970-80, l'œuvre de Tolkien ne perd en revanche rien de son rayonnement, bien au contraire : la Terre du Milieu domine peu à peu la production, pour s'imposer comme archétype de la fantasy elle-même. 1977 voit ainsi la sortie chez Allen & Unwin du *Silmarillion*, livre posthume composé de textes rassemblés et homogénéisés par le fils de l'auteur, Christopher Tolkien, avec l'aide d'un jeune auteur de fantasy appelé Guy Gavriel Kay[339]. La sortie du texte en 1979 chez Ballantine[340] est d'importance aux yeux de Carter, qui en fait imprimer un million d'exemplaires (un tirage démesuré pour l'époque). Il faut dire que depuis 1973, l'éditeur publie chaque année une nouvelle édition de son calendrier du *Seigneur des anneaux* – la disparition progressive des illustrations de la main de Tolkien, au profit d'artistes plus « modernes » comme les frères Hildebrandt ou John Howe (lesquels travailleront sur les couvertes d'autres romans de fantasy), ne sera sans doute pas totalement étrangère aux liens qui unissent désormais le vieux parangon à sa descendance (voir Annexe IV).

Si l'empreinte du *Seigneur des anneaux* ne s'était jusque-là pas fait sentir sur la nouvelle production, l'heure des écrivains ayant découvert Tolkien avec l'une des éditions de poche américaines est en effet sur le point d'advenir. Un livre comme *Méditations sur la Terre du Milieu*[341] montre combien les auteurs de fantasy qui vont dominer le dernier quart du vingtième siècle sont marqués par l'auteur, qui leur a non seulement apporté les tropes dont ils pourraient s'inspirer avec plus ou moins d'inventivité, mais leur a aussi montré qu'il était possible de connaître le succès en écrivant des récits de ce type[342]. Si André-François Ruaud a sans doute raison d'affirmer que le « danger d'une réussite aussi phénoménale que celle de Tolkien [est] qu'elle est susceptible d'éclipser toute autre "manière de faire" – et c'est longtemps ce qui est arrivé au merveilleux[343] », pareil succès ne s'est pas imposé en un jour ; il s'est davantage construit selon plusieurs étapes marquantes, établissant son ascendant sur

[338] À mettre en parallèle avec la disparition de Lancer Books en 1973 et les ventes d'Ace Books en 1972 et de Pyramid Books en 1974,
[339] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Silmarillion*, London, George Allen & Unwin, 1977.
[340] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Silmarillion*, New York, Ballantine Books, 1979.
[341] Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du Milieu*, Paris, Bragelonne, 2003.
[342] Raymond E. FEIST, « Notre grand-père à tous : méditations sur J.R.R. Tolkien », *in* Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du milieu*, Paris, Bragelonne, 2003, p. 27-38.
[343] André-François RUAUD, « La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 150.

le genre au fur et à mesure que des générations de lecteurs s'appropriaient la Terre du Milieu, la réévaluant bien sûr à l'aune de leur propre horizon de réception, mais pour toujours ou presque lui laisser la place centrale.

En 1976, Ballantine revient sur le marché de la fantasy pour adultes avec une nouvelle collection, Del Rey Books, que supervisent Judy-Lynn et Lester Del Rey. Les ouvrages publiés offrent une présentation moins onirique, plus « réaliste », et piochent au départ dans le catalogue de la BAFS (sans les introductions de Carter[344]) mais aussi d'éditeurs défunts comme Lancer ou Pyramid. Contrairement à la collection précédente cependant, la demande des lecteurs ainsi que l'arrivée sur le marché d'une nouvelle génération d'auteurs ayant intégré le « canon » établi par Carter poussent la maison d'édition à mettre l'accent sur les nouveaux titres au détriment des « classiques ». Del Rey signe également les droits d'exploitation de la saga *Star Wars*, un an avant la sortie du film[345] , qui lui ouvriront les portes d'un marché extrêmement lucratif.

En 1977, l'éditeur lance l'un des deux titres qui détermineront le visage de la fantasy pour les années à venir : *The Sword of Shannara*[346], de Terry Brooks, qui se hisse aussitôt au sommet des ventes ; il est rapidement suivi du premier volume de la série des *Thomas Covenant*[347], lancée par Stephen R. Donaldson en 1977 chez Holt, Rinehart and Winston (le livre rejoindra le catalogue de Ballantine à peine un an plus tard). Deux bestsellers au succès commercial considérable[348], qui en inspireront beaucoup d'autres et qui, plus encore que Tolkien, vont créer ce que l'on appelle communément la « Big Commercial Fantasy » (voir Annexe V). Pour Besson, un cycle comme celui de *Shannara* est l'exemple même d'une réception par cercles concentriques de l'œuvre de Tolkien, réception qui a fini par tellement s'éloigner de son modèle que l'on serait bien en peine de reconnaître au sein de ses successeurs ce qui en faisait la grandeur[349]. On y retrouve, certes, de nombreux thèmes du *Seigneur des anneaux* (les jeunes fermiers appelés à l'aventure, le sombre sorcier revenu du

[344] Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 6.
[345] Voir par exemple Alan Dean FOSTER et George LUCAS, *Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker*, New York, Ballantine Books, coll. « Del Rey », 1976.
[346] Terry BROOKS, *The Sword of Shannara*, New York, Ballantine Books, coll. « Del Rey », 1977.
[347] Stephen R. DONALDSON, *Lord Foul's Bane*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1977.
[348] Le livre de Brooks est numéro deux des ventes de poches sur la liste du New York Times pendant plusieurs mois et va entraîner la rédaction de plusieurs dizaines de romans dérivés, quand celui de Donaldson sera suivi d'une deuxième trilogie et d'une tétralogie. Cf. Jamie WILLIAMSON, *The Evolution of Modern Fantasy*, *op. cit.*, p. 196-197.
[349] Anne BESSON, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », *op. cit.*, p. 203.

fond des ères pour menacer le monde, le sorcier bourru aux multiples secrets, les elfes, les nains, etc.) ainsi qu'une structure similaire (la quête), mais ils sont désormais additionnés d'une action frénétique évoquant davantage le style de l'*heroic fantasy*.

Ainsi naissent les premiers épigones de Tolkien, qui vont bâtir leur œuvre autour de mondes secondaires très proches de la Terre du Milieu et construire de véritables sagas épiques, déclinées sur un nombre de volumes de plus en plus conséquent ; ils seront suivis de bien d'autres comme David Eddings, Tad Williams, ou bien encore Steven Erickson. Un cycle comme *La Roue du Temps*, écrit par un ancien auteur de pastiches de *Conan* appelé Robert Jordan et publié chez Tor Books en 1990, s'inscrira entièrement dans cette mouvance et en montrera la durabilité[350]. Pour l'heure, fantasy commence à rimer de plus en plus avec *high fantasy* (ou bien *epic fantasy*, *heroic fantasy*, etc.), un sous-genre plein d'aventures et de merveilleux mêlant l'influence des deux branches du début du siècle, réconciliées non plus cette fois sous une même étiquette mais au sein d'un même héritage :

> Nouvelle incarnation du bon vieux roman-feuilleton d'antan, la *high fantasy* s'approprie le souffle des sagas antiques, l'enchantement des chansons médiévales, le tumulte des récits maritimes, le fracas des récits de guerre, la passion des jeux de stratégie et les complots des histoires de cape et d'épée[351].

Dans la continuité de la mise en place d'un canon cohérent, dans les années 1960, sous l'influence d'une poignée d'éditeurs militants, les années 1970 achèvent de donner à la fantasy son visage public. Cette métamorphose se fait néanmoins en reléguant aux marges des pans entiers du genre, les successeurs de Tolkien construisant leurs œuvres sur des éléments superficiellement empruntés au *Seigneur des anneaux :*

> – la description d'une société de type médiéval, au sein de laquelle une élite ou une caste possède des pouvoirs magiques ;

[350] « 40,000 books sold out almost immediately, and when the second book came out, the sales of *The Eye of the World* shot up again, doubling what it had sold the first time. After that, Tor stopped the trade paperback part of the release and just pushed the hardcover. » in Peter AHLSTROM, *Rolling up the Wheel of Time panel*, http://peterahlstrom.blogspot.com/2008/08/rolling-up-wheel-of-time-panel.html, consulté le 22 novembre 2018.

[351] André-François RUAUD, « La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 153.

– le thème structurant de la quête ou de la mission qui fait de la fantasy une littérature de la pérégrination ;

– la lutte manichéenne entre le Mal et le Bien, entre magie blanche et magie noire ;

– l'utilisation des personnages issus du folklore, des contes de fées ou de la mythologie : elfes, dragons, licornes, etc.[352]

L'amour patient des mots cesse la place à l'exotisme verbeux, l'onirisme au réalisme, le pacifisme devient une oriflamme que le camp du Bien brandit sur le chemin de la guerre, les petites gens ne sont protagonistes que si elles peuvent gagner en puissance à travers leur quête initiatique, la responsabilité individuelle soutenue par la providence est remplacée par des prophéties en pagaille, les langues patiemment reconstituées sont délaissées au profit des noms dépourvus de racines et des cartes sans histoire… On lit encore Tolkien avec plaisir, mais on le préfère désormais dans des versions dépourvues de longs séjours pastoraux ou bien encore de chants et de poèmes abscons.

Parallèlement à cette fantasy de continuateurs apparaît un nouveau loisir : le jeu de rôle. 1974 est en effet l'année de l'apparition de *Donjons & Dragons* chez TSR, qui emprunte à son tour nombre d'éléments à Tolkien ainsi qu'à Howard, Vance ou Moorcock[353], tout en les combinant à des règles inspirées des jeux de stratégie et de guerre. « Le premier jeu de rôles se donne à voir comme une simplification extrême de figures centrales de l'imaginaire de Tolkien, simplification qui va engendrer les stéréotypes de la fantasy contemporaine mais qui va également aboutir à une diffusion de grande ampleur de cet imaginaire[354]. » Après la publication de quelques nouvelles dans son magazine *Dragon* (1976-2013), l'éditeur TSR se lance dès 1984 dans la publication de romans dérivés, créant en quelque sorte le sous-genre de la *ludic fantasy* avec le premier tome de la série des *Chroniques de Dragonlance*[355]. S'il

[352] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 45-46.
[353] Gary GYGAX, « The influence of Tolkien on the D&D and AD&D games », *Dragon*, mars 1985, n° 95, p. 12-17.
[354] Antoine DAUPHRAGNE, « Le jeu de rôles et la Terre du Milieu », *in* Michaël DEVAUX, Vincent FERRE et Charles RIDOUX (dirs.), *Tolkien aujourd'hui : colloque de Rambures (13 - 15 juin 2008)*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011, p. 230.
[355] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Autumn Twilight*, Lake Geneva, TSR, Inc., 1984.

fait très vite partie intégrante des pratiques de la communauté des fans de fantasy, le jeu de rôle servira également d'école d'écriture à de nombreux auteurs[356].

L'influence croissante de la fantasy se fait ressentir à travers la création, dès 1975, d'anthologies annuelles chez DAW Books (*The Year's Best Fantasy Stories*[357]), qui seront bientôt suivies d'autres comme *The Year's Best Fantasy and Horror* chez St. Martin Press[358] et, plus tard, de *Year's Best Fantasy* chez Harper Voyager[359] ; elle s'exprime également via l'apparition de revues spécialisées comme *Realms of Fantasy* (1994-2011) ou *Marion Zimmer Bradley's Fantasy* (1988-2000), sans oublier la création en 1973 des British Fantasy Awards ainsi qu'en 1975 des World Fantasy Awards (en lien avec la nouvelle World Fantasy Convention). Au cours des années 1980, la fantasy devient un genre à part entière, tandis que d'autres collections pour adultes viennent rejoindre Del Rey et que des éditeurs auparavant spécialisés dans la science-fiction se mettent à publier régulièrement des romans rattachables au genre. La production est suffisamment importante pour que les éditeurs et les libraires classent dans un même rayon spécialisé un certain nombre d'ouvrages dont les intrigues comportent des éléments magiques[360], ou pour voir apparaître un auteur comme Terry Pratchett, dont les *Annales du Disque-monde*[361] utilisent les codes et clichés de la fantasy pour livrer des satires pleines de finesse. En 1990, la fantasy parvient à prendre sa revanche sur la science-fiction en devenant le genre dominant des littératures de l'imaginaire. Celui-ci « recrute massivement ses lecteurs à l'âge de la préadolescence et perd en légitimité[362] », un lectorat qu'il parviendra cependant à conserver en vieillissant tout en continuant d'en attirer des nouveaux. Quant aux autrices, si elles sont encore rares, elles occupent une place importante dans le paysage (avec des noms comme Ursula K. Le Guin, Marion Zimmer Bradley, Anne McCaffrey et Katherine Kurtz[363]).

Comme n'importe quel autre genre, la fantasy continue cependant d'évoluer, abandonnant progressivement les grandes envolées épiques au profit de mondes désenchantés (parmi les

---

[356] Ethan GILSDORF, *A Game as Literary Tutorial*, 13 juillet 2014, https://www.nytimes.com/2014/07/14/books/dungeons-dragons-has-influenced-a-generation-of-writers.html.
[357] Lin CARTER (dir.), *The Year's Best Fantasy Stories*, New York, DAW Books, 1975, vol.1.
[358] Terri WINDLING et Ellen DATLOW (dirs.), *The Year's Best Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1988, vol.1.
[359] David G. HARTWELLE et Kathryn CRAMER (dirs.), *Year's Best Fantasy*, Londres, Harper Voyager, 2001, vol.1.
[360] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 52-54.
[361] Terry PRATCHETT, *The Colour of Magic*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1983.
[362] Anne BESSON, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », *op. cit.*, p. 204.
[363] Jacques GOIMARD, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*, p. 211.

plus grands succès de cette nouvelle tendance, on peut citer *L'Assassin royal* de Robin Hobb[364] et *Le Trône de fer* de G.R.R. Martin[365]), d'intrigues plus urbaines (*Perdido Street Station* de China Miéville[366] ou la série des *Locke Lamora* de Scott Lynch[367]), abandonnant parfois les grands mythes au profit d'inspirations plus proches des contes (*Thomas the Rhymer* d'Ellen Kushner[368], la série de réécritures de contes pour adultes *Snow White, Blood Red*[369]) ou de récits urbains à la limite du fantastique (*Neverwhere* de Neil Gaiman[370]).

À partir des années 1990, la fantasy anglo-saxonne moderne va se retrouver traduite dans sa grande majorité en français, avec des délais de plus en plus courts entre la sortie de l'original et celle de sa traduction. La distance entre les deux paysages littéraires va se réduire, la plupart des succès commerciaux outre-Atlantique devenant également des succès hexagonaux en même temps que la « culture fantasy » se répand, par le biais de films et de jeux vidéo qui constituent d'énormes succès internationaux. Nous pouvons donc à présent revenir quelques décennies en arrière, pour nous intéresser à la manière dont le genre a été initialement reçu dans le paysage français.

Des racines françaises ?

Si la fantasy fait bel et bien ses débuts en Angleterre et aux États-Unis, la France n'est cependant pas sans précédents dans le domaine des littératures de l'imaginaire. On pourra bien sûr évoquer, une fois encore, la chanson de geste ou le roman de chevalerie : comme l'a démontré Valérie Naudet, le cor brisé de Boromir dans *Le Seigneur des anneaux* rappelle à plusieurs niveaux celui du chevalier Roland[371], et même la production d'un écrivain de fantasy beaucoup plus critiqué comme David Eddings n'est pas sans présenter d'importantes ressemblances avec le merveilleux des romans français du XIIIe siècle[372]. De leur côté, Clute et Grant n'hésitent pas à établir un lien direct entre les *pulps* du vingtième siècle et les

[364] Robin HOBB, *Assassin's Apprentice*, New York, Bantam Spectra, 1995.
[365] George R. R MARTIN, *A Game of Thrones*, New York, Bantam Spectra, 1996.
[366] China MIÉVILLE, *Perdido Street Station*, Londres, Macmillan, 2000.
[367] Scott LYNCH, *The Lies of Locke Lamora*, New York, Bantam Spectra, 2006.
[368] Ellen KUSHNER, *Thomas the Rhymer*, New York, William Morrow & Co., 1990.
[369] Terri WINDLING et Ellen DATLOW (dirs.), *Snow White, Blood Red*, New York, Avon Books, 1993.
[370] Neil GAIMAN, *Neverwhere*, Londres, BBC Books, 1996.
[371] Valérie NAUDET, « Voix de cors : de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des anneaux* », *in* Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF (dirs.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Collection Essais », 2007, p. 31-43.
[372] Myriam WHITE-LE GOFF, « *La Berlgariade* de David Eddings, proche d'un merveilleux médiéval ? », *in* Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF (dirs.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Collection Essais », 2007, p. 115-127.

premiers magazines français et anglais du dix-septième[373], citant parmi tous ces précurseurs *Le Journal des savants* (1665-1790), la plus ancienne revue littéraire et scientifique d'Europe, mais aussi les contes de fée, qui paraissent pour la première fois dans le *Mercure Galant* en février 1696 avec « La Belle au Bois Dormant » de Charles Perrault[374].

C'est cependant entre 1820 et 1830 qu'explose véritablement en France ce que Sainte Beuve appelle la « littérature industrielle[375] », une littérature aussi ancienne que l'imprimerie mais qui, grâce aux progrès techniques et à l'alphabétisation, vient à présent occuper le devant de la scène tandis que se multiplient ceux qui ont l'audace de vouloir vivre *de* leur plume (et non *pour* elle). Aux yeux de l'éditeur Pigoreau, tout le monde (c'est-à-dire n'importe qui) veut désormais lire et même écrire, du « romancier imberbe » à la « femme qui ne connaît pas les premiers éléments de la grammaire » en passant par la « portière », une volonté populaire qui explique les innombrables « productions insipides » qui inondent le marché[376]. Sous l'influence du succès du genre en Angleterre, le XIXe siècle français voit notamment prospérer le roman gothique ou « frénétique » (pour reprendre une expression de Charles Nodier), tandis que paraissent en 1797 les premières transpositions de *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian* et *The Monk*[377], qui seront à leur tour suivies d'un grand nombre de traductions[378]. On assiste ainsi à un véritable déferlement de romans anglais présentant une grande diversité de contenus, certains utilisant des thèmes auxquels la fantasy ne sera pas entièrement étrangère (orientalisme, convocation superficielle d'un Moyen Âge fantasmé, ambiance surnaturelle, protagoniste à la puissance supérieure, éléments de contes de fées, brigands, etc.). Pareille profusion masque néanmoins une production locale relativement soutenue, qui s'inspire de thèmes similaires[379] mais permet également à certains de vendre comme traductions de l'anglais des textes qu'ils ont eux-mêmes écrits (comme le Baron de

[373] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 611.
[374] Charles PERRAULT, « La Belle au bois dormant: conte », *Mercure galant*, février 1696, p. 75-116.
[375] Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, septembre 1839, nº 19, p. 675-691.
[376] Alexandre Nicolas PIGOREAU, *Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romanciere*, Paris, Pigoreau, 1823, p. iii-iv.
[377] Ann RADCLIFFE, *Les Mystères d'Udolphe*, traduit par Victorine de CHASTENAY, Paris, Madaran, 1798 ; Ann RADCLIFFE, *Eléonore de Rosalba, ou le confessional des pénitens noirs*, traduit par Mary GAY, Paris, Lepetit, 1797 ; Matthew Gregory LEWIS, *Le Moine*, DESCHAMPS, DESPRES, BENOIT et LAMARRE, Paris, Maradan, 1797.
[378] Joëlle PRUNGNAUD, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1994, vol. 7, nº 1, p. 11-46.
[379] Voir par exemple Stéphanie-Félicité Ducrest de GENLIS, *Les Chevaliers du cygne ou la cour de Charlemagne*, Paris, Maradan, 1795.

Lamothe-Langon et son *Ermite de la tombe mystérieuse*[380]). Comme le montre bien Joëlle Prungnaud, face à une telle demande, les pseudo-traductions et pastiches remplacent peu à peu les traductions véritables (on affirme publiquement « imiter de l'anglais »), et il est alors courant de déjouer les critiques voire la censure en cachant la violence de son texte derrière les excès d'un hypothétique « auteur original » souffrant d'un excès de fougue ; les « véritables » traductions elles-mêmes relèvent bien souvent de la pure relecture (tout en se disant « traduites librement » de l'original), au point que certaines œuvres finissent parfois par revenir dans leur pays d'origine sous un autre titre. Avec le temps, les auteurs anglais deviennent de plus en plus dépréciés, à force de se voir médiocrement copiés, tandis que des auteurs français se rassemblent en ateliers pour pouvoir produire plus rapidement encore ; la production nationale finit par se scléroser, bref, on se soumet entièrement aux lois du marché (tout n'est cependant pas si négatif, et des écrivains comme Victor Hugo ou Théophile Gautier profiteront de ce contact avec l'étranger et les *gothic novels* pour nourrir leurs propres productions et participer ainsi à l'évolution du champ littéraire français[381]).

Si le terme « fantastique » est attesté comme nom en France depuis 1738[382], son utilisation comme désignateur de genre semble paradoxalement liée à une traduction toute particulière du « phantastisch » allemand et du « supernatural » anglais. En 1828, le critique Jean-Jacques Ampère est sans doute le premier à rattacher l'adjectif à l'auteur E.T.A. Hoffmann[383] ; il sera repris par le traducteur français Auguste-Jean-Baptiste de Fauconpret (d'abord dans une traduction tronquée d'un article très critique de Walter Scott[384], puis en préface de la traduction française des contes d'Hoffmann, requalifiés pour l'occasion de « contes fantastiques[385] »). « Fantastique » devient bientôt un nom commun et un genre salué en 1830 par Charles Nodier, qui lui attribue des racines anciennes et devient l'un des principaux acteurs de son développement en France[386]. Les romantiques vont cependant

[380] Etienne-Léon de LAMOTHE-LANGON, *L'Ermite de la tombe mystérieuse ou le fantôme du vieux château. Par Mme Anne Radcliffe.*, Paris, Lecointe et Durey, 1822.
[381] Joëlle PRUNGNAUD, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle », *op. cit.*
[382] Roger BOZZETTO, « À contre temps : retour sur quelques « évidences » de la critique en « fantastique » », *E-rea*, 15 octobre 2007, 5.2, p. 4.
[383] Jean-Jacques AMPERE, « Compte rendu d'Hoffmann *Leben und Nachlass*, ouvrage de Hitzig », *Le Globe*, 2 août 1828.
[384] Walter SCOTT, « Du merveilleux dans le roman », *La Revue de Paris*, traduit par Adolphe François de LOEVE-VEMARS, 1829.
[385] Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Oeuvres complètes de E. T. A. Hoffmann*, Paris, E. Renduel, 1830.
[386] Charles NODIER, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, novembre 1830.

finir par se retourner contre cette nouvelle catégorie, eux qui n'ont jamais vraiment réussi à en établir les limites :

> Les romantiques avaient posé l'existence d'un genre fantastique dont Hoffmann aurait été l'initiateur, mais dont ils n'avaient pas donné la moindre définition, même approximative. […] Les termes de merveilleux, de fantastique, et de surnaturel se sont immédiatement trouvés interchangeables[387].

Personne ne comprend à l'époque (c'est encore en partie le cas aujourd'hui) ce que l'on entend exactement par « fantastique », un terme qui, en dépit de ses prétentions à l'exactitude, reste davantage un sentiment diffus, forcément subjectif, et circonscrit à la sphère critique française. Ce rejet n'empêchera pas cependant certains tropes du genre d'imprégner toute la littérature « réaliste » du XIXe siècle.

Après Hoffmann, c'est au tour de Poe d'être traduit (par Baudelaire) et d'influencer avec Oscar Wilde la scène littéraire. Pour Glinoer, ces découvertes marquent les débuts d'une conception du fantastique « à la française », qui écarte les manifestations les plus extrêmes au profit de la subjectivité et des névroses de ses personnages[388], devenant ainsi un genre littéraire enfin « fréquentable et légitime parce qu'intériorisé et intellectualisé[389] ». Cette vision partielle de ce que devrait être le fantastique aura la vie dure (elle sera notamment reprise en 1970 par Todorov dans sa propre définition du genre[390]), et peut être avancée comme l'une des explications possibles de l'effacement en France d'une littérature de l'excès autrefois populaire[391].

Les héritiers plus directs du gothique ne disparaissent cependant pas totalement du paysage éditorial, mais échappent plutôt au regard de la critique qui se met à les considérer comme des textes mineurs et appréciés du vulgaire, leur interdisant régulièrement l'accès au canon officiel et à la grande histoire de la littérature ; la montée en puissance du roman-feuilleton au milieu du XIXe siècle voit ainsi se succéder des écrivains comme Eugène Sue, Alexandre

---

[387] Joël MALRIEU, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 16.
[388] L'un des plus grands représentants de ce courant est *le Horla* de Maupassant. Cf. Guy de MAUPASSANT, « Le Horla », *Gil Blas*, 26/10/1886 p. 1.
[389] Anthony GLINOER, *La littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 136.
[390] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*
[391] Anne BERTHELOT, Roger CELESTIN, Eliane DALMOLIN et Alain LESCART, « Editors' Introduction », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, n° 2, p. 137.

Dumas, Maurice Leblanc et Gustave Le Rouge[392], qui créent des récits pleins d'aventure, de fantastique, de science-fiction même, et s'inscrivent parfois dans une relation directe avec un public que reconnaîtraient les futurs auteurs des magazines *pulps*. À la même période, le théâtre dit « de féérie » connaît également son heure de gloire : héritier des ballets de cour allégoriques et mythologiques, il offre au public bourgeois des pièces chargées en effets spéciaux et empruntes de manichéisme (quoique tirant peu à peu vers la farce[393]) ; cette forme se verra par la suite concurrencée par le Grand-Guignol[394], puis remplacée par le cinéma, lequel finira par dominer sans partage le terrain du spectacle merveilleux.

Au début du vingtième siècle, la littérature industrielle se transforme. Alors que la demande continue d'augmenter en même temps que le taux d'alphabétisation de la population française, les fictions s'effacent des journaux, progressivement remplacés par les premières collections populaires que la concurrence rend de plus en plus accessible financièrement[395]. On offre aux lecteurs des rééditions de classiques du roman-feuilleton, des histoires sentimentales ou d'aventure, des récits policiers, mais si le fantastique (ou le gothique) est encore présent, il ne parvient cependant pas à se faire à nouveau une place véritable. Dès 1927, la Librairie des Champs Élysées lance la première collection de romans policiers avec « Le Masque » ; la période de l'après-guerre va voir l'Amérique occuper le devant de la scène littéraire française avec la création en 1945 de la collection « Série noire » chez Gallimard, mais aussi l'apparition de nombreux romans policiers prétendument traduits de l'américain. La collection « Minuit » emploie ainsi Léo Mallet sous le pseudonyme de Frank Harding, quand Boris Vian se fait passer pour le traducteur d'un certain Vernon Sullivan, et que Raymond Queneau écrit sous l'identité de Sally Mara (tout en affectant de la traduire sous un autre pseudonyme, celui de Michel Presle). Cette méthode permet aux écrivains de s'assurer leurs premiers succès financiers mais aussi d'expérimenter en toute sécurité, de faire passer dans leurs écrits une violence et un érotisme qu'on accepte davantage de

[392] Anthony GLINOER, *La littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 132.
[393] BNF, *La Féerie sur scène : les variantes formelles du conte de fées*, 2001, http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/indscene.htm, consulté le 8 octobre 2017.
[394] Anthony GLINOER, *La littérature frénétique*, *op. cit.*, p. 142.
[395] *Ibid.*, p. 146-147.

l'étranger, tout en égratignant au passage certaines facilités des *pulps*. Comme pour le gothique au XIXe siècle, le roman noir français naît au vingtième de la pseudo traduction[396].

Les premières collections de livres de poche bon marché de la fin des années 1930 (comme Penguin Books en Angleterre et Simon and Shuster en Amérique) inspirent la création en Belgique des éditions Marabout en 1949. Si la collection « Marabout Junior » se met très vite à publier des romans d'aventure populaires comme la série des *Bob Morane* ou celle des *Doc Savage* (il faudra cependant attendre 1965 pour voir une collection de science-fiction apparaître, et 1969 pour une série consacrée au fantastique), son influence, faute d'un réseau bien implanté, reste cependant limitée en France[397]. Les éditions Fleuve Noir, créées en 1949, se lancent dans le policier et l'espionnage avec un certain succès[398] ; la maison va se mettre à la science-fiction dès 1951 avec la collection « Fleuve Noir Anticipation[399] » (1951-1997), puis à l'horreur avec « Fleuve Noir Angoisse » (1954-1974). D'autres éditeurs s'essaient à la SF et au fantastique, tandis qu'apparaissent les collections « Le Rayon fantastique » (1951-1964) chez Gallimard et Hachette, et « Présence du futur » (1954-2000) chez Denoël. Plusieurs auteurs et traducteurs affiliés au secret « club des savanturiers » (dont font encore une fois partie Boris Vian et Raymond Queneau, aux côtés de Michel Pilotin alias Stephen Spriel, coéditeur à l'époque du « Rayon fantastique ») font alors beaucoup pour introduire la science-fiction en tant que genre autonome, par le biais de rencontres avec les lecteurs, de critiques publiées dans des revues comme *Les Temps modernes* ou *France-Dimanche*, mais aussi de traductions s'efforçant parfois de concilier un style « américain » avec les goûts supposés des lecteurs français[400]. Une revue spécialisée est bientôt créée, *Galaxie* (1953-59 puis 1964-77). Pour Jean-Marc Gouanvic, toutes ces actions suivent moins une logique égoïste d'enrichissement personnel qu'une volonté de reconnaissance et de légitimation d'un genre alors inconnu du public ; comme pour le gothique et le polar auparavant, on peut voir derrière ce phénomène traductif affleurer une

[396] Cf. Anne CADIN, « Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahisons littéraires complexes ? », *TRANS-*, 8 février 2011, vol. 11.

[397] Cf. Bertrand LEGENDRE, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953-1970) », *Mémoires du livre*, 2010, vol. 2, n° 1.

[398] « Les succès commerciaux de cette maison ont été très importants dès ses débuts, notamment avec les séries populaires comme "San Antonio" et "OSS 117" dont les titres se vendent couramment à plus de 500 000 exemplaires » in *Ibid.*

[399] Celle-ci publie au départ surtout des auteurs français ou belges comme François Richard et Henri Bessière, Jean-Gaston Vandel ou Jimmy Guieu.

[400] Jean-Marc GOUANVIC, « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances », *The Translator*, 2005, vol. 11, n° 2, p. 160-161.

remise en question des valeurs traditionnelles de la littérature nationale[401]. Malgré des racines françaises fréquemment citées (on pense principalement à Jules Verne), la science-fiction en France est d'abord un champ littéraire né de la traduction de l'anglais, qui a profité de l'intervention de « passeurs » influents et d'anthologies soigneusement établies[402] pour se constituer un lectorat. Si quelques auteurs nationaux commencent déjà à faire leur apparition, l'engouement du public diminue au début des années 1960 pour ne plus concerner qu'une frange restreinte du lectorat français (un resserrement sur une communauté de fans qui en contrepartie voit naître de nombreux fanzines), avant une résurgence aux cours des années 1970 avec la publication d'articles et l'organisation de manifestations publiques et critiques[403]. Les années 1980 et 1990 verront le genre littéraire céder le devant de la scène aux écrans de cinéma et de télévision[404] ainsi qu'à la fantasy[405], laquelle dominera encore le paysage des littératures de l'imaginaire aux débuts du XXIe siècle.

L'arrivée de la fantasy : Bergier et les éditions OPTA

La fantasy est au départ un genre essentiellement anglo-saxon, des universitaires comme Anne Besson ou Eunice Martins n'hésitant pas à lui trouver « deux sources : le jeu de rôle et la littérature anglophone du genre[406] » (cela n'empêche pas cependant la seconde de lui reconnaître également des racines dans les contes de fées du XVIIIe siècle et les récits allégoriques pour enfants des années 1920).

Il existe néanmoins quelques signes avant-coureurs de son arrivée sur le territoire hexagonal, à commencer par le lent travail de préparation de l'étonnant Jacques Bergier.

---

[401] Jean-Marc GOUANVIC, « Translation and the Shape of Things to Come », *The Translator*, 1997, vol. 3, nº 2, p. 136.

[402] « L'importance d'anthologies est énorme au point de vue qualitatif. Elles constituent, pour le lecteur habituel, un point de référence. Et pour le lecteur occasionnel, un moyen d'accès à la S.-F. par le "haut de gamme" du genre. » in Roger BOZZETTO, *Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique : éléments d'enquête sur la Science-Fiction en France de 1945 à 1975*, 23 décembre 2000, https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/france.html, consulté le 16 janvier 2018.

[403] Jean-Pierre FONTANA, *Petite Histoire de la Science-Fiction Française et de l'édition de science-fiction en France de 1371 à 1981*, https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=328&numpage=2, consulté le 16 janvier 2018.

[404] Cf. Jacques SADOUL, *Une histoire de la science-fiction - 4 : 1982-2000, le renouveau*, Paris, Librio, 2001.

[405] « Ces vingt dernières années ont vu un formidable développement de la fantasy, au détriment de la S-F classique, il faut le reconnaître – même si, qualitativement, la science-fiction n'a cessé de dominer. » in *Ibid.*, p. 9.

[406] Eunice MARTINS, « Du conte aux romans de *Fantasy* pour la jeunesse », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, nº 2, p. 191.

Ancien ingénieur chimiste, espion, journaliste, écrivain, passionné d'ésotérisme, l'homme est aussi dans les années 1950 l'un des plus grands connaisseurs des littératures de l'imaginaire en langue anglaise avec Robert H. Gallet (co-directeur du « Rayon Fantastique ») ; malgré un enthousiasme mâtiné d'approximations et d'erreurs, l'homme sera un instrument clé dans l'introduction en France d'auteurs anglo-saxons œuvrant dans la SF ou la fantasy. Lecteur assidu de nombreux magazines *pulps* dont *Weird Tales* (plusieurs de ses lettres paraîtront dans le courrier des lecteurs), il est le premier à affirmer que, si la majorité des textes publiés relève du mauvais goût le plus racoleur, la production populaire recèle certaines pépites à placer au rang de véritables classiques. Parmi ceux bénéficiant de sa considération, on trouve des auteurs tels que H.P. Lovecraft mais aussi Robert E. Howard[407] (il semblerait également qu'il ait un temps nourri l'idée d'écrire sur Lord Dunsany[408]).

Bergier est aussi le découvreur, dès les années 1950, du *Seigneur des anneaux* de Tolkien, qu'il compare à Milton et à Dante dans un numéro de la Bibliothèque mondiale[409] (une série dirigée par Louis Pauwels avec qui Bergier rédigera son best-seller, *Le Matin des magiciens*[410], dans lequel il mêlera histoire, imagination mais aussi pseudo histoire à la limite de l'occultisme). Comme nous le verrons, ce ne sera qu'en 1970, par le biais d'un essai intitulé *Admirations*[411], qu'il parviendra enfin à convaincre un éditeur de passer le pas et de traduire la célèbre trilogie. Pour le moment, la Bibliothèque mondiale lui permet, par le biais de comptes-rendus de lecture et de préfaces, de présenter peu à peu ses favoris à un lectorat français ignorant totalement leur existence. Il profite par exemple de l'introduction à une réédition de *Vigdis la farouche* pour parler d'un certain Robert Evans (sic) Howard avec passion (ce qui ne va pas sans quelques raccourcis et erreurs) :

> Notons pour terminer que l'admirable écrivain Robert Evans Howard avait fait entre 1930 et 1936, une tentative imaginative pour reconstituer l'épopée Viking, sous forme d'une série de romans, de poèmes épiques et

[407] Joseph ALTAIRAC, « Jacques Bergier ou l'homme qui découvrit aussi Robert E. Howard », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 263-268.

[408] Max DUPERRAY, « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise », *Études irlandaises*, 1984, vol. 9, n° 1, p. 83.

[409] Jacques BERGIER, « Les livres étrangers récents », *in L'agent secret*, Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, coll. « Bibliothèque mondiale », n° 76, 1956, p. 302-303.

[410] Jacques BERGIER et Louis PAUWELS, *Le Matin des magiciens, introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960.

[411] Jacques BERGIER, *Admirations*, Paris, L'Oeil du Sphinx, coll. « La bibliothèque d'Abdul Alhazred », 2001.

> de nouvelles, sur un chef Viking, le roi Conan. Nous espérons qu'un jour, l'œuvre remarquable de cet auteur, qui par certains côtés est comparable à Poe et Lovecraft, sera révélée au public français[412].

Huit ans plus tard, Bergier voit se présenter la possibilité d'attirer une nouvelle fois l'attention du public sur le travail du Texan grâce à la revue *Planète*[413] (qu'il a fondée avec Pauwels). Dans le numéro 24, il livre en effet sa propre traduction du « Phénix sur l'épée[414] », un travail aujourd'hui largement considéré comme partiel et approximatif (le nom de l'auteur y est même changé en Norbert Howard). Aucune notice autre que la biographie de l'illustrateur Christian Broutin n'y figure.

Il participe enfin à la création, pour le compte de l'Office de Publicité Technique et Artistique de la revue (OPTA), du magazine *Fiction* (1953-1990). Bergier suivra de près l'aventure sur les cent premiers numéros, participant à des critiques d'ouvrages de vulgarisation scientifique mais aussi à des présentations de nouvelles aux côtés de Maurice Renault et Alain Dorémieux (le rôle revêt alors une importance cruciale, le public français ignorant l'existence de la quasi-totalité des auteurs publiés). OPTA est née en 1933 sous la forme d'une agence de publicité avant de devenir, sous l'influence de Maurice Renault, une maison d'édition de livres et de magazines[415]. Après la création de *Mystère Magazine* en 1948, elle lance *Fiction* en octobre 1953, qui n'est au départ qu'une excroissance de la revue américaine *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, dont elle traduit les textes. Elle s'en détache finalement en 1958, quand Alain Dorémieux devient rédacteur en chef et se met à publier les œuvres d'auteurs français comme Gérard Klein ou Jean-Pierre Andrevon. L'écrasante majorité de la production touche beaucoup moins à la fantasy qu'à la science-fiction (OPTA reprendra d'ailleurs en 1963 la revue *Galaxie*). La maison d'édition ne fait cependant pas que dans la revue ; elle publie également plusieurs collections prestigieuses (couverture cartonnée, jaquette couleur, édition limitée, etc.), dont deux consacrées aux mondes de l'imaginaire : le « Club du Livre d'Anticipation » en 1965 (avec très peu de fantasy

---

[412] Jacques BERGIER, « Les Vikings ont-ils découvert l'Amérique ? », *in Vigdis la farouche*, Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, coll. « Bibliothèque mondiale », n° 92, 1957, p. 9.

[413] Le magazine en question est connu pour mélanger science, étude des mystères, ésotérisme et littératures « parallèles ».

[414] Robert Ervin HOWARD, « Le Phénix sur l'épée », *op. cit.*

[415] Clément BOURGOIN, *Les éditions OPTA*, 2008, http://www.actusf.com/spip/Les-editions-OPTA, consulté le 8 août 2017.

jusque dans les années 1980) et surtout le « Club du Livre Aventures fantastiques » (1968-1986), sous la houlette de Dorémieux puis de Michel Demuth et Daniel Walther. La collection relève d'une autre ambition que le reste de la production et mélange au départ « classiques » de la littérature fantastique (Bram Stocker, Gaston Leroux, Maurice Leblanc) et textes de fantasy, dans des volumes à couverture rigide sobrement illustrés (voir Annexe VI) : Moorcock y fait ses débuts en France en 1969 avec *Elric le nécromancien*[416] (huit ans après la sortie originale), avant d'être suivi en 1970 du *Cycle des épées* de Leiber[417] (une anthologie composée de textes publiés à l'origine entre 1947 et 1968) ou bien encore du *Sorcier de Terremer* de Le Guin[418] en 1977 (neuf ans après sa sortie anglaise, et ici dans une collection destinée aux adultes). De l'avis de nombreux lecteurs, la collection déclinera dès 1979, se consacrant exclusivement à la triste série de nouvelles prenant place dans l'univers de *Gor* de John Nornan, au détriment des autres auteurs[419] ; elle disparaîtra finalement en 1986 mais verra le « Club du livre d'anticipation » prendre la relève (celui-ci publiera notamment des autrices contemporaines comme Carolyn Janice Cherryh, Barbara Hambly et Tanith Lee).

Dans sa préface à *Elric*, Bergier vante l'évasion qu'offrent les textes de Michael Moorcock et évoque la fuite d'un monde que la science a rendu trop complexe – ce qui ne l'empêche pas de faire un rapprochement audacieux entre l'épée magique Stormbringer et les S.S. d'Hitler, ou entre la thématique des runes et Jules Verne[420]. Entre deux rappels sur l'histoire des magazines américains, le préfacier évoque également certains symboles phalliques mais aussi le désespoir métaphysique du héros, citant au passage Albert Camus et René Guenon, et donnant à ce que beaucoup voient déjà comme une littérature imbécile une aura beaucoup plus intellectuelle. Marcel Thaon, le préfacier de Leiber, préfère mettre en avant l'ignorance de la France et sa chance de découvrir un auteur qu'en Amérique on célèbre sans retenue[421]. Si le mot « fantasy » n'est pas encore employé, on oppose dans les deux cas les

[416] Michael MOORCOCK, *Elric le Nécromancien*, *op. cit.*
[417] Fritz LEIBER, *Le Cycle des épées*, traduit par Jacques de TERSAC, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1970.
[418] Ursula K. LE GUIN, *Le Sorcier de Terremer*, traduit par Philippe R. HUPP, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1977.
[419] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 69-70.
[420] Jacques BERGIER, « Préface », *in Elric le Nécromancien*, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1969, p. v-ix.
[421] Marcel THAON, « Fritz Leiber ou un phénix au royaume des mortels », *in Le Cycle des épées*, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1970, p. vii-xv.

textes aux récits scientifiques et futuristes de la science-fiction, avant d'affirmer qu'il existe une place dans le champ littéraire pour des histoires s'affranchissant des règles du pragmatisme au profit de l'imaginaire, de la poésie, du surréalisme et même… du littéraire. Il n'est cependant jamais question de se réapproprier cette production en France mais plutôt de découvrir un courant littéraire typiquement anglo-saxon. En dépit de cette volonté de démarcation, l'ensemble des « passeurs » de fantasy s'inscrit encore dans le champ éditorial de la SF : Marcel Thaon est un psychologue clinicien passionné qui mêle son amour de Philip K. Dick et du genre en général à ses études sur la psychologie et la psychanalyse[422], et la majorité des traducteurs semble avoir travaillé avant tout sur des nouvelles et des romans de science-fiction (Michel Deutsch a également œuvré pour « Série noire ») avant de cesser d'exercer, pour la plupart, dans les années 1980. Philippe R. Hupp, traducteur du premier volume de *Terremer*, est d'abord l'organisateur de festivals de science-fiction à Metz dans les années 1970-80, lesquels permettent au public de rencontrer des auteurs français mais aussi la majorité des auteurs anglais et américains.

Le Seigneur des anneaux enfin publié

Titus Groan, le premier de la série des *Gormenghast* de Mervin Peak, est traduit chez Stock dès 1974, dans la collection « Le Cabinet cosmopolite[423] » ; si la maison d'édition ne se consacre pas durablement aux littératures de l'imaginaire, elle traduira par la suite l'un des chefs d'œuvre de la fantasy allemande à destination de la jeunesse, *L'Histoire sans fin* de Michael Ende[424], et reste la première à avoir publié Tolkien en français. C'est en 1969 en effet que paraît *Bilbo le hobbit*[425], trente-deux ans après la sortie anglaise :

> soit vingt-deux ans après la traduction suédoise (1947) ; mais également plusieurs années après les éditions allemande (1957), hollandaise (1960), polonaise (1960), portugaise (1962), espagnole (Argentine, 1964) et japonaise (1965) – la traduction française précédant de peu les versions norvégienne, tchèque, finnoise et italienne, entre autres (1972-1975)[426].

[422] René KAES, « Le sens de l'œuvre : Marcel Thaon 1949-1991 », *Le Journal des psychologues*, mai 1991, n° 87, p. 50-52.
[423] Mervyn PEAKE, *Titus d'Enfer*, traduit par Patrick REMAUX, Paris, Stock, coll. « Le Cabinet cosmopolite », 1974.
[424] Michael ENDE, *L'Histoire sans fin*, traduit par Dominique AUTRAND, Paris, Stock, 1984.
[425] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Bilbo le hobbit*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Stock, 1969.
[426] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 168-169.

La personne chargée de sa traduction vers le français, Francis Ledoux, est alors un professionnel expérimenté muni d'un important bagage classique – le traducteur a déjà œuvré sur Melville, Dickens, Poe, Shakespeare et Joyce Carol Oates, et continuera jusqu'à la fin de sa carrière sur cette voie avec, entre autres, Tennessee Williams. Ses liens avec l'imaginaire ou la jeunesse sont pour le moins ténus : on relèvera tout au plus *La Guerre du Graal*[427] pour les éditions Sulliver, un roman de Charles Williams[428] mélangeant enquête policière et ésotérisme, ainsi que le gothique *Château d'Otrante* d'Horace Walpole[429] pour le Club français du livre. Les informations manquent sur les conditions exactes ayant présidé à la traduction si tardive de ce roman ou sur le choix de Ledoux (la même année, celui-ci traduit pour le même éditeur l'essai d'anthropologie *Le Tibet*, écrit par Colin Turnbull et Thubten Jigme Norbu[430]).

L'apparition de la trilogie du *Seigneur des anneaux*, elle, est beaucoup plus documentée. Tout commence aux alentours de 1970, lorsque l'éditeur Christian Bourgois se voit proposer par Bergier un recueil de dix articles mettant chacun en exergue un auteur « injustement » méconnu du public français. Ce sera *Admirations*[431], dans lequel l'auteur chante les louanges d'un certain nombre d'écrivains « chez qui la plume devient un sceptre du pouvoir, ce sceptre magique dont parle l'écrivain anglais H. Rider Haggard[432] », parmi lesquels Howard, Lewis, Abraham Merritt ou Arthur Machen. L'auteur y salue l'anglais comme langue première de l'écriture fantastique (regrettant au passage que, de son côté, la France ait préféré oublier son propre héritage). Le chapitre sur Tolkien vante le génie d'une œuvre singulière, véritable poème en prose moderne, mais se permet également de resituer la trilogie dans un certain contexte éditorial (y sont notamment évoqués le succès de l'édition poche, ce qu'en disait Lin Carter et l'adoption de la trilogie par les campus américains). Malgré les habituels excès et approximations dont l'homme est coutumier (lorsqu'il avance par exemple que les visions du bassin de Galadriel pourraient fort bien provenir de la planète Vénus[433]), l'ensemble se révèle relativement documenté pour l'époque.

---

[427] Charles WILLIAMS, *La Guerre du Graal*, traduit par Francis LEDOUX, Cabris, Sulliver, 1951.
[428] Charles Williams a fait partie du groupe des *Inklings*, auquel appartenaient également C.S. Lewis et J.R.R. Tolkien.
[429] William WALPOLE, *Le Château d'Otrante*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Club français du livre, 1964.
[430] Thoubten JIGME NORBOU, *Le Tibet*, traduit par Francis LEDOUX et traduit par Colin TURNBULL, Paris, Stock, 1969.
[431] Jacques BERGIER, *Admirations*, *op. cit.*
[432] *Ibid.*, p. 17.
[433] *Ibid.*, p. 105.

Voyant cette méconnaissance française comme une injustice, Bergier ne cache pas son espoir de voir tous ces auteurs enfin publiés dans une collection qui permettrait leur découverte par le grand public. C'est Christian Bourgois en personne qui va lui permettre de voir son souhait en partie exaucé, en lui demandant une liste de quatre auteurs à faire traduire en priorité. De tous les écrits proposés (parmi lesquels des textes d'Howard et Merritt), seul *Le Seigneur des anneaux* est encore disponible, et c'est sans l'avoir lu que l'éditeur en achète les droits[434] pour 600 livres sterlings, soit l'équivalent de 6000 euros actuels. Comme le raconte Bourgois, à cette période, la maison d'édition est en crise et risque fort de devoir bientôt mettre la clé sous la porte ; à la manière d'un conte de fées, il s'avère pourtant que ce qui aurait dû être sa dernière publication est aussi ce qui la sauvera de la banqueroute. Malgré (ou grâce à) leurs couvertures dépourvues de toute illustration (voir Annexe VII), les livres se vendent rapidement et les lecteurs se montrent avides de découvrir la suite d'une œuvre qu'ils envisagent comme un véritable feuilleton[435].

L'accueil critique du *Seigneur des anneaux* se révèle lui aussi très positif : *Le Républicain lorrain*, *Le Point*, *Le Figaro*, *Le Monde*, *Le Magazine Littéraire* mais aussi les éditeurs Jean-Jacques Pauvert et Régine Deforges saluent unanimement l'inventivité créatrice de l'auteur et les images que son récit convoque dans l'esprit du lecteur[436]. Le premier volume reçoit le prix du Meilleur livre étranger en 1973. Dans les années 1980, l'écrivain Julien Gracq ira jusqu'à voir dans l'intronisation de Tolkien, considérée par lui comme déjà « acquise », une possibilité pour le canon de la littérature de dépasser ses propres limites et d'accepter aussi brusquement que massivement « toutes les variantes de sa marginalité[437] » (une capacité que Tolkien partagerait avec Simenon et qui annoncerait le retour en grâce d'auteurs comme Alexandre Dumas et Jules Verne). Gracq reviendra au moins à deux reprises sur son

[434] Il s'agit là d'une pratique courante dans l'édition, et Christian Bourgois admet ne pas être amateur de fantasy, disant s'intéresser bien davantage aux personnages qu'au monde lui-même. Cf. Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *in* Vincent FERRE (dir.), *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 45.

[435] Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *op. cit.*, p. 39-40.

[436] Cf. Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 176-177 ; Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *op. cit.*, p. 39-40.

[437] Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1993, p. 245.

admiration pour Tolkien, dans un entretien avec Jean Carrière en 1986[438] et dans une lettre adressée à la revue *Parages* en 2001[439].

Le succès de cette publication s'explique également, selon Bourgois, par la formation d'une communauté de lecteurs passionnés, lesquels ont alors le sentiment d'appartenir à une forme de société secrète[440] (ils seront rejoints dans les années 1980 par de nouveaux membres venus des jeux de rôle). L'œuvre de Tolkien suivra par la suite le circuit « classique » de l'édition, en se voyant décliner en version poche dès 1974 dans des collections généralistes (elle passera successivement entre les mains de Hachette, Pocket et Gallimard). En dépit de ces rééditions bon marché et contrairement à toute attente, les ventes des grands formats plus « luxueux » vont se maintenir et même progresser, prouvant là un attachement profond du lectorat à l'œuvre[441] ; les versions poches bénéficieront cependant d'une diffusion bien plus large, et leur appartenance à la littérature généraliste leur permettra de toucher un public par-delà les rayonnages spécialisés (ce sera longtemps l'un des rares romans de fantasy vendus en grandes surfaces) et donc de faire du *Seigneur des anneaux* le point d'entrée dans la fantasy pour bien des lecteurs.

Il n'en demeure pas moins que la réception en France de Tolkien démarre véritablement en 1972 avec *la Communauté de l'anneau*, *les Deux tours* et le *Retour du roi*[442] (triste coïncidence, la trilogie n'a pas encore fini d'être publiée que l'auteur décède, le 2 septembre 1973). Cette traduction peine à combler l'écart entre les sorties anglaises et françaises puisqu'elle « paraît une dizaine d'années après les traductions hollandaise (1956), suédoise (1959) et polonaise (1961)[443] ». Elle marque cependant le début d'un véritable programme de traductions de la part des éditions Bourgois : le recueil *Faërie*[444], qui rassemble des nouvelles et des essais eux aussi traduits par Ledoux[445], est rapidement suivi des *Aventures*

---

[438] Julien GRACQ et Jean CARRIERE, « Entretien avec Jean Carrière », *in Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Domaine français », 2002, p. 187-188.
[439] La référence a malheureusement disparu. Cf. Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 178.
[440] Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *op. cit.*, p. 42.
[441] *Ibid.*, p. 41-42.
[442] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1972 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1972 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1973.
[443] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 170.
[444] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Faërie et autres textes*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1974.
[445] Ce recueil rassemble les textes courts « Le fermier Gilles de Ham », « Smith de Grand Wootton », « Feuille, de Niggle » et l'essai « Du conte de fées ».

de Tom Bombadil[446] et, à partir de 1977, les parutions françaises commencent à suivre de près (avec un ou deux ans de décalage) les sorties anglaises avec les *Lettres du Père Noël*[447], le *Silmarillion*[448] et les *Contes et légendes inachevées*[449].

Cette liste constitue pour Vincent Ferré la première vague de traductions de Tolkien (1969-1982), qui après une interruption de douze ans[450] sera suivie par une deuxième, plus modeste (1994-1999), constituée de quatre nouveaux titres dont les deux premiers *Livres des contes perdus*[451] (il s'agit là de la traduction des deux premiers volumes de *The History of Middle-Earth*, le colossal projet de publication de Christopher Tolkien visant à témoigner des processus créatifs de son père et de la richesse insoupçonnée de la Terre du Milieu à partir des notes de l'écrivain). Les années séparant les différentes vagues de traductions sont attribuées par Ferré non pas à des problèmes d'ordre financier mais aux difficultés que connaissent les éditions Bourgois pour trouver des traducteurs prêts à se confronter aux difficultés que posent les textes eux-mêmes[452] : de la première équipe, aucun traducteur ne se spécialisera dans la Terre du Milieu, la fantasy ou les littératures de l'imaginaire en général ; leur rencontre avec l'auteur semble toujours relever de la coïncidence, en raison sans doute de l'inscription de l'éditeur dans un champ littéraire plus généraliste. En 1978, Francis Ledoux refuse finalement de traduire le *Silmarillion* ; son remplaçant, Pierre Alien, plus habitué aux romans contemporains, effectue consciencieusement son travail mais avouera par la suite avoir détesté l'exercice[453]. Les changements fréquents de traducteurs entraînent également des incohérences d'un livre à l'autre ; ce n'est qu'en 1986 par exemple que sont enfin ajoutés les « Appendices » manquants à la traduction originale du *Seigneur des anneaux*, quatorze ans après cette dernière, sous la forme d'un quatrième livre (Ledoux

[446] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Aventures de Tom Bombadil*, traduit par Dashiell HEDAYAT, Paris, Christian Bourgois, 1975.
[447] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Lettres du Père Noël*, traduit par Gérard-George LEMAIRE et traduit par Céline LEROY, Paris, Christian Bourgois, 1977.
[448] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Silmarillion*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, Christian Bourgois, 1978.
[449] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Contes et légendes inachevés*, traduit par Tina JOLAS, Paris, Christian Bourgois, 1982.
[450] Le retard qui avait été progressivement comblé lors de la première vague de publications se fait à nouveau sentir, avec des titres qui peuvent avoir plus de dix ans d'écart avec la version originale.
[451] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Christian Bourgois, 1995 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Second livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Christian Bourgois, 1995.
[452] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 172.
[453] Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *op. cit.*, p. 41.

avait jusque-là refusé de les traduire, arguant du fait que l'exercice était trop difficile et que les lecteurs français n'en ressentaient pas le besoin). C'est Tina Jolas qui en reçoit la charge : connaissant peu la Terre du Milieu, l'ethnologue trouve l'exercice ingrat et produit un texte présentant des différences onomastiques notables avec le reste de la trilogie. Même Adam Tolkien, éclairagiste de formation et fils de Christopher Tolkien, finit par regretter s'être lancé dans la traduction des travaux de son père et de son grand-père, accumulant les retards avant d'arrêter après seulement deux volumes[454]. Jusqu'à la fin des années 2000, Tolkien restera quoi qu'il en soit en France l'auteur d'un livre ou plutôt d'une trilogie, auquel sera parfois ajouté le *Hobbit* et, plus rarement encore, le *Silmarillion*. L'essentiel des textes permettant de mieux cerner le rapport entre l'auteur, ses inspirations et sa création demeure en langue anglaise et donc peu accessible. Comme le rappelle Ferré, cet essai fondateur qu'est « Beowulf: The Monsters and the Critics » ne sera transposé en français qu'en 2006, quand il existe depuis 1970 en suédois et en allemand[455]. De tels manques et une telle discontinuité dans la traduction peuvent expliquer la réception pour le moins chaotique de l'auteur, tantôt salué, tantôt regardé avec condescendance, toujours redécouvert par une presse à la mémoire courte.

Bien qu'ayant appartenu eux aussi au catalogue de Ballantine, les autres pionniers de la mouvance littéraire de la fantasy ne bénéficient pas du même intérêt : Mirrlees restera longtemps largement ignorée, Morris ne verra pas ses récits mythologiques traduits avant les années 2010, le premier volume du cycle arthurien de White (chez Hachette jeunesse[456]) demeurera orphelin jusqu'en 1998, *The Worm Ouroboros* d'Eddison ne sera considéré pour une traduction qu'en 2017 et la tétralogie d'Évangeline Walton sur le *Mabinogion* ne sera peut-être jamais connue des lecteurs francophones. Ne bénéficiant pas du prestige éditorial du *Seigneur des anneaux*, il est vraisemblable que ces textes aient souffert, paradoxalement, à la fois de leur appartenance (même rétroactive) au canon de la fantasy mais aussi de leur complexité littéraire et de leur écriture quelque peu désuète, cette double appartenance les coupant des prestigieuses collections généralistes comme des spécialisées.

[454] *Ibid.*, p. 43.
[455] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 174.
[456] Terence Hanbury WHITE, *L'Épée dans le roc*, traduit par Jean MURAY, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Bibliothèque verte », n° 267, 1965.

Conan ou le développement de l'*heroic fantasy*

Ainsi, si quelques-uns des « classiques » de la fantasy ont été traduits dès les années 1970, le genre peine cependant à trouver son public tant il se trouve pris entre l'aura naissante de Tolkien et celle, bien mieux ancrée localement, de la science-fiction. Contrairement à cette dernière, la fantasy ne bénéficie en effet pas de véritable « école locale », et restera considérée jusque dans les années 1990 comme essentiellement étrangère à la littérature française[457].

Howard et son *Conan* ont pourtant été déjà mis en avant par Bergier ; quelques-unes des nouvelles fantastiques de l'auteur ont même été traduites et insérées dans plusieurs anthologies, au sein de la revue *Fiction* ou dans la collection « Autres temps, autres mondes » (1963-1983) des éditions Casterman (où elles sont traduites par Jacques Papi, qui s'occupera aussi de H.P. Lovecraft pendant longtemps). Dans *Admirations*, Bergier continue son travail d'introduction en consacrant un chapitre entier au Texan, traduisant quelques lignes d'un de ses poèmes tout en reprenant avec enthousiasme l'image popularisée par Carter et de Camp – celle, éminemment paradoxale, d'un intellectuel caché dans le corps d'un colosse de western, véritable âme pure dans un monde de brutes. Il évoque au passage les « manuscrits inachevés [qui] furent complétés par l'écrivain scientifique L. Sprague de Camp, par le romancier Lin Carter, par un officier suédois Bjorn Nyberg[458] », donnant à une entreprise essentiellement commerciale le parfum d'une collaboration ambitieuse placée sous l'égide de l'art, de la science et même de l'aventure. Cette vision partiale de celui dont on écorche fréquemment le nom sera reprise par d'autres collections, propageant ainsi sa légende romantique dans le milieu français de la fantasy[459].

Pour Joseph Altairac[460], l'essai de Bergier est sans doute ce qui pousse en 1972 la société Édition spéciale (qui deviendra les éditions Jean-Claude Lattès peu de temps après, et vient tout juste de sortir la majeure partie de l'œuvre d'Edgar Rice Burroughs) à publier trois recueils grand format (aux couvertures illustrées par Philippe Druillet, qui a également collaboré avec OPTA – voir Annexe VIII) : *Conan*, *Conan : la fin de l'Atlantide* et *Conan : la*

[457] Cf. Anne BERTHELOT, Roger CELESTIN, Eliane DALMOLIN et Alain LESCART, « Editors' Introduction », *op. cit.*
[458] Jacques BERGIER, *Admirations*, *op. cit.*, p. 145.
[459] Voir à ce sujet Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 11.
[460] Joseph ALTAIRAC, « Jacques Bergier ou l'homme qui découvrit aussi Robert E. Howard », *op. cit.*, p. 268.

naissance du monde[461]. Ces premières publications lancent bel et bien l'œuvre d'Howard en France mais elles le font, comme toujours, en important avec elles non seulement les idées de Carter et de Camp (via une introduction de ce dernier) mais aussi leurs révisions et certains de leurs pastiches (les couvertures mettent d'ailleurs en avant leurs noms aux côtés de l'auteur initial). Les quatrièmes de couverture évoquent elles aussi un homme brûlant sa vie jusqu'au suicide, mais exaltent également des récits pleins « de bruit, de fureur, de magie, de femmes superbes, de surhommes et de peuplades errantes », non sans annoncer (de façon quelque peu cavalière) un écrivain tenu « aujourd'hui pour l'égal de Jules Verne et d'Edgar Rice Burroughs[462] ». Les titres eux-mêmes, éloignés de ceux des versions originales de chez Lancer, s'écartent de leur attachement terre-à-terre au héros pour donner à ses aventures une dimension plus épique et exotique (souvent sans véritable rapport avec le contenu des nouvelles).

Les trois anthologies sont rééditées au tout début des années 1980, dans la toute nouvelle collection de J.-C. Lattès, « Titres/SF », et retrouvent au passage des titres plus proches de ceux des éditions originales[463] ; elles se voient rapidement complétées par le seul roman qu'Howard a écrit sur son héros barbare (dont le titre reprend celui de Gnome Press et de Lancer, et non celui initialement choisi par l'auteur[464]) mais aussi par des pastiches de Carter, de Camp et Offutt. Entre 1982 et 1983, l'essentiel de la production finit par se reposer sur le seul barbare, avec pas moins de dix titres inédits ! Sans surprise, pareille surproduction va rapidement sonner la fin de la collection. Pendant ce temps, une partie du travail plus « fantastique » du Texan se retrouve partiellement dans la série d'anthologies « Les Meilleurs Récits de… » (1975-1989), dirigée par Jacques Sadoul pour J'ai Lu ; malgré cette apparition sur plusieurs fronts, et contrairement à d'autres auteurs comme Leiber ou Moorcock, Howard n'aura en revanche jamais les honneurs de la prestigieuse collection « Aventures Fantastiques » chez OPTA.

---

[461] Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan*, traduit par Anne ZRIBI, Paris, Édition Spéciale, coll. « Science-fiction », 1972 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan : la fin de l'Atlantide*, traduit par Anne ZRIBI, Paris, Édition Spéciale, coll. « Science-fiction », 1972 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan : la naissance du monde*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Édition Spéciale, coll. « Science-fiction », 1972.

[462] Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan*, *op. cit.*, 4e de couverture.

[463] Robert Ervin HOWARD, *Conan*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°18, 1980 ; Robert Ervin HOWARD et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan l'aventurier*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°23, 1980 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan le guerrier*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°40, 1981.

[464] Robert Ervin HOWARD, *Conan le conquérant*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°33, 1980.

Côté paratexte, on note tout d'abord dans la série parue chez « Titres/SF » des illustrations de couverture inégales qui, si elles sont loin d'atteindre la force évocatrice d'un Frazetta, vont rechigner de moins à moins à recourir à une imagerie érotique (voir Annexe VIII). Les quatrièmes de couverture commencent par mettre de côté les références plus anciennes, et le terme « heroic fantasy » fait son apparition au milieu de descriptions plus vivaces. La biographie d'Howard se fait de plus en plus concise, jusqu'à disparaître dès lors que les recueils ne contiennent plus un seul de ses textes ; même le personnage de Conan va s'effacer peu à peu des présentations. On peut également noter dès 1982 l'apparition d'une référence au film, la couverture promettant alors au lecteur la découverte des « véritables aventures »[465] du héros, comme pour mieux flatter le besoin d'authenticité du lecteur potentiel.

Parmi les traducteurs choisis pour cette série de textes, on retrouve notamment un certain François Truchaud. À en croire une récente interview, celui-ci aurait découvert Howard grâce à Bergier (ils se seraient rencontrés alors que le premier travaillait sur le « Cahiers de l'Herne » consacré à Lovecraft[466]) mais aussi grâce aux *comics* américains mettant en scène le héros, ainsi qu'aux romans arborant les couvertures iconiques de Franck Frazetta. Séduit par ses lectures, Truchaud aurait ainsi spontanément contacté Édition spéciale en apprenant leur projet de traduire Howard[467], bien que sa connaissance de la traduction ait alors été largement autodidacte (sa formation le portant davantage vers la critique cinématographique). Le traducteur évoque aujourd'hui sans fard la joie qu'il a eue de pouvoir être une sorte de défricheur pour le lectorat français ; interrogé sur ce qui fait la force du style de l'auteur, il répond ainsi :

> J'ai vraiment été pris par sa passion. Je ressentais tellement l'homme derrière les écrits que ça s'est fait tout seul. J'étais tellement en osmose avec lui, je crois que je ressentais les mêmes choses. Par moments, quand je tapais sa traduction, j'avais l'impression qu'il était à côté de moi, je ne plaisante pas. […] J'étais vraiment dans un autre état, comme lui qui disait

[465] Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan le Cimmérien*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°54, 1982.
[466] Howard Phillips LOVECRAFT, *Cahier Lovecraft*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1969, vol.12.
[467] Quélou PARENTE, Fabrice TORTEY et François TRUCHAUD, « Entretien avec François Truchaud », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 269-273.

> que quand il écrivait *Conan*, il avait l'impression que c'était quelqu'un qui lui dictait ses histoires, chez moi c'était un peu ça[468].

Après des débuts sporadiques, il propose à l'éditeur de produire un Howard tous les deux mois. Tout s'enchaîne alors très vite :

> Je leur envoyais le texte à la fin du mois, ils me renvoyaient les épreuves pour corriger une semaine après, et le bouquin paraissait quinze jours plus tard. Ce n'est pas comme dans les maisons d'édition maintenant où les livres paraissent six mois, huit mois ou un an après... C'était un travail constant, toute la semaine, je ne m'arrêtais jamais, pas même le dimanche. Maintenant je ne pourrais plus le faire mais à l'époque j'étais tellement content, porté par Howard[469]...

En plus des *Conan*, Truchaud va traduire des nouvelles fantastiques d'Howard pour le « Masque Fantastique », et de courts récits de fantasy mettant en scène d'autres personnages emblématiques comme le Roi Kull, Solomon Kane et Bran Mak Morn, pour la collection « Fantastique/SF/Aventures » (1979-1989) des Nouvelles Éditions Oswald (NéO). Si l'on en croit son entretien rétrospectif, Truchaud aurait à l'époque été gêné par les déclarations à l'emporte-pièce de Sprague de Camp, dont il n'aurait guère apprécié traduire les réécritures et autres pastiches (même s'il admet avoir failli éditer sa biographie sur Howard, quitte à en enlever peut-être quelques « remarques ridicules[470] »).

Éric Chédaille, le second traducteur du « Phénix sur l'épée[471] », fait quant à lui ses débuts dans la Librairie des Champs-Élysées sur de la science-fiction ; se définissant lui aussi comme largement autodidacte, il traduit en 1982-83 quatre des anthologies sur Conan pour Lattès[472] (il semble préférer aujourd'hui mettre en avant ses traductions de Wilkie Collins, Dickens ou

---

[468] *Ibid.*, p. 270-271.
[469] *Ibid.*, p. 272.
[470] *Ibid.*
[471] Robert Ervin HOWARD, *Conan l'usurpateur*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°62, 1982, p. 171-200.
[472] Robert Ervin HOWARD, *Conan l'usurpateur*, *op. cit.* ; Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan le vagabond*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n° 56, 1982. ; Lyon Sprague DE CAMP, *Conan le justicier*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n° 68, 1983 ; Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan le boucanier*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n° 66, 1983.

bien encore Stevenson[473]). Anne Zribi, quant à elle, semble avoir commencé avec le recueil *Conan : la fin de l'Atlantide*[474] (plus tard réédité sous le nom *Conan*) et n'a traduit qu'une petite poignée de romans avant de disparaître du paysage littéraire.

Goimard et Presses Pocket SF

Jacques Goimard fait également partie de ceux qui n'ont cessé d'œuvrer à la reconnaissance de la science-fiction mais aussi de la fantasy. Normalien, agrégé d'histoire aux goûts éclectiques, il rejoint en 1958 la revue *Fiction* avant d'écrire pour divers journaux dont *le Monde*, *Métal hurlant* et *Positif*, ainsi que dans des revues plus prestigieuses comme *Esprit* ou *Europe*, dans lesquelles il n'hésite pas à mettre sa culture classique au service du genre qu'il cherche à faire connaître. C'est également en tant qu'anthologiste et éditeur qu'il va s'efforcer d'installer dans le paysage littéraire l'idée d'un « genre de la science-fiction » acceptable et même respectable : il participe dès 1966 à la « Grande anthologie de la science-fiction » (1966-1975 pour la première série) aux côtés de Gérard Klein et de Demètre Ioakimidis, et crée au sein des Presses de la cité la collection « Presses Pocket Science-Fiction », qu'il va diriger de 1977 à 2002 et sous laquelle il met en place les collections d'anthologies du « Livre d'or de la science-fiction » (1978-1987) et du « Grand temple de la S.-F. » (1988-1999). C'est pour cette même collection qu'il publiera en 1986 son *Encyclopédie de poche de la science-fiction*[475], laquelle mettra en avant les auteurs publiés par Pocket. Tout son travail ne cessera de participer d'une authentique démarche de patrimonialisation de la science-fiction, ses choix de textes anglo-saxons répondant souvent à un véritable désir de cohérence générique[476].

« Le Livre d'or de la science-fiction » inclut dès le départ des textes de fantasy, et comprend même en 1978 une série en quatre volumes sur le sujet, pilotée par Marc Duveau (traducteur et éditeur de la collection de SF « Horizons illimités » (1977-1980) pour les Humanoïdes associés). Intitulée « L'Épopée fantastique », cette courte série comporte des nouvelles qui sont pour la plupart inédites en France, le premier volume (*Le Manoir des*

---

[473] Éric CHEDAILLE, *Éric Chédaille*, http://www.gallmeister.fr/traducteurs/fiche/41/chedaille-eric, consulté le 23 janvier 2018.
[474] Robert Ervin HOWARD, *Conan : la fin de l'Atlantide*, *op. cit.*
[475] Claude AZIZA et Jacques GOIMARD, *Encyclopédie de poche de la science-fiction : Guide de lecture*, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », n° 5237, 1986.
[476] SMINNE, *Pour rendre hommage à Jacques Goimard*, 6 novembre 2012, http://resf.hypotheses.org/1257, consulté le 25 janvier 2018.

roses[477]) présentant des textes de Lord Dunsany, Howard, Le Guin, Carter, Morris, etc. Trois autres volumes paraissent respectivement en 1979, 1981 et 1982[478], mais la série sera également republiée en 1988, au sein de la sous-collection « Le Grand temple de la S.-F. » et sous un nouveau titre : « High Fantasy ».

Dans ses préfaces[479], Duveau « vend » son « épopée fantastique » en évoquant des racines illustres (les mythes, Homère, la chanson de geste, les romantiques anglais) ou plus humbles mais tout aussi exotiques (la tradition orale, les livres des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle et les cafés d'Orient) qui en font pratiquement le premier des genres littéraires, une forme qui aurait traversé les siècles et mériterait donc de revenir sur le devant de la scène. Comme Bergier avant lui, le préfacier présente ensuite l'ensemble des auteurs que la BAFS a canonisés en son temps comme autant de grandes plumes célébrées dans le monde anglo-saxon mais dont la France ignorerait injustement l'existence, et Carter comme une figure majeure de la théorisation moderne du genre. Les termes *pulp* et *sword & sorcery* y sont présentés comme intraduisibles, en raison de leur ancrage profond dans un contexte éminemment américain[480], tout comme « heroic fantasy » (le terme est alors également employé par J.-C. Lattès pour désigner ses *Conan*).

À en croire l'introduction générale ouvrant chaque volume, le sous-genre reste d'abord identifié comme destiné à un lectorat masculin en mal d'évasion, rêvant de princesses à secourir et de royaumes à conquérir[481]. Howard est, une fois encore, repris comme de Camp le présentait, un mélange entre incarnation improbable de la culture du corps américaine et auteur maltraité prenant sa revanche sur le monde avant de se suicider, entre ascension

---

[477] Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, *op. cit.*

[478] Marc DUVEAU (dir.), *La Citadelle écarlate*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1979, vol.2 ; Marc DUVEAU (dir.), *Le Monde des chimères*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1981, vol.3 ; Marc DUVEAU (dir.), *La Cathédrale de sang*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1982, vol.4.

[479] Marc DUVEAU, « Introduction générale : l'épopée fantastique », *in* Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1978, p. 7-22 ; Marc DUVEAU, « Préface : La Citadelle écarlate », *in* Marc DUVEAU (dir.), *La Citadelle écarlate*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1979, p. 25-27 ; Marc DUVEAU, « Préface : Le Monde des chimères », *in* Marc DUVEAU (dir.), *Le Monde des chimères*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1981, p. 23-26 ; Marc DUVEAU, « Préface : La Cathédrale de sang », *in* Marc DUVEAU (dir.), *La Cathédrale de sang*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1982, p. 23-28.

[480] Le préfacier propose, à moitié en plaisantant, de traduire le second par « histoires de filtres et d'épées » Voir Marc DUVEAU, « Introduction générale : l'épopée fantastique », *op. cit.*, p. 17.

[481] *Ibid.*, p. 20.

inexorable et faille mortelle ; quant au héros lui-même, il devient l'incarnation de l'inconscient collectif et des fantasmes du lectorat[482]. L'existence de quatre volumes classés thématiquement et la présence de préfaces individuelles permet néanmoins de faire émerger plusieurs courants historiquement classés (laissant ainsi entendre l'émergence d'un genre à part entière) : poésie, tendresse et humanité dans *le Manoir des roses*[483], évasion cathartique pleine d'action dans *la Citadelle écarlate*[484], évolution moderne présentant des univers intérieurs baroques ou décadents dans *le Monde des chimères*[485], et enfin hybridation aux limites du genre dans *La Cathédrale de sang*[486].

Parallèlement à ce travail d'anthologie, Presses-Pocket SF réédite également des romans en quantité : beaucoup de science-fiction d'abord, puis la collection se diversifie ; elle reprend à partir de 1984 les *Elric* de Moorcock et les *Lankhmar* de Leiber, et réédite le cycle de *Terremer* de Le Guin[487]. En 1989, après l'adoption des célèbres couvertures argentées aux illustrations hallucinées de Wojtek Siudmak (voir Annexe IX), la maison d'édition met en place des codes de couleur pour différencier science-fiction « pure » (titre bleu) et fantasy (rose), mais aussi *science fantasy* (violet) et *dark fantasy* (la couleur rouge désignant entre autres des textes fantastiques de Leiber et de Lovecraft[488]). Si les nouvelles de Leiber et Moorcock continuent d'occuper l'espace, le label fantasy va intégrer dans les années 1990 quelques écrits de Le Guin, Anderson et Vance. En 1991-1992, la collection s'essaye à la « Big Commercial Fantasy » en publiant le cycle de la *Belgariade* d'Eddings[489] ; elle sort ensuite *Le Seigneur des anneaux*[490], qui se voit ainsi publié pour la première fois sous un label

---

[482] « Et finalement il retrouve humanité et tendresse, il est le Bon contre les Méchants, le Salvateur contre les Horreurs, bref : le HEROS. » in *Ibid.*, p. 22.

[483] Marc DUVEAU, « Préface : le Manoir des roses », *in* Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1978, p. 23-24.

[484] Marc DUVEAU, « Préface : La Citadelle écarlate », *op. cit.*

[485] Marc DUVEAU, « Préface : Le Monde des chimères », *op. cit.*

[486] Marc DUVEAU, « Préface : La Cathédrale de sang », *op. cit.*

[487] Voir par exemple Michael MOORCOCK, *Elric le Nécromancien*, traduit par Frank STRASCHITZ et traduit par Michel DEMUTH, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 5170, 1983 ; Fritz LEIBER, *Épées et démons*, traduit par Jacques PARSONS, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 5194, 1984 ; Ursula K. LE GUIN, *Le Sorcier de Terremer*, traduit par Philippe R. HUPP et traduit par Michel Lee LANDA, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 5201, 1985.

[488] Notons que si la couleur des titres change, l'ensemble conserve sa couleur argentée et ses illustrations de Siudmak, qui continuent de raccrocher la fantasy au genre global de la science-fiction et viennent colorer l'approche que peut en avoir le lecteur.

[489] Voir par exemple David EDDINGS, *Le Pion blanc des présages*, traduit par Dominique HAAS, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1990.

[490] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1991 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris,

« fantasy » en France[491] (la trilogie avait déjà été associée en 1983 à la « Science-fiction » par France Loisirs[492], avant de passer dans la collection généraliste de Pocket). La réussite du genre va pousser l'éditeur à traduire d'autres cycles et ajouter à son catalogue des noms comme Anthony Piers, Roger Zelazny, Margaret Weis et Tracy Hickman, Nancy Springer, Robert Jordan, etc. Le changement de titre de la collection en « Pocket SF » en 1993 voit s'amorcer un virage prononcé vers les labels « fantasy », « dark fantasy » et « science fantasy », au détriment de la science-fiction.

Le principal rival de « Pocket SF » est alors la collection « J'ai lu – SF », lancée en 1970 par Jacques Sadoul, qui ne publie d'abord que de façon très épisodique des titres de fantasy, au milieu de romans de science-fiction et de novellisations de films d'horreur : on notera surtout les premières éditions de poche de *Bilbo le hobbit* et du *Silmarillion*[493] (voir Annexe X), ainsi que la traduction inédite de la *pulp* Catherine L. Moore[494], la reprise en masse des *Conan* des éditions Lattès[495] (J'ai lu fait même traduire quelques nouveaux pastiches au passage) et enfin la traduction à partir de 1985 du premier cycle de *Thomas l'incrédule* de Donaldson[496] par Iawa Tate (le traducteur a auparavant travaillé sur de nombreux romans de fantasy pour J'ai lu). Le travail sera célèbre pour son infidélité vis-à-vis du texte original, en dépit d'un quatrième de couverture annonçant « un cycle qui gagne ses lettres de noblesse en français. Enfin[497]. ».

Pocket, coll. « Science-fiction », 1991 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1991.

[491] La collection publiera également les *Livres des contes perdus*, faisant passer des textes relativement incomplets pour de véritables nouvelles. Cf. John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », n° 5668, 1999 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Second livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », n° 5718, 2001.

[492] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, France Loisirs, coll. « Science-fiction », 1983 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, France Loisirs, coll. « Science-fiction », 1983 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, France Loisirs, coll. « Science-fiction », 1983.

[493] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Bilbo le hobbit*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », 1973 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Silmarillion 1*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », 1980 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Silmarillion 2*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », 1980.

[494] Catherine L. MOORE, *Jirel de Joiry*, traduit par Georges H. GALLET, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 533, 1974.

[495] Le barbare retrouve alors les couvertures iconiques de Frazetta (voir Annexe X).

[496] Voir par exemple Stephen R. DONALDSON, *Les Chroniques de Thomas l'incrédule*, traduit par Iawa TATE, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (2e série) », n° 2232, 1987.

[497] *Ibid.*, 4e de couverture.

Le jeu de rôle et la *ludic fantasy*

Une histoire de la réception de la fantasy en France, même brève, ne saurait faire l'économie de celle du jeu de rôle. Ce loisir récent connaît en effet un succès fulgurant dans les années 1980-90, avec pour effet secondaire de populariser la fantasy et de constituer les premières armes de toute une génération d'auteurs. Baudou estime ainsi qu'on peut lier le succès des collections en version poche à l'augmentation drastique du nombre de joueurs[498], une vision soutenue par Martins qui n'hésite pas à lier directement le succès de la fantasy anglo-saxonne aux joueurs de jeux de rôle en quête permanente de ressources pour nourrir leur passion[499]. Réduire le lectorat de la fantasy anglaise aux seuls « rôlistes » serait sans doute exagéré, mais il semble indéniable que le loisir ait joué un rôle important dans le développement dudit lectorat en France. Nombre d'auteurs comme Mathieu Gaborit, Fabrice Colin ou Jean-Philippe Jaworski ont ainsi écrit des jeux de rôle avant de « passer » au roman, notamment de fantasy.

Revenons rapidement en arrière : à la fin des années 1970, les premières copies du jeu *Donjons & Dragons*[500], considéré comme le premier jeu de rôle « véritable », commencent à circuler en France. Les boîtes de jeux contiennent alors simplement une traduction rudimentaire, tapée à la machine à écrire et photocopiée de manière artisanale[501], mais cet aspect confidentiel n'empêche pas le loisir de prendre rapidement au sein de la jeunesse, bien au contraire.

Les jeux de rôle ont en commun avec Tolkien (et nombre de romans de fantasy) la volonté démiurgique de créer un monde[502], une influence à la fois centrifuge et centripète puisqu'ils serviront ensuite de véritable « école de l'écriture » à de futurs auteurs souhaitant œuvrer dans les littératures de l'imaginaire (on leur reprochera cependant de conduire à la création d'œuvres uniformisées, bien trop absorbées dans une approche encyclopédique de leurs univers). Les univers de *Donjons & Dragons* s'inspirent quant à eux librement de la fantasy « à la Tolkien », qu'ils simplifient tout en la mâtinant de contes et légendes et d'inspirations

---

[498] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 71.
[499] Eunice MARTINS, « Du conte aux romans de *Fantasy* pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 191.
[500] David ARNESON et Ernest Gary GYGAX, *Dungeons and Dragons*, First Edition., Lake Geneva, T.S.R., 1974.
[501] DVERGGUDEN, *1977 - 2017 : 40 ANS DÉJÀ !!!!*, 6 janvier 2017, http://la.forge.de.papier.over-blog.com/2017/01/1977-2017-40-ans-deja.html, consulté le 8 avril 2017.
[502] Coralie DAVID, « Lusor in Fabula : le jeu de rôle, une école de la *Fantasy* française », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, n° 2, p. 156.

puisées chez d'autres auteurs, et si certains des jeux suivants auront parfois tendance à s'en éloigner, le genre marquera le loisir jusqu'à nos jours.

Un entretien avec l'un des acteurs principaux de la première génération de joueurs, Didier Guisérix, montre bien comment le jeu trouve d'abord son public par le biais de rumeurs, d'incompréhensions, de « passeurs » fréquentant le milieu américain et les conventions de science-fiction (il lui faudra ainsi passer par deux jeux de plateau reprenant sans vergogne les thèmes voire les personnages du *Seigneur des anneaux* avant de trouver un « véritable » jeu de rôle à essayer[503]). Avec François Marcela-Froideval (qui a effectué un séjour en Amérique, rencontré Gary Gygax en personne et souhaite alors populariser les jeux de stratégie et le jeu de rôle en France), Guisérix monte en 1980 la première mouture du magazine *Casus Belli* (1980-1999) qui devient rapidement le principal ambassadeur du jeu de rôle en France (voir Annexe XI). Cette même année, le magazine *Jeux & Stratégie* (1980-1989) publie un article faisant la promotion du nouveau loisir, censé avoir déjà conquis des « centaines de milliers d'Américains », et évoque de mystérieuses parties menées au sein de l'École Normale Supérieure dans lesquelles termes français et anglais se mélangeraient dans la plus totale confusion[504]. Les quelques boutiques servant de relais sont alors essentiellement parisiennes (comme L'Œuf Cube et Jeux Descartes, fondés tous deux en 1977), mais la montée en puissance de *Casus Belli*, si elle ne constitue qu'un indicateur imparfait, montre combien le jeu de rôle a alors le vent en poupe :

> Il y a un moment, vers 1983, 1985, on doit plafonner à quinze mille, par abonnement et vente en boutiques. C'est dur parce que, les boutiques, tout le monde peut pas y aller, patati patata. Alors on tente le saut en kiosque. Résultat : le premier numéro se vend à vingt-huit, trente mille, et le deuxième en kiosque à trente-cinq mille. Faut voir que dans l'intervalle il y a eu *Jeux & Stratégie*, qui tirait à cent cinquante mille exemplaires, qu'il y a eu *Méga*, qui s'est vendu à soixante-dix mille[505]…

---

[503] Gregory MOLLE et Didier GUISERIX, *Paroles d'un Grand Ancien : Entretiens avec Didier Guiserix*, 2010, http://www.scenariotheque.org/Fichiers/nouvelles/6379_Entretiens_DGx_Scentek.pdf, consulté le 8 avril 2017.

[504] François MARCELA-FROIDEVAL et Michel BRASSINNE, « Tactiques... et dragons ! », *Jeux & Stratégie*, 1980, nº 4, p. 53-59.

[505] Gregory MOLLE et Didier GUISERIX, « Paroles d'un Grand Ancien : Entretiens avec Didier Guiserix », *op. cit.*, p. 33.

En 1983, *Donjons & Dragons* sort enfin en français[506], suivi de près par d'autres jeux comme *L'Appel de Cthulhu*[507] (une adaptation ludique de l'œuvre de Lovecraft qui sera pour beaucoup dans la réception de l'auteur par une nouvelle génération) mais aussi de premières créations françaises comme *Méga* chez *Jeux & Stratégie*[508]. Ce dernier se voit publié, malgré le relatif manque d'intérêt du rédacteur en chef, pour une simple et bonne raison : le jeu de rôle fait alors recette[509]. Le hors-série se vend, de fait, à 60 000 exemplaires la première année, et les 10 000 exemplaires restants sont écoulés en deux ans. Le magazine (et le jeu de rôle en général) connaîtra cependant une baisse drastique de ses ventes à partir des années 1990, notamment à cause de plusieurs événements médiatiques largement repris par les médias[510] et d'une certaine fragmentation de la communauté suite à l'augmentation du nombre de titres.

Nous l'avons évoqué, le loisir a également un impact significatif sur le milieu de l'édition. Gallimard traduit dès 1983 *Le Sorcier de la montagne de feu*[511] dans la collection « Folio Junior ». C'est le premier d'une série de livres-jeux intitulée « Un Livre dont vous êtes le héros », qui reprendra les tropes de la fantasy mais aussi des autres genres de l'imaginaire pour les associer à des mécaniques de jeu de rôle simplifiées. La collection, largement diffusée, connaîtra un certain succès et servira bien souvent de tremplin vers le jeu de rôle et la fantasy en général à la jeune génération. Entre 1983 et 1995, la seule série des « Défis fantastiques » publie ainsi pas moins de 58 volumes, signe extérieur d'un succès bien réel. La deuxième moitié des années 1990 voit également apparaître en France les premiers titres de *ludic fantasy*, qui prennent pour la plupart place dans les univers officiels de *Donjons & Dragons* et émulent en quelque sorte le type de récits produits par les parties de jeu de rôle. Après le lancement d'une collection « Robert E. Howard », et parallèlement à quelques tentatives de traductions de nouveaux pastiches de *Conan*, les éditions Fleuve Noir trouvent ainsi leur porte d'entrée dans le monde de la fantasy, en traduisant en 1994 le premier

[506] David ARNESON, Ernest Gary GYGAX, Eric J. HOLMES et Tom MOLDVAY, *Donjons & Dragons*, traduit par Anne MOREAU, traduit par Michael PRICE et traduit par Martine ROBIN, Lake Geneva, T.S.R., 1983.
[507] Sandy PETERSEN *et al.*, *L'Appel de Cthulhu*, traduit par Jean BALCZESAK et Joachim GONZALES, Paris, Jeux Descartes, 1984.
[508] Didier GUISERIX et Michel BRASSINNE, « Méga », *Jeux & Stratégie*, 1984, HS 01, p. 4-116.
[509] Gregory MOLLE et Didier GUISERIX, « Paroles d'un Grand Ancien : Entretiens avec Didier Guiserix », *op. cit.*, p. 58.
[510] *Ibid.*, p. 62.
[511] Steve JACKSON et Ian LIVINGSTON, *Le Sorcier de la montagne de feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1983.

volume de la *Trilogie des avatars*[512]. Le succès est rapidement au rendez-vous, et la surproduction lui emboîte le pas : la collection « Royaumes oubliés » (1994-2007) contiendra ainsi 84 romans et sera épaulée par les « Lancedragon » (1996-2006) avec leurs 48 romans, ainsi qu'une trentaine d'autres livres éparpillés dans des collections mineures (voir Annexe XI).

Bien que des exceptions existent, *Donjons & Dragons* et les œuvres littéraires qu'il inspire n'en finissent pas de reprendre les tropes de la fantasy épique, plus ou moins hérités de Tolkien, jusqu'à l'écœurement du lectorat ; si la prospérité d'un genre repose sur un équilibre délicat entre répétition et variation, ces textes reposent essentiellement sur les mêmes groupes d'aventuriers composés de guerriers, magiciens, voleurs, elfes, nains et hobbits, envoyés dans une sempiternelle quête contre le mal au nom d'une énième prophétie millénaire.

Un genre français

Répondant au succès des collections de fantasy, J'ai lu lance « J'ai lu – fantasy » en 1998 et publie R.A. Salvatore (l'un des auteurs phares de la *ludic fantasy* chez Fleuve noir) mais aussi les grands succès anglo-saxons que sont Terry Brooks et Terry Goodkind. La fantasy remplace à présent la science-fiction et l'horreur dans la majeure partie des rayons spécialisés, le plus souvent sous la forme de grands cycles épiques publiés au format poche. Si la communauté des fans se montre relativement active et fréquente assidûment les conventions de jeux de rôle et de littérature, elle demeure néanmoins réduite. Entre 1996 et 2007, une quinzaine de fanzines paraissent seulement, dont moins de la moitié survivra plus d'une décennie – une situation que certains rapprochent de celle des États-Unis, avec néanmoins l'absence de supports plus professionnels de publication comme *Astounding Stories* ou *Weird Tales*[513].

Comme le rappelle Baudou cependant[514], les années 1990 voient également apparaître des collections plus ambitieuses en grand format : l'Atalante achète ainsi pour sa « Bibliothèque de l'évasion » les droits de Terry Pratchett (pourtant réputé intraduisible à cause d'un

[512] Richard AWLINSON, *Valombre*, traduit par Michèle ZACHAYUS, Paris, Fleuve noir, coll. « Royaumes oubliés », 1994.
[513] Anne BERTHELOT, Roger CELESTIN, Eliane DALMOLIN et Alain LESCART, « Editors' Introduction », *op. cit.*, p. 138-139.
[514] Jacques BAUDOU, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 72.

humour fermement ancré dans la langue anglaise) et Guy Gavriel Kay ; si Pygmalion publie également ce dernier, l'éditeur s'impose avant tout grâce à des cycles certes longs mais également modernes, aux univers plus terre-à-terre faisant fi du manichéisme habituel (*L'Assassin royal* de Robin Hobb et le *Trône de fer* de G.R.R. Martin vont longtemps faire partie des meilleures ventes du genre[515]). La collection « Rivages Fantasy » chez Payot et Rivages affiche quant à elle de superbes couvertures dorées arborant des « classiques historiques » de l'illustration (Maxfield Parrish, Paolo Uccello, Ivan Bilibine), qui masquent cependant des cycles épiques certes maîtrisés mais néanmoins très proches dans leurs thèmes du gros de la production (*L'Arcane des épées* de Tad Williams ou *La Roue du temps* de Jordan[516]).

C'est également au milieu des années 1990 que la scène française commence véritablement à faire son apparition. Jusque-là, les quelques tentatives éparses n'ont pas réussi à faire école (on pense à *Sous l'araignée du Sud* de Dominique Roche et Charles Nightingale ou au diptyque *Solstice de fer* et *Équinoxe de cendre* de Francis Berthelot[517]), quand il ne s'agissait tout simplement pas de parodies réagissant contre l'invasion des *Conan* et autres « barbareries » américaines (*Le Fils du grand Konnar*[518] de Pierre Pelot et ses suites). Par le biais de sa collection « Anticipation », Fleuve noir est en réalité le premier éditeur à publier à la fin des années 1980 plusieurs cycles héroïques français avec un certain succès, comme la trilogie de *La Biche de la forêt d'Arcande* de Hugues Douriaux[519] (l'auteur recevra à l'occasion le prix Julia Verlanger et continuera d'écrire des cycles de fantasy dans les années 90) ; une sous-collection intitulée « Legend » est même créée, mais la fin de cette dernière en 1992 vient cependant mettre un terme brutal à l'entreprise[520], et l'initiative sombrera vite dans l'oubli.

---

[515] Voir par exemple Robin HOBB, *L'Apprenti assassin*, traduit par Arnaud MOUSNIER-LOMPRE, Paris, Pygmalion, 1998 ; George R. R MARTIN, *Le Trône de Fer*, traduit par Jean SOLA, Paris, Pygmalion, 1998.

[516] Voir par exemple Tad WILLIAMS, *Le Trône du dragon*, Paris, Rivages, coll. « Fantasy », n° 2, 1994 ; Robert JORDAN, *La Roue du Temps*, *op. cit.*

[517] Charles NIGHTINGALE et Dominique ROCHE, *Sous l'araignée du sud*, Paris, Robert Laffont, 1978 ; Francis BERTHELOT, *Solstice de fer*, Paris, Temps futur, coll. « Heroic fantasy », 1983 ; Francis BERTHELOT, *Équinoxe de cendre*, Paris, Temps futur, coll. « Heroic fantasy », 1983.

[518] Pierre PELOT, *Le Fils du grand Konnar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1788, 1990.

[519] Hugues DOURIAUX, *Le Monde au-delà des brumes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1642, 1988 ; Hugues DOURIAUX, *Thorn le guerrier*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1646, 1988 ; Hugues DOURIAUX, *Les Mortels et les dieux*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1653, 1988.

[520] Jacques BAUDOU, « La *Fantasy* française », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, n° 2, p. 172.

L'impulsion véritable va être provenir des maisons d'édition de jeux de rôle, qui décident quelques années après d'étendre leurs activités pour toucher au roman[521]. En 1996, Multisim montre l'exemple avec les éditions Mnémos, dont le but initial de concurrencer Fleuve noir sur le terrain de la *ludic fantasy* française se voit rapidement remplacé par l'envie de trouver un débouché à certains « auteurs maison » qui aspirent à davantage que l'écriture de jeux[522] (Gaborit, Colin, Pierre Grimbert, etc.). La société devient à elle seule l'avant-garde de l'école française et publie en 1999 la toute première anthologie de fantasy hexagonale ; Mnémos est rapidement concurrencée par Nestiveqnen, qui en plus d'une collection de romans publie également un des premiers magazines consacrés exclusivement à la fantasy, *Faeries* (2000-2007), puis par les éditions du Khom Eïdon, qui vont brièvement publier des romans se déroulant dans des univers de jeux de rôle français. Les éditions Oxymore quant à elles publient quelques traductions et surtout des créations françaises, dont le style féérique ou baroque tranche avec le reste de la production (elles permettent la découverte d'auteurs comme Léa Silhol, Mélanie Fazi, Jérôme Noirez, etc.), ainsi que des essais sur les littératures de l'imaginaire et des anthologies thématiques[523]. En 2000, Stéphane Marsan quitte Mnémos pour fonder avec Alain Névant les éditions Bragelonne, qui à l'aide d'une politique de publication agressive deviendra bientôt l'un des acteurs majeurs de la fantasy en France.

Pour Besson, les écrits de la première « école française » dessinent en réalité une littérature au second degré :

> C'est parce qu'ils étaient, souvent, des lecteurs de Tolkien, des amateurs de jeux de rôles, des connaisseurs des cycles traduits à l'initiative de Jacques Goimard dans la collection « Pocket SF » que des auteurs, adolescents dans les années 1980, ont fini par illustrer eux-mêmes leur genre de prédilection – une telle participation étant d'ailleurs encouragée par l'interactivité ludique déjà greffée sur la fantasy littéraire à cette période[524].

[521] Anne BERTHELOT, Roger CELESTIN, Eliane DALMOLIN et Alain LESCART, « Editors' Introduction », *op. cit.*, p. 138.
[522] SOUFFRE-JOUR, *Entretien avec Stéphane Marsan*, http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=153, consulté le 30 janvier 2018.
[523] Eunice MARTINS, « Du conte aux romans de *Fantasy* pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 195.
[524] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 54-55.

Le but de ces auteurs n'est cependant pas de marcher directement dans les pas de leurs prédécesseurs. Bien que plusieurs d'entre eux continuent de s'inscrire dans la tradition de la mouvance épique (les quatrièmes de couverture du *Secret de Ji* de Pierre Grimbert le comparent par exemple à David Eddings[525]), la fantasy française se démarque vite de la production américaine dont elle détourne les codes pour y insuffler sa propre singularité, qu'il s'agisse de « mondes plus urbains, et des peuples "démythifiés[526]" », d'univers baroques que l'on mâtine parfois d'inspirations victoriennes au point de verser dans le « steampunk[527] », ou bien encore de retour aux sources celtiques, de subversion politique, de poésie, d'humour et d'érudition[528]. Pour contrer l'impression dominante d'un genre naturellement anglo-saxon, on convoque parfois les racines aventureuses du patrimoine hexagonal : Henri Loevenbruck s'intéresse ainsi à la « mythologie » et à l'imaginaire français[529], Pierre Pevel se réclame fréquemment de la tradition du roman-feuilleton et n'hésite pas à convoquer la fine fleur de la littérature classique, quand la quatrième de couverture de l'anthologie *Légendaire* évoque Rabelais, Cyrano de Bergerac et Dumas[530]. Ce dernier argument commercial peut sembler paradoxal dans une collection s'adressant avant tout à des lecteurs ayant fait leurs débuts sur Tolkien, Moorcock, Eddings, Brooks, Jordan et la *ludic fantasy*, mais il vise avant tout à appâter une génération qui quitte peu à peu l'adolescence et que l'épique américain commence à lasser (il est, de plus, utile de se démarquer fortement d'un original qui passera toujours comme préférable à la « copie »). Malgré l'existence de cycles, les textes des romans français restent relativement courts, se suffisant parfois à eux-mêmes ou proposant de « simples » trilogies de 300 pages (quand de longs cycles de tomes de 600 pages ne semble plus dépareiller outre-Atlantique[531]).

[525] Pierre GRIMBERT, *Six héritiers*, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », n° 11, 1996, 4e de couverture.
[526] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 56.
[527] Jacques BAUDOU, « La *Fantasy* française », *op. cit.*, p. 173.
[528] *Ibid.*, p. 176.
[529] Luigi BROSSE, *Henri Loevenbruck et le premier tome de* Gallica, 10 février 2004, http://www.elbakin.net/fantasy/news/Henri-Loevenbruck-et-le-premier-tome-de-Gallica, consulté le 27 janvier 2018.
[530] Stéphane MARSAN (dir.), *Légendaire*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », n° 2, 1999, 4e de couverture.
[531] Anne BERTHELOT, Roger CELESTIN, Eliane DALMOLIN et Alain LESCART, « Editors' Introduction », *op. cit.*, p. 138.

La fantasy et les institutions

Bien que la fin des années 1990 montre une fantasy qui, au sein des littératures de l'imaginaire, semble avoir le vent en poupe, la reconnaissance institutionnelle semble en revanche bien loin d'être acquise. D'après Ferré, en dépit du succès commercial du *Seigneur des anneaux* et des premières critiques élogieuses, les dictionnaires littéraires n'ont cessé de multiplier les erreurs vis-à-vis de Tolkien (que ce soit dans le nom ou la nationalité de l'auteur, dans sa bibliographie, ou en associant son travail au fantastique), quand ils ne balaient pas d'un rapide revers de la main la possibilité de prendre véritablement son travail au sérieux[532]. Cette relative condescendance a sans doute fini par contaminer à son tour les médias de masse, qui se sont vite mis à associer la trilogie de la Terre du Milieu à la littérature pour la jeunesse (tout en omettant paradoxalement dans leurs bibliographies les œuvres que l'auteur destinait véritablement aux enfants). Bien que les charges aient été plus nombreuses en Amérique qu'en France, quelques journaux se sont également mis à évoquer le caractère raciste ou réactionnaire de l'œuvre, une accusation qui par effet de contamination va être longtemps attribué au genre tout entier. Ferré ne manque pas au passage de souligner le caractère récurrent de ces papiers qui semblent découvrir et vouloir faire découvrir Tolkien (biographies et bibliographies à l'appui) chaque fois qu'un nouvel ouvrage paraît, marquant un peu plus à chaque épiphanie la rupture entre le statut de l'auteur tel que le perçoit la critique et sa vision par une partie de moins en moins négligeable du public.

Malgré un démarrage quelque peu poussif, la reconnaissance universitaire de la fantasy en France n'en demeure pas moins d'abord celle de l'ancien professeur d'Oxford. Entre 1981 et 2003, Ferré relève ainsi une petite douzaine de thèses, un nombre réduit d'articles (dont quelques-uns du médiéviste Leo Carruthers) et un nombre extrêmement réduit de livres français consacrés à la matière du *Seigneur des anneaux* (le premier d'entre eux, *Sur les rivages de la Terre du Milieu*[533], ne parait qu'en 2001[534]). On pourra tout de même relever l'existence de plusieurs essais sur les langues imaginaires de la Terre du Milieu par Édouard

[532] Vincent Ferre, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 180-185.
[533] Vincent Ferre, *Tolkien, sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
[534] Vincent Ferre, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 178-179.

J. Kloczko[535], fondateur de l'association La Faculté des études elfiques (1985-1993), ou la publication de *Tolkien, les univers d'un magicien* par Nicolas Bonnal[536], qui tente d'aborder le monde imaginaire sous une profusion d'angles (psychanalyse, symbolisme, sources, héritage, etc.).

Le principal corps de recherche émerge de la sphère publique : si Tolkien a longtemps occupé les rayonnages de la littérature générale en France, ses admirateurs ont cependant rapidement reproduit les comportements des amateurs de science-fiction du début du vingtième siècle, se regroupant en associations pour mieux disserter sur leur passion et promouvoir l'œuvre auprès du grand public. Les premières recherches et publications françaises, qui paraissent dans les années 1990, sont donc non universitaire ; elles s'effectuent majoritairement en lien avec des associations comme la Fédération des Études elfiques (1985-1993), la Compagnie de la Comté (à partir de 1996), Tolkien & co (à partir de 1997) ainsi que les premiers sites électroniques, jrrvf.com (à partir de 1998) et tolkiendil.com[537] (à partir de 1996), lesquels publient quantités d'articles épars mais aussi de revues plus ou moins amatrices – *Le Tolkieniste* (1997-1999) ou la revue en ligne *L'Effeuillé* (1999-2000), qui est suivie sur papier par *La Feuille de la compagnie* (2001-2004).

Pour reprendre les termes de Simon Bréan concernant la science-fiction, la critique de Tolkien et de la fantasy en général reste essentiellement « endogène[538] » : elle est le fait de passionnés qui, au fil de leurs lectures, se constituent une culture fictionnelle spécialisée et deviennent à même d'en percevoir les plus menues variations. Forts d'un savoir pratiquement encyclopédique, la plupart s'attachent davantage à la constitution de bases de données extrêmement précises qu'à des questions d'ordre stylistiques, mettant à profit les revues et sites spécialisés pour discuter entre connaisseurs et ainsi affiner leur connaissance.

Au tournant du millénaire, la fantasy en France a donc suivi, bien qu'avec un temps de retard, la même évolution que dans le monde anglo-saxon, remplaçant peu à peu, à force de grands cycles épiques et d'adaptations de jeux de rôle, les récits de science-fiction. Avant de

---

[535] Voir par exemple Édouard KLOCZKO, *Le Dictionnaire des langues elfiques : quenya et telerin*, Argenteuil, Arda, coll. « Encyclopédie de la Terre du milieu de J.R.R. Tolkien », 1995.
[536] Nicolas BONNAL, *Tolkien, les univers d'un magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
[537] *À propos de JRRVF*, https://www.jrrvf.com/a-propos/, consulté le 29 mai 2019 ; *Tolkiendil : Historique*, https://www.tolkiendil.com/historique, consulté le 29 mai 2019.
[538] Simon BREAN, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *Res Futurae*, 2012, vol. 1.

« coller » au plus près au calendrier des parutions anglaises, les grands éditeurs ont d'abord choisi de suivre partiellement le canon établi par Carter et la collection BAFS, mais ils l'ont fait en coupant celle-ci d'une partie de sa base, abandonnant au passage les pionniers jugés plus difficiles d'accès (Morris, Dunsany, etc.). Si Tolkien et son *Seigneur des anneaux* demeurent au centre de ce système, c'est en se voyant ainsi séparés de leur époque et de leurs racines, renforçant malgré l'apparition de la trilogie dans des collections généralistes cette image biaisée de fondateurs d'un genre homogène, au développement parfaitement linéaire.

La deuxième réception de la fantasy en France

Au début des années 2000, au lieu de décroître au fur et à mesure que l'âge de ses amateurs progresse, le genre en France semble soudain se trouver d'autres débouchés, s'ouvrir à de nouveaux publics et renouveler partiellement sa communauté de fans.

Les textes de fantasy reprennent tout d'abord contact avec la nouvelle génération : si la littérature pour la jeunesse a déjà par le passé recueilli le merveilleux et les mondes fantastiques en son sein (des anciens contes de fées aux déclinaisons plus modernes en passant par des auteurs comme André Maurois et Jean-Pierre Andrevon), il faut néanmoins attendre le succès de la série des *Harry Potter* (1997-2007 pour les livres, 2001-2011 pour les films) pour que les éditeurs acceptent de laisser à des séries plus longues le temps nécessaire au développement de véritables mondes secondaires[539] (nous pensons ici à des cycles de romans comme *Tara Duncan* de Sophie Audouin-Mamikonian ou *La Quête d'Ewilan* de Pierre Bottero[540]). Ces récits semblent majoritairement présenter des univers parallèles dans lesquels un héros venu de notre monde embarque pour une quête initiatique, autant de caractéristiques d'un sous-genre parfois appelé « light fantasy ». Dès l'arrivée du premier volet sur les écrans, *Le Seigneur des anneaux* lui-même fait son apparition pour la première fois dans les rayonnages pour jeunes adolescents[541]. La production se fait rapidement pléthorique : les maisons d'édition spécialisées dans les adultes comme Bragelonne,

[539] Eunice MARTINS, « Du conte aux romans de *Fantasy* pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 194.
[540] Voir par exemple Sophie AUDOUIN-MAMIKONIAN, *Les Sortceliers*, Paris, Seuil Jeunesse, 2003 ; Pierre BOTTERO, *D'un monde à l'autre*, Paris, Rageot, coll. « Grands formats », 2003.
[541] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », n° 1054, 2001 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », n° 1055, 2001 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », n° 1056, 2001.

l'Atalante et Mnémos lancent leurs propres collections pour la jeunesse, quand des maisons généralistes comme Albin-Michel, Bayard, Gallimard ou Hachette démarrent des collections de fantasy, et que de nombreux auteurs comme Gaiman, Colin ou Charlotte Bousquet alternent entre le public adulte et le public jeunesse. La surproduction va bientôt entraîner une diversification des thèmes (la fantasy devant rapidement partager la scène avec la science-fiction dystopique ou les romances vampiriques associées à l'*urban fantasy*), mais elle a tout de même pour effet d'habituer plusieurs générations de lecteurs à la fantasy et ses dérivés.

Un genre transmédiatique

L'autre déplacement de la fantasy s'opère dans le champ cinématographique. Si le fantastique et le merveilleux ont toujours existé au cinéma, les adaptations audiovisuelles de textes rattachés à la fantasy moderne (ou s'en inspirant très fortement comme le *Willow* de George Lucas[542], véritable pastiche officieux du *Seigneur des anneaux*) sont longtemps restées relativement anecdotiques.

Les studios Disney adaptent en 1963 le premier tome de la saga de T.H. White sur le roi Arthur[543] (tout en se tenant à l'écart de la suite, beaucoup trop adulte pour le public visé), bien avant qu'United Artists ne lance l'adaptation animée d'une partie du *Seigneur des anneaux*[544] (là encore, sans lui donner de suite). Les années 1980, plus dynamiques, voient apparaître quelques productions américaines tentant de profiter de la nouvelle manne de la fantasy et du jeu de rôle : Disney et Paramount Pictures s'associent pour créer *Le Dragon du lac de feu*[545], lorgnant directement du côté des tropes de *Donjons & Dragons* ; Universal Pictures, de son côté, en profite pour distribuer *Dark Crystal*[546], film crépusculaire peuplé par les magnifiques marionnettes de Frank Oz et Jim Henson, et permettre à John Milius de donner à Conan le visage et les muscles de l'acteur Arnold Schwarzenegger[547], avant de

[542] Ron HOWARD (réal.), *Willow*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1988.
[543] Wolfgang REITHERMAN (réal.), *Merlin l'enchanteur*, *op. cit.*
[544] Ralph BAKSHI (réal.), *Le Seigneur des anneaux* (*The Lord of the Rings*), United Artists, Warner Bros., 1978.
[545] Matthew ROBBINS (réal.), *Le Dragon du lac de feu* (*Dragonslayer*), Walt Disney Pictures, 1981.
[546] Jim HENSON (réal.) et Frank OZ (réal.), *Dark Crystal*, Universal Pictures, 1982.
[547] John MILIUS (réal.), *Conan le barbare* (*Conan the Barbarian*), Universal Pictures, 20th Century Fox, 1982.

laisser Ridley Scott livrer sa propre vision de la « Faerie[548] ». La vague retombe cependant brutalement, et les années 1990 se montrent beaucoup plus avares en merveilleux.

Au tout début des années 2000 cependant, la fantasy revient brusquement sur le devant de la scène : d'abord avec les adaptations des *Harry Potter* de J.K. Rowling[549] ; le succès des huit films tirés des romans est absolument colossal (les autres adaptations de fantasy pour la jeunesse, comme *Eragon*[550] ou la *Boussole d'Or*[551], se révèlent cependant moins heureuses, et les studios vont bientôt se tourner vers des récits dystopiques comme les séries des *Hunger Games* ou du *Labyrinthe*[552]). L'autre acteur majeur de cette nouvelle vague audiovisuelle est l'adaptation du *Seigneur des anneaux* entre 2001 et 2003 par Peter Jackson[553], qui profite des dernières avancées technologiques pour livrer une Terre du Milieu plus vraie que nature et remporter 17 récompenses aux Oscars, fait unique pour un film associé aux cultures de l'imaginaire. Son succès, aussi colossal qu'inattendu[554], va encourager quelques années plus tard l'adaptation de *Bilbo le Hobbit* sous la forme d'une deuxième trilogie[555], qu'une production difficile et des critiques beaucoup moins favorables n'empêchent pas de rapporter près de 3 milliards de dollars pour un coût de « seulement » 765 millions[556]. Dès les premiers signes de triomphe, quelques producteurs tentent à leur tour de reproduire pareils résultats sans y mettre cependant les moyens nécessaires, et c'est avant tout de la télévision que vont surgir les successeurs.

En 2011 sort sur la chaîne américaine H.B.O. le premier épisode de la série *Game of Thrones*[557], adaptée de la saga du *Trône de fer* ; portée par une production d'une qualité

---

[548] Ridley SCOTT (réal.), *Legend*, Universal Pictures, 1985.
[549] Voir par exemple Chris COLOMBUS (réal.), *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*
[550] Stefen FANGMEIER (réal.), *Eragon*, 20th Century Fox, 2006.
[551] Chris WEITZ (réal.), *La Boussole d'or* (*The Golden Compass*), Warner Bros, 2007.
[552] Voir par exemple Gary ROSS, *Hunger Games*, Warner Bros, 2012 ; Wes BALL, *Le Labyrinthe* (*The Maze Runner*), 20th Century Fox, 2014.
[553] Peter JACKSON (réal.), *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.* ; Peter JACKSON (réal.), *Les Deux tours* (*The Two Towers*), New Line Cinema, 2002 ; Peter JACKSON (réal.), *Le Retour du roi* (*The Return of the King*), New Line Cinema, 2003.
[554] La trilogie aurait coûté environ 310 millions de dollars et rapporté plus de 3 milliards. Cf. Ernest MATHIJS, The Lord of the Rings*: Popular Culture in Global Context*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 3-4.
[555] Peter JACKSON (réal.), *Un Voyage inattendu* (*An Unexpected Journey*), Warner Bros, 2012 ; Peter JACKSON (réal.), *La Désolation de Smaug* (*The Desolation of Smaug*), Warner Bros, 2013 ; Peter JACKSON (réal.), *La Bataille des cinq armées* (*The Battle of the Five Armies*), Warner Bros, 2014.
[556] Scott MENDELSON, *« The Hobbit » Trilogy Grossed Almost $3 Billion And No One Cared*, 11 février 2015, https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2015/02/11/the-hobbit-trilogy-grossed-almost-3-billion-and-no-one-cared/#1d5c63748382, consulté le 30 janvier 2018.
[557] David BENIOFF et Daniel Brett WEISS, *Game of Thrones*, série télévisée, 1ère diffusion sur HBO 2011-2019.

jamais vue à la télévision, son succès est tel qu'il dépasse largement le cadre des seuls lecteurs de fantasy[558]. *Les Chroniques de Shannara*, l'adaptation du cycle de Brooks commencée en 2016, et *Legend of the Seeker* (2008-2010), la mise en images de *L'Épée de vérité* de Goodkind, sont très loin de convaincre leur public[559], mais d'autres projets continuent encore aujourd'hui d'être mis en production, comme l'adaptation par Sony de *La Roue du Temps* de Jordan[560], le projet chez Lionsgate d'une adaptation sur plusieurs plateformes de *The Kingkiller Chronicle* de Patrick Rothfuss[561], ou la future mise en images de l'univers de l'écrivain Brandon Sanderson, dont les droits ont été achetés par DMG Entertainments pour la somme impressionnante de 270 millions de dollars[562]. L'une des annonces les plus retentissantes reste l'achat par Amazon, pour 250 millions de dollars, des droits du *Seigneur des anneaux* dans le but d'en faire une série pour sa plateforme de diffusion Amazon Prime[563] (la société a également considéré adapter *Conan*, avec à la tête du projet l'un des principaux responsables de *Game of Thrones*[564]).

Comme le montre Besson, la fantasy domine également le marché du jeu vidéo[565]. Dès les origines, plusieurs titres se sont efforcés de retranscrire l'ambiance des labyrinthes peuplés de monstres de *Donjons & Dragons*, mais tout s'accélère véritablement avec le lancement en 2004 de *World of Warcraft*[566], jeu en ligne dont l'univers médiéval-fantastique ressemble

---

[558] La série en est actuellement à sa huitième et dernière saison et plusieurs *spin off* sont déjà en préparation. Voir aussi Vincent MOREL, Game of Thrones *: audience historique pour le retour de la saison 7*, 18 juillet 2017, http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/game-of-thrones-audience-historique-pour-le-retour-de-la-saison-7_4bc4baf6-6b8f-11e7-9d9a-1716816d1405/, consulté le 9 janvier 2018.

[559] Alfred GOUGH et Miles MILLAR, *Les Chroniques de Shannara saison 1* (*The Shannara Chronicles season 1*), série télévisée, 1ère diffusion sur MTV en 2016-2017 ; Sam RAIMI *et al.*, *L'Épée de vérité* (*Legend of the Seeker*), 1ère diffusion en syndication 2008-2010.

[560] Joe OTTERSON, *'Wheel of Time' TV Series Lands at Sony*, 20 avril 2017, https://variety.com/2017/tv/news/wheel-of-time-tv-series-sony-1202390897/, consulté le 9 janvier 2018.

[561] Patrick ROTHFFUSS, *Hollywood News*, 1er octobre 2015, https://blog.patrickrothfuss.com/2015/10/hollywood-news/, consulté le 11 février 2018.

[562] Brent LANG, *DMG Nabs Rights to Brandon Sanderson's 'Cosmere' Book Universe in Massive Deal*, 27 octobre 2016, https://variety.com/2016/film/news/brandon-sanderson-cosmere-movie-adaptation-dmg-1201902500/, consulté le 9 janvier 2018.

[563] Mark SWENEY, *Amazon's $1bn bet on Lord of the Rings shows scale of its TV ambition*, 21 novembre 2017, https://www.theguardian.com/media/2017/nov/21/amazon-lord-of-the-rings-tv-netflix-disney-apple, consulté le 9 janvier 2018.

[564] Dan SELCKE, *Miguel Sapochnik is Developing a Conan the Barbarian Show for Amazon*, 2018, https://winteriscoming.net/2018/02/07/now-amazon-is-making-a-conan-the-barbarian-show-too-with-miguel-sapochnik-shell/, consulté le 11 février 2018.

[565] Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 132-136.

[566] Metzen CHRIS (dir.), Robert PARDO (lead designer), Ayman ADHAM (lead designer), *World of Warcraft*, Blizzard Entertainment, 2004.

fort à un pastiche de Tolkien et qui connaît un succès si massif[567] qu'il annonce l'arrivée en nombre de nouveaux « Massively Multiplayer Online Role-Playing Games » (« MMORPGs ») prenant place dans des univers secondaires pleins de magie et de peuples exotiques. Profitant du succès des films, plusieurs jeux prenant place dans l'univers de Tolkien finissent même par être produits, dont un MMORPG[568] et deux parodies[569].

Nous évoquions précédemment les quelques mots élogieux que Julien Gracq consacrait en 1980 à la nouvelle popularité du *Seigneur des anneaux* ; il n'est sans doute pas anodin qu'à l'origine, le long paragraphe évoqué basculait soudainement vers des réflexions portant cette fois sur les adaptations cinématographiques et télévisuelles en général :

> Car toujours l'adaptation à l'écran dessert les grands livres, mais la pure ingéniosité dans l'invention romanesque, qu'un style et qu'une vision originale du monde ne soutiennent pas dans l'œuvre écrite, acquiert parfois dans sa transposition en images une vigueur décisive, qui vient en régénérer après coup la lecture. […] l'efficacité d'une structure inusable, qui ne perd rien, au contraire, à passer du monde des mots à celui des images, raccourcit le temps de purgatoire auquel le goût lettré condamnait *Les Trois Mousquetaires*, rend un prestige nouveau aux œuvres un peu grosses, mais *bâties à chaux et à sable*, qui peuvent changer d'élément sans cesser de fonctionner.[570]

Pour Gracq, le roman populaire « qui trouve accès au cinéma ou à la télévision n'y gagne pas exactement, certes, des lettres de noblesse ; il y acquiert du moins le genre de promotion que valent des relations occasionnellement égalitaires avec le *gratin*[571] ». Or les adaptations à succès des *Harry Potter*, du *Seigneur des anneaux* et du *Trône de fer*, ainsi que les jeux vidéo s'en inspirant semblent bel et bien marquer un tournant majeur dans la réception de la fantasy par le plus grand nombre et les institutions. Celle-ci s'apparente plus que jamais à

---

[567] Leigh ALEXANDER, *World Of Warcraft Hits 10 Million Subscribers*, 22 janvier 2008, https://web.archive.org/web/20140214123216/http://www.gamasutra.com/php-bin/news_index.php?story=17062, consulté le 9 janvier 2018.
[568] *Le Seigneur des anneaux online* (*The Lord of the Rings Online: Shadows of Angmar*), Turbine, Standing Stone Games, 2007.
[569] Jon BURTON (dir.), *LEGO :* Le Seigneur des anneaux (*Lego The Lord of the Rings*), TT Games, WB Games, 2012 ; Jon BURTON (dir.), *LEGO :* Le Hobbit, TT Games, Warner Bros. Interactive, 2014.
[570] Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 245-246.
[571] *Ibid.*, p. 245.

un genre transmédiatique dont la culture serait à présent partagée par un public qui dépasse de loin les précédentes communautés de fans. Comme nous allons le voir cependant, et contrairement à la croyance populaire qui fait des images animées les fossoyeuses des livres, l'impact de toutes ces œuvres audiovisuelles sur les ventes papier n'est pas à négliger.

Quel impact pour la réception du genre ?

Ainsi, l'adaptation cinématographique n'est pas sans influer sur la réception de Tolkien en France. Dès 2001, l'annonce saisit l'intérêt des non-lecteurs et des médias qui se mettent à offrir une nouvelle couverture médiatique de l'auteur. Des journaux comme *Le Courrier international*, *Les Inrockuptibles*, *Le Monde* ou bien encore *Télérama* se mettent soudain à consacrer d'importants articles à Tolkien et son œuvre[572]. Faute d'archives détaillées ou d'ouvrages de référence sur lesquels s'appuyer cependant, ils font reposer leurs informations sur les sites francophones consacrés à l'auteur et sur la communauté des fans.

Du côté des réseaux francophones, les associations déjà mentionnées ont continué leur travail d'exégèse, aidées en cela par le développement de l'Internet dans les années 1997-1999. *jrrvf.com*, *Hiswelókë*, *tolkiendil.com* et la liste de diffusion *Ardalie*[573] continuent d'offrir forums de discussion, articles de fond et échanges de pointe ; de nouveaux groupes se sont également constitués autour des films en préparation, comme *numenoreen.com* ou bien encore *Elbakin.net*[574] (qui va diversifier peu à peu son activité, se mettre à traiter du genre tout entier et créer une base de donnée critique ainsi qu'une série de prix, devenant de fait une référence francophone sur le genre), ainsi qu'une myriade de pages isolées, le tout constituant une vaste communauté en réseaux dans laquelle le fan évolue en fonction de ses envies[575]. L'implication des fans se voie, de plus, renforcée par la communication qu'adopte le réalisateur Peter Jackson autour des films : celui-ci se présente en effet comme « un des leurs » et leur confie des informations inédites, répond à leurs questions ou semble tenir compte de leurs remarques (les associations pouvant alors se faire le relai des préoccupations des fans, et renforcer leur influence au passage).

[572] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 187.
[573] *Hiswelókë*, https://www.tolkiendil.com/essais/hisweloke, consulté le 29 mai 2019.
[574] ELBAKIN.NET, *Présentation*, *op. cit.* ;
[575] *Ibid.*, p. 188-189.

Paradoxalement, les films remplacent moins les livres qu'ils n'en encouragent la lecture. Ferré dresse un portrait élogieux de la période post-adaptation en s'appuyant sur des chiffres de ventes qui laissent rêveur : si la France est moins « touchée » que d'autres pays comme l'Angleterre et l'Allemagne (Klett-Cotta, qui vendait déjà six à huit fois plus que Bourgois, aurait triplé son chiffre d'affaire[576]), il n'en demeure pas moins que :

> plus d'exemplaires se sont vendus au cours de la seule année 2001 que pendant les sept années précédentes (1994-2000) ou les vingt premières années (1972-1992). […] L'année suivante n'a pas été moins faste, avec 45 000 exemplaires en grand format, tandis que Vivendi Universal Publishing écoulait 1 million d'exemplaires[577].

En se basant sur les questionnaires que contiennent les ouvrages et que lui renvoient les lecteurs, Christian Bourgois constate en 2004 l'arrivée d'un lectorat nouveau, qui s'éloigne non seulement de son public habituel mais aussi de celui, plus spécifique, des éditions grand format de Tolkien : des lycéens, collégiens, adultes d'âges et de niveaux socio-culturel variés (« il y a des pompiers, des ouvriers, des infirmiers[578]… »). De leur côté, Gallimard et Gallimard Jeunesse vendent, entre 2001 et 2002, « dans deux collections différentes (*SF* et *Best*) des centaines de milliers de volumes, 500 000 et 750 000[579] » du même roman. Pour Bourgois, c'est là un cas rare où, en segmentarisant les publics, le livre a réussi à atteindre pour chaque lectorat potentiel le maximum de ventes possible, preuve encore une fois que le récit de Tolkien touche des groupes très divers. Avec le cycle des *Harry Potter*, *Le Seigneur des anneaux* domine ainsi de loin les ventes des littératures de l'imaginaire mais occupe également, fait rare, une position confortable dans les ventes générales[580].

Si la version de Peter Jackson est globalement saluée par les admirateurs de l'œuvre originale, et tolérée dans la mesure où les images mèneraient *in fine* nombre de jeunes spectateurs à la lecture, la deuxième trilogie du *Hobbit* va faire en revanche l'unanimité

---

[576] Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *op. cit.*, p. 43.
[577] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 189.
[578] Vincent FERRE et Christian BOURGOIS, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *op. cit.*, p. 42.
[579] *Ibid.*
[580] Le premier tome en poche atteint notamment la 21ème place des ventes toutes catégories, avec 239 600 exemplaires vendus pour la seule année 2012. Cf. *Livres Hebdo*, 14 février 2003, n° 501, p. 5.

contre elle pour de multiples raisons (celle-ci se verra accusée de soumission à la finance, au marketing, aux jeux de construction ou aux jeux vidéo[581]) ; la communauté des amateurs de fantasy ou l'élite des lecteurs de Tolkien sont prompts à faire preuve de méfiance à l'égard d'un nouveau lectorat, hâtivement jugé trop paresseux ou trop peu éduqué pour pouvoir apprécier la supériorité de l'original.

La nouvelle popularité de Tolkien annonce également un tournant dans sa réception académique, qui décolle principalement dans les années 2003-2004 : pour Ferré, cela peut s'expliquer par l'envie des chercheurs de profiter de ce soudain engouement du public afin de justifier leurs propres recherches, ou bien au contraire par le désir d'empêcher l'adaptation de dénaturer définitivement l'œuvre de l'écrivain[582].

Au milieu de quelques ouvrages « de circonstance, souvent contestables et mal informés »[583], on notera la publication de *Et si on parlait… du Seigneur des anneaux* par Irène Fernandez[584] (spécialiste par ailleurs de l'écrivain C.S. Lewis) et *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries en littérature de genre* de Besson[585] (le livre s'appuie sur sa thèse sur les cycles romanesques en paralittérature, soutenue en 2001), suivis de *Tolkien, Le Chant du monde* de Charles Ridoux[586]. Deux journées de conférences sont organisées, une en 2003 à Rennes 2 (qui donnera naissance au recueil *Tolkien, trente ans après*[587]), l'autre en 2004 à la Bibliothèque nationale de France, avant un premier colloque international en 2008. Leo Carruthers, éminent « professeur d'une université comme la Sorbonne, reconnu pour ses travaux sur la littérature médiévale et avocat de longue date de la cause tolkienienne[588] », propose un séminaire à Paris IV dès 2003 et édite à son tour un ouvrage collectif, *Tolkien et le Moyen Âge*[589], pour le CNRS ; le même institut publie peu après Isabelle Pantin, « professeur de l'École normale supérieure, spécialiste de littérature de la Renaissance et

[581] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 161-162.
[582] *Ibid.*, p. 194-195.
[583] *Ibid.*, p. 191.
[584] Irène FERNANDEZ, *Et si on parlait... du* Seigneur des Anneaux, Paris, Presses de la Renaissance, 2002.
[585] Anne BESSON, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, coll. « CNRS littérature », 2004.
[586] Charles RIDOUX, *Tolkien. Le chant du monde*, Amiens, Encrage, coll. « Travaux bis », n° 7, 2004.
[587] Vincent FERRE et Paul AIRIAU (dirs.), *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004.
[588] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 196.
[589] Leo CARRUTHERS (dir.), *Tolkien et le Moyen Âge*, Paris, CNRS, coll. « Littérature », 2007.

des relations entre littérature et philosophie[590] », et son *Tolkien et ses légendes. Une expérience en fiction*[591].

Au même moment, les travaux sur l'auteur continuent de croître : Ferré relevait en juin 2008 27 maîtrises, 17 DEA et 23 thèses[592] (soit le double des années 1981-2003) ; en 2018, ce nombre s'élève à 177 maîtrises et licences, 37 DEA, 34 thèses et 1 habilitation à diriger des recherches[593]. Si plusieurs travaux s'appuient sur les genres de l'imaginaire (que l'on parle de fantasy ou même de fantastique et de science-fiction) pour asseoir leurs arguments, la grande majorité d'entre eux porte exclusivement sur Tolkien, laissant totalement de côté le reste de la production ou évaluant cette dernière à l'aune du parangon du genre (on trouve ainsi des titres comme *La dimension mythologique dans la Fantasy : l'influence de Tolkien* ou bien encore *Monde de la magie, magie du monde : aspect rôle et symbolisme de la magie dans quelques œuvres d'*Heroic Fantasy *: Tolkien,* The Lord of the Rings*, M.Z. Bradley,* The Mists of Avalon *et* Lady of Avalon*, D. Eddings,* The Belgariad *et* The Malloreon*, P. Grimbert,* Le secret de Ji*, et R. Barjavel,* L'Enchanteur[594]).

Quelques initiatives publiques existent : le colloque à Arras sur le « merveilleux médiéval » en 2006 aborde plus généralement le thème de la fantasy (on y parle bien sûr essentiellement de Tolkien, mais d'autres auteurs comme Eddings ou McCaffrey sont mis en avant[595]) ; en 2012, Fernandez publie *Défense et illustration de la féérie*[596], un ouvrage relativement grand public visant à réhabiliter le genre. Les chercheurs restent néanmoins rares, comme le prouve l'éditorial du numéro de *Contemporary French & Francophone Studies* consacré à la fantasy française, dans lequel les auteurs évoquent le nombre réduit de propositions reçues suite à l'appel à textes[597].

---

590 Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 196.
591 Isabelle PANTIN, *Tolkien et ses légendes*, Paris, CNRS, 2009.
592 Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 197.
593 Vincent FERRE, « Masters, maîtrises, DEA, thèses, articles sur JRR Tolkien », *op. cit.*
594 Chrystel BOURGEOIS, *La Dimension mythologique dans la Fantasy : l'influence de Tolkien*, thèse de doctorat, Université de Paris-Nord, 2010 ; Marie Février-Vincent BURKHARDT, *Monde de la magie, magie du monde : aspect rôle et symbolisme de la magie dans quelques œuvres d'*Heroic Fantasy *: Tolkien,* The Lord of the Rings*, M.Z. Bradley,* The Mists of Avalon *et* Lady of Avalon*, D. Eddings,* The Belgariad *et* The Malloreon*, P. Grimbert,* Le secret de Ji*, et R. Barjavel,* L'Enchanteur, thèse en littérature comparée, Grenoble III, 2002.
595 Anne BESSON, Myriam WHITE-LE GOFF et UNIVERSITE D'ARTOIS (dirs.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui: actes du colloque du CRELID, Université d'Artois (Arras)*, Paris, Bragelonne, coll. « Collection Essais », 2007.
596 Irène FERNANDEZ, *Défense et illustration de la féérie*, *op. cit.*
597 Anne BERTHELOT, Roger CELESTIN, Eliane DALMOLIN et Alain LESCART, « Editors' Introduction », *op. cit.*, p. 139.

On peut se demander si ce soudain attrait populaire et académique pour Tolkien, et indirectement pour les genres de l'imaginaire, se retranscrit d'une quelconque manière dans les chiffres de l'édition. Il est possible de noter, dans un premier temps, qu'entre 2001 et 2017 le nombre de nouveautés relevant des littératures de l'imaginaire a progressé de façon quasi constante, passant de 531 publications à 910 (voir Annexe XII-A). Autre signe potentiel d'un genre de mieux en mieux considéré, la revue *Livres hebdo* se met à partir de 2001 à constituer chaque année un dossier consacré exclusivement au paysage éditorial de l'imaginaire.

Le chiffre d'affaires dégagé par les ventes est en revanche loin d'avoir suivi la même courbe de progression : pour 2010 et ses 845 nouveautés, il était de 55,8 millions d'euros ; en 2017 en revanche, les 910 nouveautés sont à mettre en regard avec un chiffre d'affaires de seulement 45,8 millions. L'évolution du nombre d'exemplaires vendus est plus étonnante encore : de 7,2 millions en 2003, les ventes totales sont descendues à 5,7 millions en 2006 avant de stagner jusqu'à une nouvelle chute à partir de 2014, l'année 2017 annonçant seulement 4,2 millions d'exemplaires vendus (voir Annexe XII-B). Si Marianne Leconte[598] et Gérard Klein[599] évoquent, pour les années 1970-1980, des ventes moyennes par ouvrage se situant entre 20 000 et 60 000 exemplaires, le second constate en revanche que les petits éditeurs se satisfont aujourd'hui de vendre entre 2 et 3000 exemplaires de leurs ouvrages[600]. Ainsi, si la production pléthorique du genre peut laisser entendre une littérature en pleine expansion, suite au succès des adaptations cinématographiques et à l'ouverture sur un public plus vaste, tout cela masque avant tout des phénomènes de surproduction et d'engorgement dont les conséquences à court terme pourraient se révéler désastreuses, comme l'annonçait tout récemment Gilles Dumay, directeur de la nouvelle collection « Imaginaire » chez Albin Michel :

[598] Directrice de la collection « Titres/SF » chez J.-C. Lattès pour la période 1979-1983.
[599] Directeur de la collection « Ailleurs et demain » chez Robert Laffont entre 1970 et 1999.
[600] Jérôme VINCENT, « Témoignages des temps anciens... », message de forum, 17 août 2017, http://www.actusf.com/forumimaginaire/viewtopic.php?t=83, consulté le 5 février 2018.

> Mon sentiment est que, depuis vingt ans, le public existe de façon massive, mais qu'il fait face à une surproduction démente […] Dans ce marché dérégulé, forcément, il y aura des morts. Il faut contrôler la production[601].

Les chiffres avancés cachent également des disparités conséquentes (comme c'est le cas dans le reste du monde de l'édition) : d'abord entre de grands groupes possédant la majorité des parts de marché et de petits éditeurs indépendants[602] ; ensuite entre les auteurs eux-mêmes, certaines sagas continuant d'occuper, année après année, le sommet des ventes, tirant à elles seules les chiffres d'affaire vers le haut. Entre 2011 et 2016, le top 50 des meilleures ventes est ainsi systématiquement occupé par des noms comme Stephen King, Bernard Werber, Maxime Chattam, Hobb, Goodkind et Martin[603]. Pour ce dernier, les adaptations télévisuelles semblent bel et bien avoir eu un effet positif important : en 2014, le journal *L'Observateur* annonce par exemple que 2,3 millions d'exemplaires des différents tomes du *Trône de fer* ont déjà été vendus en France (dont 2 millions en poche), quand Charles François Dupêchez se souvient des 7000 exemplaires du premier tome vendus pour la seule année 1998[604]. À titre de comparaison, les Moutons électriques, « petit » éditeur indépendant, a avancé pour son auteur le plus vendu (Jean-Philippe Jaworski) des ventes situées entre 3500 et 8000 exemplaires pour les livres grand format, et entre 35 000 et 45 000 pour les versions poche, quand les suivants dans la liste se situent davantage aux alentours de 3000 exemplaires, grand format et format poche additionnés ; d'après l'éditeur, il s'agit cependant là des chiffres les plus hauts, une « bonne vente » démarrant

[601] Benjamin ROURE, « Littératures de l'imaginaire : un nouvel espoir », *Livres Hebdo*, 26 octobre 2018, n° 1191, p. 76.

[602] En 2017, Madrigall, Bragelonne, Albin Michel et le Livre de poche représentent à eux seuls 73,9 % du chiffre d'affaire, quand des éditeurs bien installés dans le secteur comme L'Atalante se contentent de 3 %. Voir Benjamin ROURE, « Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble », *Livres Hebdo*, 27 octobre 2017, n° 1147, p. 50.

[603] Mylène MOULIN, « Littératures de l'imaginaire : d'un monde à l'autre », *Livres Hebdo*, 27 janvier 2012, n° 894, p. 82 ; Mylène MOULIN, « Littératures de l'imaginaire : soleil rose », *Livres Hebdo*, 18 janvier 2013, n° 937, p. 63 ; Mylène MOULIN, « Littératures de l'imaginaire : le temps du changement », *Livres Hebdo*, 16 mai 2014, n° 998, p. 60 ; Mylène MOULIN, « Littératures de l'imaginaire : contre vents et marées », *Livres Hebdo*, 16 janvier 2015, n° 1025, p. 58-59 ; Mylène MOULIN, « Littératures de l'imaginaire : un Big Bang prometteur », *Livres Hebdo*, 21 octobre 2016, n° 1102, p. 52 ; Benjamin ROURE, « Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble », *op. cit.*, p. 54.

[604] Chiffrés cités par Arnaud GONZAGUE, *« Game of Thrones » : le roman aussi fait un carton*, 26 juin 2014, https://bibliobs.nouvelobs.com/de-l-ecrit-a-l-ecran/20140625.OBS1613/game-of-thrones-le-roman-aussi-fait-un-carton.html, consulté le 6 février 2018.

après le millier d'exemplaires[605]. Si l'on rapproche enfin les meilleures ventes de l'imaginaire du reste de la production littéraire, même les titres les plus porteurs disparaissent à leur tour du paysage. La liste des « 30 livres les plus vendus », établie chaque année par le SNE, ne contient ainsi aucun livre publié dans une collection de l'imaginaire (même King et Werber sont absents[606]). On peut y trouver en revanche quelques titres pour la jeunesse comme *Harry Potter et l'enfant maudit*[607], qui occupe en 2016 la première place avec 851 800 exemplaires vendus[608], ou bien encore la saga des *Hunger Games* qui, grâce à son adaptation au cinéma, occupait en 2012 les places 21, 23 et 27 (la quatrième tome de la série de fantasy épique pour la jeunesse, *L'héritage*, se retrouvant quant à lui en 17e position[609]).

Si les retombées économiques semblent pour le moins mitigées, on peut se demander si l'apparente reconnaissance moderne a eu un impact sur le travail des traducteurs de l'imaginaire. Interrogés par le site actusf.com en avril 2009, plusieurs d'entre eux disent avoir le sentiment que leur métier est plus reconnu mais qu'il se trouve également facilité par le développement de l'Internet, Lionel Davoust remarquant un respect général de la part des éditeurs et des lecteurs. Certains notent en revanche un accroissement de la

[605] Jérôme VINCENT, « Quelques chiffres sur le monde de l'édition et ses tendances », message de forum, 14 septembre 2017, http://www.actusf.com/forumimaginaire/viewtopic.php?t=12, consulté le 5 février 2018.

[606] Voir par exemple OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2007-2008* [en ligne], mars 2009, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/19239/164685/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2007-2008.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2008-2009* [en ligne], mars 2010, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/19238/164681/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2008-2009.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2011-2012* [en ligne], mars 2013, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-Lecture/Actualites/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre-l-edition-2013-donnees-2011-2012-est-parue, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014* [en ligne], mars 2015, http://www.syndicat-librairie.fr/images/documents/chiffres_cles_livre_sll_2013_2014.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2014-2015* [en ligne], mars 2016, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/137323/1508351/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_SLL_2014-2015.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2015-2016* [en ligne], mars 2017, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/167879/1874948/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_SLL_2015-2016_(2e%20ed).pdf, consulté le 14 novembre 2017.

[607] J.K. ROWLING, John TIFFANY et Jack THORNE, *Harry Potter et l'enfant maudit*, traduit par Jean-François MENARD, Paris, Gallimard jeunesse, 2016.

[608] OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, « Le secteur du livre : chiffres-clés 2015-2016 », *op. cit.*

[609] OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, « Le secteur du livre : chiffres-clés 2011-2012 », *op. cit.*

concurrence, dû notamment à une pratique plus généralisée des langues étrangères et donc à l'arrivée sur le marché de personnes prêtes à travailler pour des sommes moindres ; sont évoqués également des délais de plus en plus serrés ainsi qu'une tendance au flux tendu augmentant les risques en cas d'« accident ». Tous enfin s'accordent à dire que les tarifs sont trop bas pour leur permettre de vivre convenablement[610].

Les chiffres sont difficiles à obtenir par des voies officielles : certains éditeurs communiquent néanmoins sur le sujet, comme le Bélial qui en 2009 parle de « 10 euros le feuillet de 1500 signes réels pour le Bélial' ; 7,5 euros le feuillet pour *Bifrost*[611] », ou bien Gilles Dumay qui, pour la collection « Lune d'Encre », annonce « 16 euros le feuillet, tout le monde (débutants comme vétérans) au même tarif[612] ». Quant à Thibaud Eliroff, celui-ci avance pour J'ai lu/Pygmalion la somme de 15,5 euros par feuillet[613]. Quelques traducteurs ont accepté, sous couvert d'anonymat et à la condition que nous n'associons pas directement les tarifs donnés aux maisons qui les pratiquent, de compléter ces trop rares informations. Pour la période « moderne », les écarts entre les éditeurs se révèlent ainsi extrêmement importants, pouvant aller de 20,5 euros le feuillet à la somme symbolique de 1,5 euros (la moyenne se situant néanmoins entre 10 et 16 euros) – à titre de comparaison, l'enquête de l'Association des traducteurs littéraires de France avançait en 2017 une moyenne de 20,4 euros par feuillet « traditionnel » pour une traduction de l'anglais vers le français (avec des minima à 12,5 euros[614]). On notera au passage que la quasi-totalité des ouvrages ne peut bénéficier de l'aide à la traduction du CNL, qui permettrait de tirer ces chiffres vers le haut mais nécessite, avant constitution du dossier, que le traducteur ait été payé 21 euros par feuillet[615].

---

[610] Jérôme VINCENT, *Traduction - L'évolution du métier*, avril 2009, http://www.actusf.com/spip/Traduction-L-evolution-du-metier.html, consulté le 3 février 2018.

[611] Jérôme VINCENT, *Dossier Traduction : Olivier Girard*, mars 2009, http://www.actusf.com/spip/Dossier-Traduction-Olivier-Girard.html, consulté le 3 février 2018.

[612] Jérôme VINCENT, *Dossier Traduction : Gilles Dumay*, mars 2009, http://www.actusf.com/spip/Dossier-Traduction-Gilles-Dumay.html, consulté le 3 février 2018.

[613] EVRACH, *Thibaud Eliroff, directeur de collection chez J'ai Lu répond à nos questions.*, 22 décembre 2009, http://www.lagardedenuit.com/blog/?p=708, consulté le 17 novembre 2015.

[614] ATLF, *Rémunération des traducteurs littéraires - enquête 2016*, http://www.atlf.org/wp-content/uploads/2014/04/Enqu%C3%AAte-r%C3%A9mun%C3%A9ration-2016.png, consulté le 1 février 2019.

[615] CNL, *Subventions pour la traduction en français d'ouvrages étrangers*, http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/editeur/aide_a_la_traduction/aide_pour_la_traduction_en_francais_d_ouvrages_etrangers/, consulté le 8 février 2018.

En ce qui concerne les années 1980-90 et la première période de notre étude, on trouve des éditeurs payant le feuillet entre 50 francs (l'équivalent de 12,13 euros modernes[616]) et 37 francs (7,30 euros). Le pourcentage sur les ventes revenant au traducteur n'a, lui, pas changé : il se situe généralement entre 1 et 2 % du prix hors taxes, et ne dépasse l'à-valoir que dans de rares cas. Les traducteurs qui ont continué d'exercer dans le genre ont tout de même fini par compter, pour équilibrer leurs comptes, sur les quelques-uns de leurs ouvrages à avoir acquis une aura de « classiques » du genre, dont les ventes ont fini par dépasser l'à-valoir mais aussi par déclencher la rédaction de contrats de cessions de droits négociés auprès d'éditeurs tiers.

Si les tarifs, quoique très bas, paraissent sensiblement identiques, l'une des personnes interrogées évoque des conditions de travail de plus en plus difficiles, les à-valoir stagnant tandis que le coût de la vie ne cesse de monter (elle évoque une baisse d'environ 20 % de ses revenus depuis 2010, due en partie à une augmentation des frais généraux et à une baisse des ventes moyennes par titre). Les délais dans les littératures de l'imaginaire semblent quant à eux avoir toujours été extrêmement serrés (la faiblesse des sommes payées contraignant de toute manière les traducteurs à des cadences élevées). Pour les éditions NéO, Truchaud dit ainsi avoir consacré seulement un mois à chaque livre d'Howard (contre deux pour les romans horrifiques de Masterton[617]), quand un autre traducteur parle, pour des livres parus à la fin des années 1980, de délais se situant plutôt aux alentours de 4-5 mois. Pour la *ludic fantasy* des éditions Fleuve noir enfin, les traducteurs auraient oscillé entre 1 et 2 romans de 256 pages par mois. Une tendance qui ne semble pas avoir diminué avec le temps : ainsi, Patrick Marcel annonce publiquement avoir consacré en moyenne six mois à chacun des tomes français du *Trône de fer* (des ouvrages de 500 pages en moyenne[618]) ; même un éditeur comme Bourgois ne paraît guère faire exception, Daniel Lauzon n'ayant pu accorder que trois mois à la retraduction du *Hobbit*[619] (on pourra néanmoins arguer que les différents travaux effectués auparavant sur Tolkien l'avaient

[616] Les équivalences sont toutes calculées à l'aide de l'outil fourni par l'INSEE. Voir INSEE, *Convertisseur franc-euro*, https://www.insee.fr/fr/information/2417794, consulté le 8 février 2018.
[617] Quélou PARENTE, Fabrice TORTEY et François TRUCHAUD, « Entretien avec François Truchaud », *op. cit.*, p. 272.
[618] FELICIEN, *Interview : Patrick Marcel répond aux internautes sur Le Trône de Fer*, 6 juillet 2011, http://www.actusf.com/spip/Interview-Patrick-Marcel-repond.html, consulté le 17 novembre 2015.
[619] DRUSS, *Interview de Daniel Lauzon (en compagnie de Vincent Ferré)*, 26 février 2015, http://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/interviews/daniel_lauzon/2012_sept, consulté le 17 novembre 2015.

quelque peu préparé à la tâche). Avec le passage au XXIe siècle, les délais auraient même été contractuellement raccourcis : pour faire face à la concurrence, les éditeurs se voient en effet contraints de parier sur certains titres avant publication (parfois même avant la fin de l'écriture) afin d'opérer une sortie française quelques mois à peine après celle de l'original. Une telle politique impacte directement la visibilité que le traducteur a sur son planning, qui serait passée d'un an et demi à trois mois (rendant ainsi impossible une répartition homogène de la charge de travail). Les séries au long cours, qui apportaient une certaine stabilité financière à ceux qui en avaient la charge, sont également affectées, surtout lorsque l'écrivain ne parvient pas à terminer son travail dans les temps et que le traducteur se retrouve privé d'un revenu sur lequel il comptait. Cette dangereuse situation de flux tendu, également évoquée par Jean-Daniel Brèque[620], contribue à rendre le métier plus précaire qu'il ne l'était déjà, de nombreux traducteurs se retrouvant à alterner périodes de surmenage intense et temps de chômage angoissant.

La majorité des traducteurs encore en activité sont, à l'origine, des passionnés pour lesquels l'imaginaire a constitué une sorte de porte d'entrée inespérée sur le milieu de la traduction, et certains acceptent encore régulièrement des tarifs parfois extrêmement bas pour soutenir des projets leur tenant à cœur. Nombre d'entre eux toutefois expriment une véritable lassitude vis-à-vis du genre et souhaiteraient se tourner vers des collections offrant à la fois des conditions plus rémunératrices et un travail plus satisfaisant ; leur expérience de la fantasy semble malheureusement ne pas leur offrir de passerelles vers les autres formes de littérature, la situation difficile du milieu de l'édition les poussant à devoir se satisfaire du peu qu'ils possèdent.

Rééditions, nouvelles traductions, patrimonialisation

Effet secondaire de la surproduction ou véritable phénomène de reconnaissance ? Malgré des chiffres inquiétants, le tournant du siècle s'est accompagné pour l'imaginaire de programmes plus ou moins cohérents de rééditions, retraductions et premières traductions de « classiques ».

Christian Bourgois lance ainsi sa troisième vague de traductions dès 2002, offrant le poste d'éditeur à Vincent Ferré, professeur de littérature comparée spécialisé, entre autres, dans

[620] Jérôme VINCENT, « Traduction - L'évolution du métier », *op. cit.*

le médiévalisme et l'œuvre de Tolkien. Se reposant sur le travail que continue d'effectuer Christopher Tolkien, il édite une version corrigée et augmentée de *J.R.R. Tolkien, une biographie* par Humphrey Carpenter[621], rapidement suivie d'une traduction inédite des *Lettres*[622] qui constituent un témoignage inestimable des questionnements, tâtonnements et convictions de l'auteur (certaines sont lues publiquement en 2013, lors de l'émission en cinq parties « Pages arrachées à la correspondance de J.R.R. Tolkien » sur France Culture[623]). *Les Monstres et les Critiques*[624] vient renforcer en 2006 cette découverte par la France d'un Tolkien académique mais aussi politique, et rendre plus explicite encore le regard de l'auteur sur sa propre création (on s'éloigne ainsi de l'image pittoresque du petit professeur bourgeois se coupant du monde pour exercer ses lubies). Si *Les Enfants de Húrin*, *Beren et Lúthien* et *La Chute de Gondolin*[625] viennent compléter l'univers de la Terre du milieu sous une forme accessible (qui vaudra d'ailleurs au premier un certain succès public), *La Légende de Sigurd et Gudrún*, *La Chute d'Arthur* et *Beowulf : traduction et commentaire*[626] permettent le dévoilement d'une nouvelle facette de l'auteur, celle du traducteur spécialiste du vieil anglais. De nombreuses révisions sont également lancées, dans le but de gommer des différences issues de traductions trop disparates, tandis que la publication de *L'Histoire de la Terre du Milieu* reprend avec le tome 3 (la France devenant avec l'Espagne le seul pays à oser porter l'aventure aussi loin[627]). Le projet le plus ambitieux, lancé dès les années 2000, reste cependant la révision du *Seigneur des anneaux*, une tâche qui va se transformer peu à peu en une véritable retraduction de la trilogie, la première en France depuis 1972. La sortie des films offrant une opportunité à ne pas manquer, celle-ci sera néanmoins précédée en

[621] Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, Christian Bourgois, 2002.
[622] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, traduit par Delphine MARTIN et traduit par Vincent FERRE, Paris, Pocket, 2013.
[623] Jacques TARONI (réal.) *et al.*, *Pages arrachées à la correspondance de Tolkien*, Émission de radio, Diffusée en juillet 2013, France Culture.
[624] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Monstres et les critiques et autres essais*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2006.
[625] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Enfants de Húrin*, traduit par Delphine MARTIN, Paris, Christian Bourgois, 2008 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Beren et Lúthien*, traduit par Adam TOLKIEN, traduit par Elen RIOT et traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2017 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Chute de Gondolin*, traduit par Daniel LAUZON, traduit par Adam TOLKIEN et traduit par Tina JOLAS, Paris, Christian Bourgois, 2019.
[626] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Légende de Sigurd et Gudrún*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2010 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Chute d'Arthur*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2013 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Beowulf : Traduction et commentaire*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2015.
[627] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 199.

2012 par celle, plus modeste, du *Hobbit*, qui paraît initialement sous sa forme annotée par Douglas A. Anderson[628].

Pour mener à bien ces différents projets, Ferré s'entoure d'une équipe resserrée, avec pour but de mettre l'accent sur la cohérence et éviter ainsi les erreurs du passé. S'ils ont aussi d'autres centres d'intérêts, tous se décrivent comme de grands amoureux de Tolkien parfaitement conscients des défis que pose son œuvre. Ce sont néanmoins de jeunes traducteurs encore peu expérimentés : Delphine Martin, professeur d'anglais, a été imposée par Christian Bourgois ; sa toute première traduction littéraire semble avoir été le *Cahier de croquis du Seigneur des anneaux* de l'illustrateur Alan Lee[629]. Christine Laferrière, elle, a enseigné la version, et c'est sa connaissance du vieil anglais qui lui vaut d'être engagée pour traduire les poèmes allitératifs de *La Légende de Sigurd et Gudrún*, de *La Chute d'Arthur* et de *Beowulf : traduction et commentaire*[630]. Au centre du groupe, enfin, se trouve Daniel Lauzon : véritable admirateur de Tolkien, celui-ci s'est fait remarquer en tant qu'administrateur du site elostirion, consacré à l'adaptation cinématographique du *Seigneur des anneaux*, et en participant aux échanges sur les différents forums consacrés à la Terre du Milieu[631]. Ses études en traduction lui permettent dans un premier temps de faire partie de l'équipe cherchant à poser les bases d'une future révision de la trilogie[632], avant de se voir confier les volumes 3 à 5 de *L'Histoire de la Terre du Milieu*[633]. Il sera finalement choisi pour la nouvelle traduction inattendue du *Hobbit*[634] puis, naturellement, pour celle du *Seigneur des anneaux*. Sa présence marque en un sens la prise en considération symbolique par la nouvelle équipe de la communauté des fans, qui se voit fréquemment consultée et mise à profit lors des nombreux événements organisés par Bourgois. Les nouvelles traductions

---

[628] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Hobbit annoté*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2012.

[629] Alan LEE, *Cahier de croquis du* Seigneur des anneaux, traduit par Vincent FERRE et traduit par Delphine MARTIN, Paris, Christian Bourgois, 2006.

[630] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Légende de Sigurd et Gudrún*, *op. cit.* ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Chute d'Arthur*, *op. cit.* ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Beowulf : Traduction et commentaire*, *op. cit.*

[631] TOLKIENDIL, *Daniel Lauzon*, http://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/daniel_lauzon, consulté le 4 février 2018.

[632] Vincent FERRE, *Nouvelle traduction du « Seigneur des Anneaux », tome 1 (2014)*, 8 août 2015, http://www.pourtolkien.fr/spip.php?article41, consulté le 4 février 2018.

[633] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Lais du Beleriand*, traduit par Daniel LAUZON et traduit par Elen RIOT, Paris, Christian Bourgois, 2006 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Formation de la Terre du Milieu*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2007 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Route perdue*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2007.

[634] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Hobbit annoté*, *op. cit.*

verront finalement le jour en 2014, 2015 et 2016[635], dans une édition luxueuse affichant de superbes illustrations d'Alan Lee[636] en couverture mais aussi dans plusieurs cahiers en couleur (voir Annexe XIII), et dont la quatrième de couverture annonce un récit ayant « enchanté des millions de lecteurs, de tous les âges », une œuvre « sans équivalent par sa puissance d'évocation, son souffle et son ampleur », et une édition prenant en compte « la dernière version du texte anglais, les indications laissées par Tolkien à l'intention des traducteurs et les découvertes permises par les publications posthumes proposées par Christopher Tolkien[637] ». Notons au passage que si les délais demeurent assez courts, Lauzon est pour l'intégralité du projet payé au tarif suggéré par le CNL, à savoir 21 euros par feuillet. S'il est encore trop tôt pour juger du succès de l'initiative, il semblerait que l'accueil fait par la communauté ait été globalement enthousiaste, bien que teinté de gêne vis-à-vis de certains choix traductifs.

Toutes les entreprises de patrimonialisation de la fantasy n'ont cependant pas été initiées depuis la France : la « restauration » de l'œuvre d'Howard démarre en effet aux États-Unis. Après la mort de Sprague de Camp en novembre 2000, un mouvement initié dans les années 1970 (que certains n'hésitent pas à qualifier de « puriste[638] ») reprend la main sur l'œuvre du Texan à travers l'éditeur anglais Wandering Star, qui rachète les droits du catalogue. La personne chargée de cette démarche de réhabilitation est, paradoxalement, française : Patrice Louinet a auparavant effectué ses mémoires de Master d'anglais 1 et 2 sur Howard, rédigé nombre d'articles pour des fanzines et des publications semi-professionnelles et même rencontré au cours de ses recherches l'agent chargé de gérer les droits de l'auteur[639]. Il lance en 2003 la première édition complète des écrits mettant en scène Conan, expurgée des modifications effectuées sans l'aval de l'auteur, dans une édition cartonnée[640] qui sera

[635] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Fraternité de l'anneau*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2014 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2015 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2016.

[636] Avec d'autres artistes comme John Howe, Alan Lee fait partie des illustrateurs dont le travail a véritablement façonné la Terre du Milieu. Son aura au sein des communautés de fans n'est pas à sous-estimer.

[637] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Fraternité de l'anneau*, *op. cit.*, 4e de couverture.

[638] Patrice LOUINET, « Robert E. Howard, Founding Father of Modern *Fantasy* For The First Time Again », *op. cit.*, p. 166.

[639] FLAVIUS, *Interview de Patrice Louinet, traducteur officiel de Conan !*, 2016, http://www.cridutroll.fr/semaine-barbare-interview-de-patrice-louinet-traducteur-officiel-de-conan/, consulté le 3 février 2018.

[640] Robert Ervin HOWARD, *Conan of Cimmeria: Volume One (1932-1933)*, Londres, Wandering Star, 2003 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan of Cimmeria: Volume Two (1934)*, Londres, Wandering Star, 2004 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan of Cimmeria: Volume Three (1935)*, Londres, Wandering Star, 2009.

suivie de plusieurs versions *paperbacks* ; un travail important, qui a demandé de revenir aux manuscrits originaux pour traquer les modifications imposées au fil des ans, replacer les nouvelles dans l'ordre chronologique de leur écriture (au lieu de suivre le pseudo ordre chronologique « fictionnel » imposé par de Camp) et fournir un appareil critique conséquent afin de mieux mettre en avant l'opération de restauration elle-même et surtout égratigner la vision populaire d'un plumitif écrivant toutes ses nouvelles d'un seul trait (le tout effectué à grands renforts de versions de travail, synopsis, cartes et essais de la main d'Howard lui-même). Cette première opération de réédition sera rapidement suivie de celle de tous les autres textes de l'auteur.

C'est assez naturellement que Bragelonne propose à Louinet de se charger en 2007 de l'édition française des intégrales Wandering Star. Au début du vingtième siècle, la plupart des ouvrages d'Howard sont en rupture de stock et Conan reste inconnu du grand public, quand il n'est pas assimilé directement à l'acteur Schwarzenegger vêtu d'un simple slip en fourrure. Comme c'est souvent le cas, la communauté du jeu de rôle est plus avertie, mais même les amateurs de l'imaginaire continuent de voir les aventures du barbare comme ce que la fantasy a produit de pire : en 2006, pour le centième anniversaire de la naissance d'Howard, le festival des Imaginales organise ainsi un débat qui marquera durablement les quelques amateurs du Texan, au titre évocateur de « Conan, le prince des machos, a 100 ans ». S'il n'existe pas, à notre connaissance, d'enregistrement de l'événement, deux témoins (Patrice Louinet et le blogueur Chrysagon[641]) affirment y avoir vu un invité admettant n'avoir jamais lu l'auteur comparer le racisme latent de ses textes à celui de Louis Ferdinand Céline, quand un autre n'ayant lu qu'un seul de ses livres moquait la bêtise du héros et des intrigues. Voir des auteurs œuvrant pourtant dans le domaine de l'imaginaire parler ainsi lors d'un tel événement montre bien les abysses où se trouvait alors Howard au sein même du genre. L'année suivante a lieu la parution des éditions intégrales en France[642] ; les sites majeurs de l'imaginaire relaient alors la sortie avec enthousiasme, et les 8 000

[641] Patrice LOUINET, « Robert E. Howard, Founding Father of Modern *Fantasy* For The First Time Again », *op. cit.*, p. 167 ; CHRYSAGON, *Civilized Men*, 18 mai 2006, http://nemedie.free.fr/site/spip.php?article48, consulté le 26 août 2017.

[642] Robert Ervin HOWARD, *Conan - Le Cimmérien. Premier volume : 1932-1933*, traduit par Patrice LOUINET et traduit par François TRUCHAUD, Paris, Bragelonne, coll. « Les intégrales », n° 10, 2007 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan - L'Heure du dragon. Deuxième volume : 1934*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Bragelonne, coll. « Les intégrales », n° 14, 2008 ; Robert Ervin HOWARD, *Les Clous rouges. Troisième volume : 1934-1935*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Bragelonne, coll. « Les intégrales », n° 17, 2008.

copies de la version à couverture rigide se vendent en moins de 6 mois[643] (voir Annexe XIII). En octobre 2008, Les Moutons Électriques sortent à leur tour *Les Nombreuses vies de Conan*[644], série d'articles portant sur la chronologie et les thèmes des aventures du barbare ; le livre est suivi de *Conan le Texan*[645] la même année, un récit de voyage littéraire, puis des *Échos de Cimmérie, Hommage à Robert Ervin Howard*[646], qui présente une biographie étendue, des nouvelles inédites et des travaux critiques de haute volée. Tous deux sont nommés au Grand Prix de l'Imaginaire lors des Utopiales de Nantes en 2009, et c'est le second ouvrage qui remporte finalement les honneurs. Cette année-là, l'émission de radio de France Culture « Mauvais Genres » consacre à son tour une émission entière à Howard[647].

Aussi, quand les Imaginales lancent un nouveau débat sur l'auteur en 2009, c'est en quelque sorte pour « réparer » l'initiative malheureuse précédemment citée : la table ronde, appelée « De Conan à Frodon… Howard & Tolkien, les pères fondateurs en question(s) », est modérée par Jacques Baudou et comprend entre autres invités Edouard Kloczko (spécialiste de Tolkien), Simon Sanahujas (auteur de deux des livres cités dans ce paragraphe) et Patrice Louinet. Auréolé de la nouvelle aura du gracié, le Texan semble soudain presque devenu l'égal littéraire d'un auteur qui, au sein de la fantasy, semblait auparavant ne connaître aucun rival[648]. Le traducteur finalement choisi pour la version française des intégrales n'est nul autre que Louinet, l'éditeur de l'ouvrage en personne, lequel se voit ainsi adouber par Bragelonne alors qu'il n'a à ce moment, aucune expérience professionnelle véritable de la traduction (il possède tout de même une expérience approfondie de l'anglais et de l'œuvre de l'auteur). Dix ans plus tard, en 2019, les textes ressortent chez le Livre de poche, dans une version sobre visant à séduire un public dépassant largement les seuls fans de fantasy et peut-être même à installer l'œuvre comme un classique de la littérature :

> « Avoir la possibilité de sortir un grand classique comme celui-ci en poche ne se refuse pas », confie l'éditrice Laetitia Rondeau. « Nous

[643] Patrice LOUINET, « Robert E. Howard, Founding Father of Modern *Fantasy* For The First Time Again », *op. cit.*, p. 167.
[644] Simon SANAHUJAS, *Les Nombreuses vies de Conan*, Paris, Les Moutons électriques, 2008.
[645] Simon SANAHUJAS, *Conan le Texan*, Paris, Les Moutons électriques, coll. « La Bibliothèque rouge », 2008.
[646] Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009.
[647] François ANGELIER, « Mauvais Genre ».
[648] Patrice LOUINET, « Robert E. Howard, Founding Father of Modern *Fantasy* For The First Time Again », *op. cit.*, p. 167.

> souhaitons faire découvrir *Conan* à un public plus jeune et démocratiser ce roman. Nous allons proposer aux enseignants du lycée une séquence pédagogique d'une dizaine de pages conçue par l'auteur Fabien Clavel sur la nouvelle *La Tour de l'éléphant* qui sera disponible sur notre site internet. » Un parallèle sera fait avec les inspirations historiques de Robert E. Howard dans la construction de son Âge hyborien[649].

La sortie permet également à Louinet de corriger son travail mais aussi de remplacer les révisions effectuées sur les textes de Truchaud par des retraductions.

Si les révisions et les nouvelles traductions de Tolkien et Howard demeurent les événements les plus marquants de cette patrimonialisation, ils n'en constituent pas pour autant les uniques manifestations. Avant même la sortie des *Conan* en 2007, l'éditeur Bragelonne republie déjà d'autres titres américains, présentés par l'éditeur comme des « classiques » parfois injustement oubliés à cause de traductions très imparfaites. Le cycle de *Shannara* de Terry Brooks est ainsi le tout premier à bénéficier d'un tel traitement dès 2002, avec un premier tome dont la quatrième de couverture invoque côte-à-côte Tolkien et Alexandre Dumas tout en rappelant le statut de *bestseller* de l'œuvre (une pratique courante dans la communication de l'éditeur[650]). En 2006, l'éditeur entreprend également ses premières retraductions de classiques de la fantasy *pulp* avec le premier tome (sur les cinq que comptera finalement la série) du *Cycle des épées* de Leiber[651]. Jean-Claude Mallé, chargé de la traduction, est un habitué du genre : fondateur des éditions Arena (1989-1991), qui publièrent quelques *Star Trek*, il avait rejoint Pocket jeunesse en tant que traducteur de romans de science-fiction et d'épouvante pour la jeunesse avant de devenir directeur de collection chez Fleuve ; depuis 2003, il est le traducteur officiel de *L'Épée de vérité* de Goodkind[652], l'un des cycles les plus rentables pour Bragelonne. En 2012, Mallé se voit également confier l'un des plus gros projets de retraduction de l'éditeur : *La Roue du temps* de Jordan, une saga démesurée qui comprend quatorze tomes d'une moyenne de mille pages (voir Annexe XIV). Le cycle est dépeint par Stéphane Marsan comme l'une de ces

[649] LE POINT.FR, *Conan, un classique enfin réédité en poche*, 9 janvier 2019, https://www.lepoint.fr/pop-culture/conan-un-classique-enfin-reedite-en-poche-09-01-2019-2284508_2920.php, consulté le 1 février 2019.
[650] Terry BROOKS, *L'Épée de Shannara*, traduit par Rosalie GUILLAUME, Paris, Bragelonne, 2002.
[651] Fritz LEIBER, *Épées et démons*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2005.
[652] Voir par exemple Terry GOODKIND, *La Première leçon du sorcier*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2003.

immenses séries que les éditeurs de fantasy rêvent de publier, une illustre héritière du *Seigneur des Anneaux*, une œuvre inconnue du grand public malgré ses 80 millions d'adeptes dans le monde et sa capacité à toucher des lecteurs ne s'intéressant habituellement pas à l'imaginaire[653]. La publication démarre en force avec pas moins de cinq livres en une seule année[654] (cinq tomes de mille pages donc, pour un traducteur qui la même année voit plusieurs autres ouvrages inédits sortir sous son nom), avant d'atteindre un rythme plus « posé » d'une sortie par an. Dès 2008, Bragelonne décide également, via sa filiale Milady, de retraduire certains volumes de *ludic fantasy*, se servant des coupes effectuées autrefois par Fleuve noir comme d'un argument pour vendre de nouvelles traductions « intégrales » ; le cycle des *Chroniques de Dragonlance* et ses 22 tomes se retrouvent ainsi bientôt à côtoyer celui des *Royaumes oubliés* et ses 48 tomes (voir Annexe XIV). Derrière les trois premiers tomes des *Chroniques*, on trouve trois traducteurs présentant des parcours bien différents : Laurent Queyssi, un écrivain de science-fiction ; Aude Carlier, une traductrice encore débutante (elle se consacrera par la suite à la littérature pour la jeunesse) ; et enfin Sébastien Baert, dont c'est *a priori* la première traduction.

Dans un tout autre registre, les éditions Callidor, lancées en 2011 par le seul Thierry Fraisse, se concentrent rapidement sur une collection intitulée « L'Âge d'or de la fantasy », qui vise à lancer des premières traductions de titres considérés comme des « classiques » du genre malencontreusement oubliés par le marché français. Si la demande reste faible, cette initiative permet à des œuvres d'auteurs fermement ancrés dans le canon de la BAFS (comme Mirlees ou Eddison) de paraître pour la première fois en France[655] (voir Annexe XV). En dépit des difficultés présentées par les textes et des ambitions littéraires de l'éditeur, les moyens très réduits dont celui-ci se dote le contraignent à recruter des traducteurs essentiellement débutants (à l'exception remarquable de Patrick Marcel, traducteur de nombreux ouvrages de genre dont les derniers tomes du *Trône de fer*, qui accepte par

[653] Stéphane MARSAN, *La Roue du Temps : Entretien avec l'éditeur, Stéphane Marsan*, Paris, Bragelonne, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=8j3EzlmtrU8, consulté le 8 février 2018, 00'15-02'05.

[654] Robert JORDAN, *Nouveau printemps*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012 ; Robert JORDAN, *L'Œil du Monde*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012 ; Robert JORDAN, *La Grande quête*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012 ; Robert JORDAN, *Le Dragon réincarné*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012 ; Robert JORDAN, *Un Lever de ténèbres*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012.

[655] Hope MIRRLEES, *Lud-en-brume*, traduit par Julie PETONNET-VINCENT, Paris, Callidor, coll. « L'Âge d'or de la fantasy », 2015 ; Eric Rücker EDDISON, *Le Serpent Ouroboros*, Paris, Callidor, coll. « L'Âge d'or de la fantasy », 2017.

passion de traduire le roman d'Eddison pour une somme bien inférieure à ses tarifs habituels). Dans les années 2010, plusieurs œuvres séminales de Morris connaissent elles aussi des traductions, par l'intermédiaire des Forges de Vulcain qui, après la nouvelle *Le Pays creux*[656], entreprennent la difficile tâche de publier *Le Lac aux îles enchantées*[657] et surtout le cycle du *Puits au bout du monde*, découpé pour l'occasion en quatre volumes (quand le texte était sorti en deux puis en un seul volume aux éditions Ballantine). Deux tomes sortent dans un premier temps[658], mais les ventes insuffisantes contraignent l'éditeur à arrêter là la diffusion progressive, pour ressortir l'ensemble dans une superbe édition grand format rebaptisée *La Source du bout du monde*[659] (voir Annexe XV). Cette sauvegarde *in extremis* est sans doute à mettre en relation avec le rachat des droits de la traduction par les éditions Libretto, qui offrent aux œuvres de Morris la possibilité de s'affranchir du genre pour entrer dans la littérature générale.

L'arrivée récente des systèmes de production par financement participatif permet enfin à quelques éditeurs de tenter des « coups » plus rentables, comme cette publication intégrale du cycle *Zothique* de Clark Ashton Smith, qui rapporte plus de 83 000 euros à l'éditeur Mnémos. La page du site Ulule consacrée au projet se positionne clairement dans ce contexte global de traductions nouvelles, évoquant « l'excellent travail de retraduction effectué par Patrice Louinet pour Robert E. Howard ou [la] nouvelle édition des principaux textes de Lovecraft à la traduction renouvelée par David Camus » comme modèles, avec pour ambition de « Renouveler la traduction sans pour autant trop moderniser le style de CAS. Faire "sonner" ses textes sans pour autant que les structures de l'anglais soient trop présentes. Rendre l'archaïsme et le baroque voulus par l'auteur sans pour autant alourdir et surcharger[660]. » (on retrouve ici l'expression de la *doxa* actuelle en traduction). Parmi les traducteurs, il est possible de remarquer Julien Bétan, directeur de collection et directeur littéraire aux Moutons électriques, ainsi que Vincent Basset, qui a fait ses armes dans le jeu

[656] William MORRIS, *Le Pays creux*, traduit par Maxime MASSONNAT, Paris, Aux forges de Vulcain, 2011.
[657] William MORRIS, *Le Lac aux îles enchantées*, traduit par Francis GUEVREMONT, Paris, Aux forges de Vulcain, 2012.
[658] William MORRIS, *Le Puits au bout du monde : La Route vers l'amour*, traduit par Maxime SHELLEDY, Paris, Aux forges de Vulcain, 2012 ; William MORRIS, *Le Puits au bout du monde : La Route des dangers*, traduit par Maxime SHELLEDY, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.
[659] William MORRIS, *La Source au bout du monde*, traduit par Maxime SHELLEDY et traduit par Souad DEGACHI, Paris, Aux forges de Vulcain, 2016.
[660] MNEMOS, *Zothique et autres mondes Clark Ashton Smith*, 2016, https://fr.ulule.com/zothique/, consulté le 8 février 2018.

de rôle. Le système de financement participatif offre aux éditeurs la possibilité de réduire les coûts, en imprimant au plus juste et en contournant partiellement le circuit de la distribution en librairie ; il permet également, par le biais de paliers « éthiques », de payer au tarif syndical les traducteurs (pour *Zothique*, les premiers paliers proposaient une révision de la traduction, la retraduction à proprement parler ne se déclenchant qu'à partir de 20 000 euros et l'amélioration du traitement des traducteurs qu'à partir de 25 000 euros[661]). Outre des pratiques encore largement opaques en la matière (on parle ici de « mieux rémunérer les auteurs » sans jamais avancer aucun chiffre), ces stratégies risquent également d'enfermer l'édition de genre dans une véritable bulle économique, laquelle reposerait sur une poignée de passionnés prêts à dépenser des sommes importantes en échange de « goodies » et autres cadeaux promotionnels.

Une situation encore instable

Comme nous avons pu le voir, les nombreux facteurs apparemment positifs (reconnaissance publique, augmentation de la production, patrimonialisation) cachent en réalité une édition en proie à des difficultés plus grandes, et il est à craindre pour la traduction de la fantasy à proprement parler qu'en dépit des effets d'annonce et de la passion des traducteurs, celle-ci ne continue de se faire dans des conditions impropres à un travail de qualité.

De l'avis de nombreux acteurs du secteur, le problème des littératures de l'imaginaire est avant tout un problème de reconnaissance et de visibilité ; l'influence que ces genres peuvent exercer sur la littérature générale ne semble pas bénéficier à leur aura globale, un livre cessant d'appartenir au « ghetto » de l'imaginaire dès l'instant où les institutions lui accordent le statut d'œuvre véritablement littéraire. Étudiant la représentation de l'imaginaire au cours de l'année précédente, Benjamin Roure dressait ainsi un constat assez sombre :

> Le résultat est sans appel. Entre septembre 2016 et 2017, *Le Monde des livres* n'a consacré que 27 articles sur 1432 à un livre d'imaginaire, soit 1, 88%. À la télévision, dans « La grande librairie » sur France 5, l'imaginaire n'a été représenté la saison passée que par seul 1 invité sur 232 et 1 conseil de lecture sur 41 ; et le « Vive les livres » de Patrick Poivre d'Arvor

[661] *Ibid.*

> sur CNews ne fait guère mieux (1 livre mentionné en 17 émissions). À la radio, dans « Les livres ont la parole » sur RTL, 1 invité sur 29 parlait d'imaginaire, et sur France Info, dans « Le livre du jour », 7 invités sur 206, soit 3,4 %. Un chiffre approchant toutefois le poids de l'imaginaire dans le total des ventes de livres en France. Maigre consolation[662].

Quelques initiatives ont néanmoins vu le jour ces dernières années, dans le but d'améliorer la visibilité des éditeurs plus modestes et des littératures de l'imaginaire en général. En 2013 ont ainsi été fondés les « Indés de l'imaginaire », composés des Moutons électriques, de Mnémos et d'ActuSF, dans le but officiel de lutter contre les grands groupes qui dominent le marché. De nombreuses initiatives ont également été prises au cours de l'année 2017 pour capter l'attention des instances culturelles, à commencer par l'« Appel de l'imaginaire », lancé le 24 mars à l'occasion du Salon du livre de Paris par huit maisons d'édition dites « indépendantes » (L'Atalante, ActuSF, Au Diable Vauvert, Le Bélial', Mnémos, La Volte, Les Moutons Électriques et Critic). L'initiative a d'abord pris la forme d'une pétition qui, à l'heure où ces lignes sont écrites, a rassemblé 1478 signatures[663], mais a également permis la mise en place d'états généraux les 4 novembre 2017 et 3 novembres 2018, pendant le salon des Utopiales à Nantes. Mentionnons enfin la création par quatre petites maisons d'édition (Armada, Malpertuis, Le Peuple de Mü et Walrus) d'un « Syndicat National des Éditeurs Indépendants de l'Imaginaire[664] » (SNEII) visant à renforcer la position des éditeurs face à l'ensemble du marché.

À l'exception de la mise en place par la majorité des maisons d'édition affiliées à l'imaginaire d'une vaste opération de communication baptisée « le mois de l'imaginaire », lancée en octobre 2017 en partenariat avec plusieurs librairies et bibliothèques[665] et reproduite en novembre 2018, la majorité des actions qui la constituent peinent pour le moment à

---

[662] Benjamin ROURE, « Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble », *op. cit.*, p. 51.

[663] Jérôme VINCENT, *Les acteurs de l'imaginaire : Appel à la mobilisation des acteurs de l'imaginaire*, 28 mars 2017, https://secure.avaaz.org/fr/petition/Les_acteurs_de_lImaginaire_Appel_a_la_mobilisation_des_acteurs_de_lImaginaire, consulté le 1 février 2019.

[664] SNEII, *Le Manifeste*, http://sneii.org/, consulté le 8 février 2018.

[665] Hubert PROLONGEAU, *En octobre, l'imaginaire prend le pouvoir*, 22 mai 2017, http://www.telerama.fr/livre/en-octobre-l-imaginaire-prend-le-pouvoir,158393.php, consulté le 9 novembre 2017.

s'articuler en une véritable force collective[666], mais leur caractère extrêmement récent ne permet pas encore de parier sur leur avenir.

[666] Benjamin ROURE, « Littératures de l'imaginaire : un nouvel espoir », *op. cit.*, p. 73-75.

Partie 2 : Topoï dialogiques

Maintenant que les origines et le contexte global de la réception de la fantasy en France ont été posés, et qu'ont été soulignés les points communs et différences entre les deux grands ensembles de traductions, nous allons pouvoir nous intéresser plus spécifiquement aux textes eux-mêmes, et mettre les discours des éditeurs et les théories préliminaires de cette recherche à l'épreuve des textes.

Assiste-t-on véritablement à un changement profond de l'approche traductive de la fantasy ? Ces retraductions de « classiques » sont-elles l'occasion pour le lecteur français de redécouvrir (voire de véritablement découvrir pour la première fois, comme si la traduction précédente n'était au fond qu'une annonce, un avant-goût) des textes que des conditions de transmission inappropriées avaient estropiés, mutilés ? Par-delà les discours marchands, nécessairement intéressés, ne risque-t-on pas plutôt de découvrir une réalité plus complexe et fuyante ? Ne devons-nous pas enfin nous préparer à de possibles déceptions, devant des retraductions qui ne seraient finalement que de simples opérations de communication ou la triste résultante de sordides problèmes de propriété intellectuelle ?

Le deuxième et le troisième chapitre de cette analyse ont ainsi pour visée de sélectionner plusieurs extraits des romans choisis lors de la constitution de notre corpus afin d'en effectuer l'analyse, tout en se détachant momentanément des conditions de travail qui les ont précédés. Nous nous sommes largement étendus dans notre introduction sur la méthodologie qui sera la nôtre ; rappelons brièvement que nous nous aiderons des rares études à se pencher sur l'aspect stylistique de certaines œuvres ou de la fantasy en général, mais nous reposerons essentiellement sur un travail de comparaison traductologique et stylistique des extraits. La sélection et le regroupement de ces passages en fonction de topoï associés au genre nourrira, certes, l'horizon de notre analyse micro-textuelle, mais la complexité du texte littéraire fait qu'elle ne pourra constituer le seul critère envisagé. La fin de chaque chapitre présentera enfin une synthèse plus générale, dont le but sera de déterminer si des projets de traduction génériques se dégagent de l'ensemble de nos micro-analyses, et si les signes extérieurs d'une nouvelle forme de réception du genre témoignent bel et bien d'une transformation dans les pratiques traductives elles-mêmes.

Les deux premiers topoï choisis correspondent à des formes dialogiques. Dans son essai « From Elfland to Poughkeepsie[667] », Le Guin s'en prend aux auteurs et lecteurs de fantasy qui ont, selon elle, la fâcheuse manie de se contenter d'un mince vernis stylistique en matière de littératures de l'imaginaire, à la manière de touristes de pacotille appréciant un brin d'exotisme de temps à autre sans pour autant se révéler capables d'abandonner tout le confort moderne ; pareils visiteurs ne cessent de prétendre rechercher le pays des elfes mais se contentent bien souvent d'une Poughkeepsie superficiellement déguisée. Pour l'autrice, les mondes merveilleux authentiques sont en effet « autres » jusque dans leur essence la plus profonde ; ce sont des réalités augmentées, « superréalistes », qui font appel non pas à de quelconques processus secondaires mais à des processus primaires, inconscients, archétypaux même. Croire qu'il serait possible de toucher à des phénomènes si profonds par la simple adjonction de sorciers et de dragons est une erreur, saupoudrer son récit de tropes sans en changer la matière un mensonge ; pour Le Guin, seul le style de l'œuvre permet l'avènement d'un monde fictionnel véritable et une expérience authentique de lecture.

Or il se trouve que le style d'un roman est souvent particulièrement visible dans ses dialogues. Cette conviction, l'autrice en fait la démonstration en citant un exemple de discussion tiré d'un roman de fantasy anonyme, qu'elle juge symptomatique de cette tendance à la superficialité ; en modernisant simplement les noms propres et les références à la magie ou à la chevalerie, elle en fait soudain un dialogue qui ne dépareillerait pas dans un roman « réaliste » prenant place au XXIe siècle[668]. Ainsi, s'il est probable que certains des livres que nous analyserons ici auraient encouru les foudres de Le Guin, il n'en demeure pas moins extrêmement intéressant d'observer ce que les traductions font subir aux dialogues qui les constituent. Le parler des sorciers, guerriers et seigneurs de ces mondes se doit de présenter l'accent authentique des terres elfiques, une langue porteuse de pouvoir, de dignité sauvage, d'héroïsme, d'éloquence, de passion et de vitalité jusque dans les actes les plus triviaux, peu importe que pour y parvenir elle recoure aux archaïsmes ou au contraire à une forme d'anglais aux accents intemporels[669].

[667] Ursula K Le Guin, *The Language of the Night*, *op. cit.*, p. 83-96.
[668] *Ibid.*, p. 85-86.
[669] *Ibid.*, p. 87.

Dialogues royaux

Sans surprise, nous commencerons notre tour d'analyse par les seigneurs mêmes des terres imaginaires, ceux dont le langage se doit d'exprimer la grandeur d'âme :

> The Lords of Elfland are true lords, the only true lords, the kind that do not exist on this earth; their lordship is the outward sign or symbol of real inward greatness. And greatness of soul shows when a man speaks. At least, it does in books[670].

Avant de s'intéresser aux différences spécifiques entre les protagonistes, le traductologue devrait ainsi accorder toute son attention à la reconstitution de cet « accent elfique », de ce parler d'un monde qui, s'il évoque notre passé, n'a au fond jamais existé ailleurs que dans les mondes fictionnels. Comme le rappelle Le Guin, un lecteur n'attend pas les mêmes caractéristiques dialogiques d'une œuvre de fantasy que d'une discussion tirée du réel ou même d'un livre dit « réaliste » : les pauses, hésitations et autres marques de confusion sont délaissées au profit de l'évocation d'un ordonnancement sous-jacent, d'une véritable clarté énonciative. Chaque réplique prononcée se doit d'être dense, porteuse de sens, peu importe que ce sens s'offre immédiatement à la lecture ou demande réflexion[671].

Tolkien : le roi de la halle d'or

Notre tout premier extrait provient de l'un des auteurs dont Le Guin se sert pour mettre en exergue ce qui peut constituer un véritable accent elfique. Dans le chapitre 6 du livre 3 de *The Two Towers*, intitulé « The King of the Golden Hall » (« Le Roi du château d'or » dans la traduction de Ledoux et « Le roi de la Salle Dorée » dans celle de Lauzon[672]), le sorcier Gandalf arrive enfin à Meduseld[673], demeure de Theoden, roi des Rohirrim. Il y découvre que le souverain n'est plus que l'ombre de lui-même, victime des conseils perfides de Grima Wormtongue, serviteur insoupçonné du maléfique sorcier Saruman.

---

[670] *Ibid.*

[671] *Ibid.*, p. 87-88.

[672] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, London, HarperCollins, coll. « The Lord of the Rings », n° 2, 2007, p. 660-685 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, 2002, p. 173-205 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, *op. cit.*, 2015, p. 129-152.

[673] Pour des raisons d'ordre pratique, nous utiliserons les noms utilisés dans l'original en langue anglaise chaque fois qu'il s'agira d'évoquer les événements, lieux et personnages dans leur « réalité diégétique » (comme s'ils avaient réellement existé dans quelque monde parallèle au nôtre).

Le choix de ce chapitre s'imposait. Celui-ci fait en effet son apparition dans les *Lettres* de Tolkien, dans une réponse adressée à l'historien Hugh Brogan, pour qui le style affecté des dialogues du *Seigneur des anneaux* relevait visiblement de l'artificialité la plus grossière (« tushery », le terme désignant un texte de moindre qualité et rempli d'effets surannés[674]). Tolkien y rejette un pareil qualificatif, pour le réserver aux textes qui se servent d'un mince vernis médiévalisant et abusent notamment d'explétives telles que « tush », « pish » et bien d'autres encore ; à son sens, un véritable anglais archaïque doit se montrer plus laconique que surchargé, et plutôt du genre à éviter tous ces éléments superficiels dont la langue moderne se gargarise. Ainsi, si l'auteur prône l'archaïsme dans la parole, c'est d'abord au nom de l'expression sincère d'une pensée elle-même archaïque, étrangère aux modernes que nous sommes et donc à la langue dont nous faisons usage : moderniser les mots, ce serait séparer l'expression de la pensée qui lui a donné naissance, les arracher à la vision qu'un personnage authentique aurait des événements et du monde. Un mensonge, une mutilation.

Pareil passage a donc d'abord pour fonction de mettre en avant un parler ancien, digne, empreint de noblesse – de dépeindre l'état d'une société en quelque sorte –, avant de remplir les fonctions qu'on attend généralement de pareils passages, à savoir la caractérisation des personnages et la progression de l'intrigue[675] (l'abattement sombre de Theoden, le paternalisme revigorant de Gandalf, la perfidie de Grima qui interagissent ici pour mener *in fine* à la victoire oratoire du sorcier et à la libération du roi des poisons de son conseiller).

[2.1]

At length Gandalf spoke. 'Hail, Théoden son of Thengel! I have returned. For behold! the storm comes, and now all friends should gather together, lest each singly be destroyed.' (Tolkien, 669)	Enfin, Gandalf prit la parole : « Salut ! Théoden fils de Thengel ! Je suis revenu. Car voilà que la tempête vient, et tous nos amis devraient se rassembler, de crainte que chacun ne soit détruit séparément. » (Ledoux, 184)	Enfin, Gandalf parla. « Salut, Théoden fils de Thengel ! Je suis de retour. Car voici ! la tempête approche, et tous ceux qui sont amis doivent maintenant s'unir, ou périr chacun de son côté. » (Lauzon, 137)

[674] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, *op. cit.*, p. 432-436.
[675] David HERMAN, Manfred JAHN et Marie-Laure RYAN, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Hoboken, Taylor and Francis, 2012, p. 105-106.

Le dialogue commence par les salutations d'usage, souvent ignorées dans les romans mais qui prennent ici une importance particulière puisqu'elles soulignent la froideur de l'accueil qui est fait à Gandalf par Theoden, qui oppose le silence à la venue. Les deux traducteurs s'accordent d'abord pour rendre le « Hail » archaïsant par un « Salut » plus ambigu, que Ledoux isole néanmoins d'un point d'exclamation ; le second traducteur diminue là les risques d'une potentielle lecture moderne de la formule de politesse, au prix d'un surdécoupage émotif de la phrase – la pause que suggère le point d'exclamation peut aussi bien donner le sentiment d'un Gandalf un peu trop enjoué (cela sera néanmoins compensé par la disparition d'un autre point d'exclamation un peu plus loin), ou celui d'un premier silence contraignant le sorcier à ajouter quelques mots embarrassés pour garder contenance. Lauzon se montre quoi qu'il en soit plus audacieux dans sa traduction de l'interjection archaïque « For behold! » : il isole son « Car voici » en suivant la typographie particulière employée par Tolkien (l'interjection se terminant sur un point d'exclamation non suivi d'une majuscule, indiquant là que la phrase continue, et que la pause sous-entendue par la marque de ponctuation ne doit qu'être à moitié appliquée).

En traduisant « all friends » par « tous ceux qui sont amis », le traducteur prend une nouvelle fois le risque de s'éloigner du français standard avec une formule quelque peu ampoulée, qui lui permet cependant de conserver la volonté de neutralité voire d'universalité du discours de Gandalf (ce, au prix de la naturalité du rythme). Ledoux, de son côté, opte pour « tous nos amis », ancrant personnellement l'énonciateur dans son propre discours et atténuant cette vision d'un Gandalf quelque peu détaché des affaires des mortels (le sorcier peut en effet être considéré comme l'équivalent d'un ange envoyé auprès des hommes ; s'il les aime et les admire, il ne peut cependant s'empêcher de maintenir une relative distance vis-à-vis d'eux, distance renforcée depuis sa mort et sa résurrection dans le tome précédent). Son recours à une structure à présentatif, reposant sur une subordonnée complétive introduite par « Car voilà que », l'éloigne aussi davantage de la structure de l'original, lui faisant perdre un rythme quasi-oral que Lauzon conserve, grâce à la demi-pause dramatique qu'appellent l'interjection et le point d'exclamation.

C'est cette force locutoire que Lauzon renforce encore davantage en traduisant le modal « should » (qui en anglais se situe parfois entre le simple conseil et l'ordre) en obligation sans ambiguïté, grâce à l'usage du verbe au présent de l'indicatif « doivent », associé à un

choix désormais binaire : s'unir ou périr. Ledoux, de son côté, retranscrit le modal par un conditionnel (« devraient »). Sa traduction de « lest » par « de crainte que », et le subjonctif que cette construction demande, achèvent de faire perdre son inéluctabilité au sort funeste qui attend ceux refusant de s'allier contre le mal.

Theoden prend ensuite la parole :

[2.2]

'I greet you,' he said, 'and maybe you look for welcome. But truth to tell your welcome is doubtful here, Master Gandalf. You have ever been a herald of woe. Troubles follow you like crows, and ever the oftener the worse. I will not deceive you: when I heard that Shadowfax had come back riderless, I rejoiced at the return of the horse, but still more at the lack of the rider; and when Éomer brought the tidings that you had gone at last to your long home, I did not mourn. But news from afar is seldom sooth. Here you come again! And with you come evils worse than before, as might be expected. Why should I welcome you, Gandalf Stormcrow? Tell me that.' (Tolkien, 669)	« Je vous salue, dit-il, et peut-être vous attendez-vous à un bon accueil. Mais je dois à la vérité de dire que votre accueil est ici douteux, Maître Gandalf. Vous avez toujours été un annonciateur de malheur. Les ennuis vous suivent comme des corbeaux, et le plus souvent les pires. Je ne vous le cacherai pas : en apprenant que Gripoil était revenu sans cavalier, je me suis réjoui du retour du cheval, mais encore davantage de l'absence du cavalier, et quand Eomer m'a apporté la nouvelle que vous étiez enfin parti pour votre dernière demeure, je ne me suis pas affligé. Mais les nouvelles de loin sont rarement vraies. Vous voici revenu ! Et avec vous arrivent des maux pires encore que par le passé, comme on pourrait s'y attendre. Pourquoi vous ferais-je bon accueil, Gandalf, Corbeau de Tempête ? Dites-le-moi. » (Ledoux, 184-185)	« Je vous salue, dit-il, et peut-être espérez-vous des mots de bienvenue. Mais à la vérité, je doute que votre venue soit heureuse, maître Gandalf. Vous avez toujours été un oiseau d'infortune. Les malheurs vous suivent comme autant de corbeaux, et de plus en plus, ne font qu'empirer. Je ne vous mentirai pas : quand j'ai ouï dire que Scadufax était revenu sans cavalier, je me suis réjoui du retour du coursier, mais encore plus de l'absence du cavalier ; et quand Éomer est rentré avec des nouvelles, disant que vous aviez enfin rejoint le long séjour des morts, je ne vous ai pas pleuré. Mais qui vient de loin apporte rarement la vérité. Vous voilà revenu ! Porteur de maux encore plus graves qu'avant, comme on pouvait s'y attendre. Pourquoi vous souhaiterais-je la bienvenue, Gandalf, Corbeau de Tourmente ? Je vous prie de me le dire. » (Lauzon, 137)

Ledoux lance dès la seconde phrase un « votre accueil est ici douteux » ; étrange formulation, en raison notamment de la polysémie du substantif et de l'adjectif, lesquels laissent à la fois planer le doute sur l'origine de l'accueil ainsi que sur la cible du doute (Theoden affirme-t-il douter des salutations de Gandalf ? Ou veut-il l'informer de la piètre qualité de l'accueil qui lui est réservé ?). L'original a beau se montrer légèrement ambiguë lui

aussi, Lauzon préfère de son côté expliciter la situation par un chassé-croisé[676] accompagné d'une modulation[677] (« Je doute que votre venue soit heureuse »).

Le second traducteur rend ensuite « a herald of woe » par « un oiseau d'infortune » ; l'écart est notable, et l'expression susceptible de faire écho aux autres accusations formulées par le roi Theoden – dans la version originale, celui-ci faisait déjà des corbeaux charognards les compagnons du magicien (« Troubles follow you like crows » ; « Gandalf Stormcrow »). La formulation rappelle bien évidemment l'expression « oiseau de malheur », encore en usage, dont la modification a quelque chose de vieilli (si le littéraire « infortune » a été préféré, le mot « malheur » se retrouve quoi qu'il en soit pratiquement accolé à l'expression, en position de sujet de la phrase suivante). Ledoux préfère quant à lui une traduction plus littérale, mais aussi moins idiomatique : « un annonciateur de malheur ».

Ce n'est pas la seule fois où Lauzon privilégie une langue plus imagée à la traduction littérale, lui qui oppose un « à la vérité » au « je dois à la vérité de dire que » de son prédécesseur, ou traduit un simple « I heard » en « j'ai ouï dire ». Continuant sur cette voie, le traducteur donne davantage les accents de l'authenticité au proverbe avancé par Theoden : son « qui vient de loin apporte la vérité » a en effet des airs de « qui veut voyager loin ménage sa monture » (quand Ledoux avance un « les nouvelles de loin sont rarement vraies », plus embarrassé). Gandalf est également surnommé « Corbeau de Tourmente », le troisième mot évoquant clairement aussi bien les tempêtes naturelles que les troubles agitant le pays (ce que « tempête » parvient moindrement à suggérer).

Avec « your long home », c'est cette fois au tour du premier traducteur d'user d'une expression idiomatique assez courante, « votre dernière demeure », quand Lauzon se tourne cette fois vers la Bible pour en tirer un plus rare « séjour des morts », auquel il ajoute l'adjectif « long », au risque de faire dans la surenchère poétique. Si l'on met de côté l'aspect imagé pour s'intéresser au registre, il devient possible de remarquer que Ledoux use parfois d'expressions plus soutenues que Lauzon (« faire bon accueil » contre « souhaiter la bienvenue », « s'affliger » contre « pleurer »). Il serait cependant exagéré d'en faire une

[676] « Double transposition où l'on a à la fois changement de catégorie grammaticale et permutation syntaxique des éléments sur lesquels est réparti le sémantisme » in Hélène CHUQUET et Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Gap, Ophrys, 1987, p. 26.

[677] La modulation correspond à « un changement de point de vue […] au niveau du mot, de l'expression ou de l'énoncé pris globalement » in *Ibid.*, p. 13.

stratégie cohérente, le second prenant lui aussi l'avantage à plusieurs reprises (« Corbeau de Tourmente », « oiseau d'infortune », « coursier »). Cela se montre particulièrement notable dans les derniers mots de Theoden, au « dites-le moi » de Ledoux correspondant un « je vous prie de me le dire » qui atténue la violence simple de l'original, dans lequel quelques mots froids venaient achever un long discours vénéneux.

Nous ne nous aventurerons pas trop profondément, au cours de cette recherche, dans les méandres de l'onomastique chez Tolkien et des problèmes très spécifiques qu'elle pose au traducteur, d'autres l'ont fait avant nous[678] ; notons tout de même la traduction par Ledoux du nom du fier destrier des Rohirrim, seigneur des Mearas, en « Gripoil ». Si la sémantique est grossièrement respectée (le nom proviendrait de « Sceadu-faex », que l'on pourrait traduire par « crinière d'ombre[679] »), le registre, quant à lui ne l'est pas, et le noble compagnon prend des allures de cheval de trait (une double domestication s'opère en quelque sorte, traductologique autant que sémantique). Lauzon suit, de son côté, les consignes officielles données par Tolkien en personne dans son « Guide to the Names in *the Lord of the Rings* » : le « Shadowfax » du texte original y est considéré comme l'anglicisation d'une forme rohirrique fictionnelle (ou plutôt faussement fictionnelle, celle-ci étant en réalité très proche d'une variante de vieil anglais). Pour l'auteur, si la traduction s'effectue vers une langue sans lien profond avec les langues germaniques et que cette stratégie de naturalisation se révèle impossible, le traducteur doit éviter de traduire les constituants comme le fait Ledoux et rendre aux termes leur forme pseudo imaginaire originelle (« Scadufax » dans le cas présent[680]). Fidèle aux consignes théoriques, Lauzon pratique dans les faits un emprunt à une langue (pseudo) fictive et maintient l'étranger à distance dans le texte traduit, là où l'original posait des ponts discrets entre la langue-culture du lecteur et celle de ses personnages.

---

[678] Voir entre autres John Ronald Reuel TOLKIEN, *Guide to the Names in* The Lord of the Rings [monographie électronique], http://tolkien.ro/text/JRR%20Tolkien%20-%20Guide%20to%20the%20Names%20in%20The%20Lord%20of%20the%20Rings.pdf, consulté le 8 avril 2015 ; T. A. SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*, *op. cit.* ; Vincent FERRE, Daniel LAUZON et David RIGGS, « Traduire Tolkien en français: On the Translation of J.R.R. Tolkien's Works into French and their Reception in France », *in* Thomas HONEGGER (dir.), *Tolkien in Translation*, Zurich, Walking Tree Publishers, coll. « Cormarë series », n° 4, 2003, p. 45-68.

[679] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Guide to the Names in* The Lord of the Rings, *op. cit.*, p. 9-10.

[680] *Ibid.*

[2.3]

'You speak justly, lord,' said the pale man sitting upon the steps of the dais. 'It is not yet five days since the bitter tidings came that Théodred your son was slain upon the West Marches: your right-hand, Second Marshal of the Mark. In Éomer there is little trust. Few men would be left to guard your walls, if he had been allowed to rule. And even now we learn from Gondor that the Dark Lord is stirring in the East. Such is the hour in which this wanderer chooses to return. Why indeed should we welcome you, Master Stormcrow? *Láthspell* I name you, Ill-news; and ill news is an ill guest they say.' (Tolkien, 669)	« Vous parlez justement, Seigneur, dit l'homme pâle qui était assis sur les marches de l'estrade. Il n'y a que cinq jours qu'est venue l'amère nouvelle de la mort de votre fils Théodred aux Marches de l'Ouest : votre bras droit, le Second Maréchal de la Marche. Il y a peu de confiance à faire à Eomer. Il resterait peu d'hommes pour garder vos murs s'il lui avait été permis de gouverner. Et à présent même, nous apprenons de Gondor que le Seigneur des Ténèbres bouge à l'Est. Telle est l'heure où cet errant choisit de revenir. Pourquoi, en vérité, vous ferions-nous bon accueil, Maître Corbeau de Tempête ? Je vous nomme *Lathspell*, Mauvaises Nouvelles, et mauvaises nouvelles font mauvais hôte, dit-on. » (Ledoux, 185)	« Vos paroles sont justes, sire, dit l'homme au teint livide assis sur les marches de l'estrade. Il ne s'est pas passé cinq jours depuis la terrible nouvelle de la mort de votre fils Théodred, tué sur les Marches Occidentales : votre bras droit, Deuxième Maréchal de la Marche. En Éomer, on ne peut avoir foi. Il resterait peu d'hommes pour garder vos murs si la direction du pays lui avait été confiée. Et du Gondor, nous apprenons à l'instant que le Seigneur Sombre se meut dans l'Est. C'est en pareille heure que ce vagabond choisit de se représenter à nous. Pourquoi devrions-nous en effet vous souhaiter la bienvenue, maître Corbeau de Tourmente ? Je vous nomme *Láthspell*, Mauvaises Nouvelles ; et les mauvaises nouvelles font les mauvais hôtes, dit-on. » (Lauzon, 137)

Ce nouveau passage présente plusieurs exemples de ces inversions dont Tolkien se sert fréquemment pour donner un tour archaïque au discours de ses personnages les plus princiers : les inversions locatives reposant sur l'antéposition d'un complément circonstanciel et les structures présentatives permettant la thématisation d'éléments contextuels donnent le sentiment de personnages mus par le souci d'ancrer solidement chaque phrase dans son contexte avant d'oser opérer le moindre développement prédicatif (« And even now we learn » ; « Such is the hour in which »). C'est également le cas de « In Éomer there is little trust. » : Tolkien utilise ici une forme impersonnelle, assertive, factuelle. Ledoux opte pour une solution à mi-chemin entre l'impersonnel et le personnel, très éloignée du français idiomatique tout en n'évoquant que difficilement un état antérieur de la langue, et ce malgré la suppression de l'inversion (« Il y a peu de confiance à faire à Eomer. »). Lauzon maintient l'antéposition, qu'il sépare du reste par une virgule, et esquive la locution verbale impersonnelle « il y a », souvent tentante quand il s'agit de traduire le « there is » si courant en anglais, au profit de son concurrent direct, le pronom personnel indéfini « on » ; ce faisant, il tire très légèrement la réplique de Grima, pourtant lâche parmi les lâches, vers une forme de semi-engagement subjectif. « En Éomer, on ne peut avoir foi » : la langue de serpent s'implique, bien qu'à demi-mots.

« *Láthspell* I name you, Ill-news; and ill news is an ill guest they say. » Les deux traducteurs échouent à conserver la thématisation opérée sur le mot emprunté au vieil anglais, et ce faisant amenuisent la mise en valeur de l'insulte (« *Láthspell*, tel est le nom que je vous donne » aurait par exemple permis de transposer la stratégie initiale). La répétition est en revanche maintenue dans les deux textes, Lauzon choisissant d'ajouter un article défini à la deuxième occurrence (« et les mauvaises nouvelles font les mauvais hôtes, dit-on. »), une volonté idiomatique qui tend à éloigner le dicton d'une forme plus recherchée au profit d'une autre, bien plus courante (on opposera ainsi une expression comme le « patience et longueur de temps font plus que force ni que rage » de la Fontaine aux populaires « les bons comptes font les bons amis » ou bien encore « les petits ruisseaux font les grandes rivières »).

Pour ce qui est du registre, les traductions demeurent ici comparables, Ledoux affectionnant généralement des locutions et lexies plus soutenues que Lauzon (« en vérité » contre « en effet », « l'amère nouvelle » contre « la terrible nouvelle », « errant » contre « vagabond »), ce qui n'empêche pas la situation de s'inverser çà et là (« bouge » contre « se meut », « revenir » contre « se présenter à nous »).

[2.4]

'Yet in two ways may a man come with evil tidings. He may be a worker of evil; or he may be such as leaves well alone, and comes only to bring aid in time of need.' 'That is so,' said Wormtongue; 'but there is a third kind: pickers of bones, meddlers in other men's sorrows, carrion-fowl that grow fat on war. What aid have you ever brought, Stormcrow? And what aid do you bring now? It was aid from us that you sought last time that you were here. Then my lord bade you choose any horse that you would and be gone; and to the wonder of all you took Shadowfax in your insolence. My lord was sorely grieved; yet to some it seemed that to speed you from the land the price was not too great. I guess that it is likely to turn out the same once more: you will seek aid rather than render it. Do you bring men? Do you bring horses, swords, spears? That I would call aid; that is our present need.	« Mais on peut apporter de mauvaises nouvelles de deux façons. On peut-être un fauteur de mal, ou on peut-être de ceux qui partent bien seuls et qui ne reviennent que pour apporter de l'aide en temps de besoin. » « C'est exact, dit Langue de Serpent, mais il y a une troisième sorte : les ramasseurs d'ossements, ceux qui se mêlent des chagrins des autres, les charognards qui s'engraissent de la guerre. Quelle aide avez-vous jamais apportée, Corbeau de Tempête ? Et quelle aide apportez-vous maintenant ? C'est une aide de notre part que vous êtes venu chercher la dernière fois que vous avez paru ici. Mon Seigneur vous invita alors à choisir le cheval que vous voudriez et à vous en aller, et, à l'étonnement de tous, vous eûtes l'insolence de prendre Gripoil. Mon Seigneur en fut ulcéré, mais, pour certains, il semblait que pour vous faire partir au plus vite du pays, ce n'était pas payer trop	[…] Mais tous les porteurs de mauvaises nouvelles ne sont pas de la même eau. Il y a ceux qui fomentent le mal ; et il y a ceux qui laissent prospérer, et qui viennent seulement apporter de l'aide quand le besoin s'en fait sentir. » « C'est vrai, dit Langue de Serpent ; mais il en est d'une troisième sorte : les ramasseurs d'os, ceux qui vivent du malheur des autres, des charognards que la guerre engraisse. Quelle aide avez-vous jamais apportée, Corbeau de Tourmente ? Et quelle aide apportez-vous maintenant ? C'est notre aide, plutôt, que vous cherchiez la dernière fois que vous êtes venu ici. Monseigneur vous a alors enjoint de prendre le cheval qui vous plairait et de vous en aller ; et à l'étonnement de tous, vous avez eu l'insolence de choisir Scadufax. Monseigneur en fut fort affligé ; mais d'autres semblaient penser que, pour vous voir quitter le pays dans les meilleurs délais, ce

(Tolkien, 670)	cher. Je pense que ce sera encore une fois la même chose : vous allez chercher de l'aide et non la donner. Amenez-vous des hommes ? Amenez-vous des chevaux, des épées, des lances ? Cela, ce serait de l'aide, c'est notre besoin présent. (Ledoux, 185-186)	n'était pas trop cher payé. J'ai bien peur que ce ne soit de nouveau la même chose cette fois-ci : vous demanderez de l'aide plutôt que d'en offrir. Amenez-vous des hommes ? Apportez-vous des chevaux, des lames, des lances ? Voilà ce que j'appelle de l'aide ; voilà ce dont nous avons présentement besoin. (Lauzon, 137-138)

Une fois encore, Ledoux tend à replacer légèrement Gandalf dans son propre discours, ne serait-ce que par l'usage du pronom « on » – pour traduire la voie passive bien sûr (« On vous tient pour sage »), mais également pour rendre le générique « a man » (« on peut apporter […] on peut être un fauteur de mal […] on peut être de ceux qui partent »). Une implication du sorcier renforcée par la traduction de « well » en locution adverbiale intensive (« bien seul »), laquelle laisserait presque entendre, sous couvert d'une prétendue universalité, une forme d'apitoiement sur soi-même.

Ce passage contient également le premier véritable contresens de notre analyse, lié à la complexité archaïsante des mots et formulations de l'original ; dans sa traduction, Ledoux rend en effet « he may be such as leaves well alone » par « on peut être de ceux qui partent bien seuls », et semble donc comprendre le deuxième verbe du texte anglais (« leaves ») comme signifiant un départ, quand il s'agit plus probablement ici de laisser les hommes en paix, le mot « well » prenant alors des allures non plus d'adverbe, mais de nom commun désignant les peuples en temps de paix (comme semble le penser Lauzon avec son « il y a ceux qui laissent prospérer »).

Grima se lance ensuite dans une diatribe à l'encontre de Gandalf, reprenant le mot « aid » prononcé auparavant par le sorcier pour le lui renvoyer à plusieurs reprises comme autant de gifles verbales – une série de répétitions qui n'effraie pas les deux traducteurs, lesquels reprennent une à une toutes les occurrences du substantif dans une progression thématique constante (« Quelle aide […] Et quelle aide […] C'est une aide de notre part » d'un côté, « Quelle aide […] Et quelle aide […] C'est notre aide, plutôt » de l'autre).

La conclusion brutale de l'argumentaire, en revanche, paraît moins marquée chez Ledoux, et plus maladroitement lancée : « Cela, ce serait de l'aide, c'est notre besoin présent. » La répétition initiale (« That […] ; that ») cède la place à plusieurs formes de pronoms

démonstratifs (« Cela », « ce », « c' ») qui diluent la force locutoire de la pique et manquent de naturel (tout particulièrement le dédoublement « Cela, ce »). Lauzon, quant à lui, préfère l'usage du présentatif « voilà », répété en ouverture de chacune des phrases (« Voilà ce que j'appelle de l'aide ; voilà ce dont nous avons présentement besoin. ») et qui parvient à conserver la puissance rhétorique de l'original. Notons en revanche que la répétition « Do you bring […] Do you bring » n'est pas maintenue.

Le second traducteur continue ici de pratiquer une langue légèrement plus imagée que celle de son prédécesseur, au point cette fois de rendre « Yet in two ways may a man come with evil tidings » par « Mais tous les porteurs de mauvaises nouvelles ne sont pas de la même eau », conservant de ce fait, sous une forme pour le moins diluée, la connotation aqueuse du texte anglais (liée au substantif « tidings »). La modulation change toutefois la cible de la métaphore, les courants funestes que tracent les mauvaises nouvelles cédant la place à la composition même des porteurs d'informations, et l'on peut ainsi se demander si pareille compensation garde quelque chose de l'esprit d'origine. De même, au « ceux qui se mêlent des chagrins des autres » de Ledoux, Lauzon préfère également le bien connu « ceux qui vivent du malheur des autres » (on pourra tout au plus opposer le « fauteur de mal » du premier traducteur, légèrement plus imagé que le « ceux qui fomentent le mal » de son successeur).

L'usage des temps verbaux est notable, enfin, dans le court récit que fait Grima de la précédente venue de Gandalf. Ledoux a recours au passé simple, temps du récit par excellence, et se retrouve contraint d'en user à la deuxième personne du pluriel (« vous eûtes »), une conjugaison qui, avec la première personne du pluriel, est aujourd'hui associée à un style archaïsant et ampoulé, de celles qu'aucun personnage n'utiliserait normalement à l'oral. Lauzon préfère recourir au passé composé et donner à la discussion un tour plus moderne, plus proche de l'idée que l'on se fait actuellement d'une discussion naturelle. La présence d'un passé simple isolé (« Mon seigneur en fut fort affligé »), au lieu d'un passé composé ou d'un imparfait, tend à séparer la proposition concernée du reste de la phrase, renforçant de fait l'impuissance de Theoden, dont la tristesse ne saurait même influencer les décisions de ses propres sujets.

[2.5]

'The courtesy of your hall is somewhat lessened of late, Théoden son of Thengel,' said Gandalf. 'Has not the messenger from your gate reported the names of my companions? Seldom has any lord of Rohan received three such guests. Weapons they have laid at your doors that are worth many a mortal man, even the mightiest. Grey is their raiment, for the Elves clad them, and thus they have passed through the shadow of great perils to your hall.' (Tolkien, 670)	« La courtoisie de votre demeure a quelque peu diminué depuis un certain temps, Théoden fils de Thengel, dit Gandalf. Le messager de votre porte n'a-t-il pas transmis les noms de mes compagnons ? Il est rare qu'un Seigneur de Rohan ait reçu trois hôtes de cette qualité. Ils ont déposé à votre porte des armes qui valent maints hommes mortels, fussent-ils les plus puissants. Leurs vêtements sont gris, en effet, car ce sont les Elfes qui les ont habillés, et ils ont ainsi passé par l'ombre de grands périls pour parvenir à votre Château. » (Ledoux, 186)	« La courtoisie de votre maison est quelque peu diminuée depuis un certain temps, Théoden fils de Thengel, dit Gandalf. Le messager qui garde vos murs n'a-t-il pas fait connaître les noms de mes compagnons ? Il est rare qu'un seigneur du Rohan ait reçu trois semblables hôtes. Ils ont laissé des armes à votre porte dont la valeur dépasse celle de maints hommes mortels, même les plus puissants. Leur vêtement est gris, car ce sont les Elfes qui les en ont pourvus ; ainsi ils ont marché dans l'ombre de graves périls avant de se trouver dans votre salle. » (Lauzon, 138)

Si l'on trouve dans cet extrait une inversion liée à un adverbe antéposé (« Seldom has… », rendue dans les deux traductions par une thématisation suivant la forme « Il est rare que »), le passage présente aussi de véritables « inversions archaïques ». Nous plaçons des guillemets à dessein, Tolkien lui-même refusant de voir dans ce type de phrase des inversions au sens courant du terme : pareil qualificatif témoigne davantage, d'après lui, du triste état dans lequel se trouve l'anglais moderne, qui a oublié sa capacité à placer en ouverture de phrase un mot pour le mettre en valeur (que ce soit pour raisons esthétiques, logiques ou émotionnelles) sans pour autant devoir passer par le truchement de petits termes « vides[681] ». L'inversion de « Weapons they have laid at your doors », aucun des deux traducteurs n'a osé la reproduire d'un simple « Des armes ils ont déposé devant vos portes. » ; peut-être par peur d'une confusion pourtant déjà présente dans l'original, ou d'un effet archaïsant bon marché (l'antéposition de l'objet direct est généralement considérée comme ampoulée voire impossible en français moderne[682], sans parler de la tournure « kitsch » que lui a imposé le célèbre personnage de Yoda dans la saga de *La Guerre des étoiles*[683]). Ledoux comme Lauzon ont ainsi opté pour une réorganisation plus en accord avec la langue moderne (« Ils ont déposé à votre porte des armes qui valent » et « Ils ont

[681] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, *op. cit.*, p. 436.
[682] *Grammaire méthodique du français* considère ainsi l'objet direct comme non mobile, excepté lors des rares cas de dislocation grâce à la structure « c'est… que ». Cf. Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, 3ème édition., Paris, Presses Univ. de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2008.
[683] Voir par exemple Irvin KERSHNER (réal.), *L'Empire contre-attaque* (*The Empire Strikes Back*), 20th Century Fox, 1980.

laissé des armes à votre porte dont la valeur »). Même chose pour « Grey is there raiment », traduit simplement par Ledoux par « Leurs vêtements sont gris », bien que Lauzon tente là une compensation en plaçant le sujet au singulier, selon ce que l'on pourrait envisager comme une poétisation par abstraction, l'objet étant ici changé en matière voire en idée (« Leur vêtement est gris »). Outre le rejet probable de l'inversion archaïque, il est possible que pareil choix trouve cependant en partie sa justification dans le risque de hiatus (« Gris est »).

La traduction par Ledoux de « hall » en « château » a été en revanche la source de bien des discussions, et l'une des nombreuses corrections apportées par la retraduction[684]. Le titre même du chapitre dont ont été tirés ces extraits en constitue d'ailleurs un excellent exemple, « The King of the Golden Hall » devenant « Le Roi du château d'or » dans la version de 1972. Ferré et Lauzon ont plusieurs fois reproché à ce choix traductif de détourner l'imagination du lecteur d'un Rohan proche du Haut Moyen Âge anglo-saxon, avec ses grandes mottes fortifiées et ses cottes de mailles, vers un Moyen Âge central plus « arthurien », fait de châteaux forts et de chevaliers en armure de plates (même les chevaliers du Gondor, souvent représentés comme des chevaliers « modernes » dans les illustrations et les films, ne sont pas clairement décrits de la sorte dans les romans[685]). Le mot « hall » désigne en réalité un type d'habitat seigneurial bien particulier, associé à la Scandinavie et à l'Europe « germanique » et qui n'a pas d'équivalent direct en Europe « latine ». Le nom du lieu, Meduseld, est lui-même dérivé du vieil anglais « mead-hall », et l'or auquel le titre de chapitre fait référence est tout simplement celui du chaume qui recouvre entièrement le toit de la demeure[686]. De nombreux éléments de la langue des Rohirrim s'apparentent de fait au vieux mercien, l'un des quatre principaux dialectes parlés et écrits au cours de la période anglo-saxonne (entre 500 et 1066 environ[687]).

Lauzon traduit simplement l'occurrence de « hall » dans cet extrait par « salle ». En d'autres lieux, notamment lorsque le mot constitue l'une des composantes d'un toponyme, le

[684] Vincent FERRÉ, Daniel LAUZON et David RIGGS, « Traduire Tolkien en français: On the Translation of J.R.R. Tolkien's Works into French and their Reception in France », *op. cit.*
[685] « Les Númenóréens du Gondor étaient orgueilleux, singuliers et archaïques, et c'est (disons) en termes égyptiens qu'on les représente le mieux. » in John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, *op. cit.*, p. 539.
[686] Michael D.C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 575.
[687] *Ibid.*, p. 471.

traducteur recourt fréquemment au médiéval « castel » (par exemple en traduisant « Brandy Hall » par « Castel Brandy », là où Ledoux optait pour « Château-Brande[688] »). Il s'agit cependant moins, comme c'est souvent le cas en fantasy, d'un souci d'exactitude historique que d'un jeu sur les connotations ; si « castel » désigne normalement un village fortifié ou un château, il présente en revanche des accents plus anciens, moins identifiés, que le substantif utilisé par Ledoux. Aucun traducteur n'ose cependant la traduction par « halle », comme le fait par exemple Régis Boyer dans sa version de l'*Edda poétique*[689].

On peut également s'interroger sur le choix que fait Ledoux d'apporter des majuscules à des mots comme « Château » et « Seigneur ». L'original, pourtant écrit dans une langue anglaise généralement plus friande de majuscule, n'en contient pas ; cette tendance se remarquait déjà dans les extraits [2.2] (« Maître Gandalf ») et [2.4] (« Mon Seigneur »). La société dans laquelle évoluent les personnages semble ici plus polie et plus grandiose, tant et si bien qu'elle finit par mettre sur un piédestal les personnes et les lieux.

Après tous ces échanges, Gandalf finit par mettre un terme aux joutes oratoires ; par magie, il libère Theoden de la chape de noirceur qui l'écrase. Le roi reprend ses esprits, pour découvrir alors que le mal a profité de son impotence pour progresser :

[2.6]

Slowly Théoden sat down again, as if weariness still struggled to master him against the will of Gandalf. He turned and looked at his great house. 'Alas!' he said, 'that these evil days should be mine, and should come in my old age instead of that peace which I have earned. Alas for Boromir the brave! The young perish and the old linger, withering.' (Tolkien, 674)	Théoden se rassit lentement, comme si la fatigue luttait pour le dominer de nouveau contre la volonté de Gandalf. Il se retourna pour regarder sa grande demeure. « Hélas ! fit-il, dire que ces jours de malheur sont pour moi et qu'ils me viennent en mon vieil âge au lieu de la paix à laquelle je pouvais m'attendre. Hélas pour Boromir le brave ! Les jeunes périssent, et les vieux s'attardent dans leur dessèchement. » (Ledoux, 191)	Théoden se rassit lentement, comme si la lassitude cherchait encore à le subjuguer en dépit de la volonté de Gandalf. Il se retourna pour contempler sa grande maison. « Maudit soit le sort qui m'a réservé ces jours funestes, qui viennent au soir de ma vie au lieu de cette paix que j'ai méritée. Hélas pour Boromir le brave ! Les jeunes partent, tandis que les vieux s'attardent et se dessèchent. » (Lauzon, 142)

La réplique commence par une lamentation aux accents anciens : « Alas […] that ». Si Ledoux reste relativement proche de l'original – l'interjection est rendue par un « Hélas ! » et le lien

[688] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Fraternité de l'anneau*, *op. cit.*, p. 42 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, 2002, p. 47.
[689] Régis BOYER, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard, 2015.

avec le reste de la phrase assuré par la locution conjonctive « dire que », renforçant ainsi le sentiment de regret et d'abattement que semble expérimenter le vieil homme au moment même où ses yeux se voient dessillés –, Lauzon opère une réécriture importante de la phrase. « Maudit soit le sort qui m'a réservé ces jours funestes » : les lamentations cèdent quelque peu le pas aux imprécations, fussent-elles impuissantes. La voie active établit également une responsabilité, désigne presque un coupable (« le sort qui m'a réservé »). On découvre un Theoden moins écrasé par la fatalité qu'en colère contre le destin. Ledoux, lui, estompe au contraire le peu de mérite que le roi peut tirer de son passé et change le « which I have earned » en « à laquelle je pouvais m'attendre », donnant aux lamentations du roi des accents plus geignards.

Pour le reste, nous retrouvons le registre parfois plus soutenu et plus imagé de Lauzon (« jours funestes », « au soir de ma vie »), parfois plus poétique (« maison » régulièrement employé au lieu de « demeure », et qui permet de désigner aussi bien le lieu matériel que l'ensemble des gens sous la responsabilité royale). La dernière phrase, une constatation amère qui prend d'abord la forme de deux procès d'aspect duratif mis en parallèle (« The young perish and the old linger ») avant de s'achever sur une ultime épithète détachée, désenchantée (« , withering »), perd dans les deux traductions de son souffle. Ledoux conserve le parallélisme mais le déséquilibre en transposant l'épithète détachée en un complément circonstanciel directement accolé au verbe (« s'attardent dans leur dessèchement »). Lauzon, lui, impose une subordination explicite (introduite par « tandis que ») et transpose la participiale détachée en un présent de l'indicatif expressément rattaché aux vieillards (« les vieux s'attardent et se dessèchent ») ; la hiérarchie change, le parallèle s'estompe, et l'ultime note désenchantée rentre dans le rang.

[2.7]

'Behold the White Rider!' cried Aragorn, and all took up the words. 'Our King and the White Rider!' they shouted. 'Forth Eorlingas!' (Tolkien, 685)	« Voyez le Cavalier Blanc ! » cria Aragorn, et tous reprirent ces mots. « Notre Roi et le Cavalier Blanc ! crièrent-ils. En avant, Eorlingas ! » (Ledoux, 205)	« Voyez le Cavalier Blanc ! » s'écria Aragorn, et tous reprirent ses mots. « Notre Roi et le Cavalier Blanc ! crièrent-ils. *Forth Eorlingas* ! » (Lauzon, 152)

Si ce dernier passage nous montre une nouvelle fois la forme vieillie « Behold » traduite en « Voyez », il est surtout notable pour l'étrange emprunt que fait Lauzon à l'original, en

reprenant tels quels les mots de la foule en liesse : « *Forth Eorlingas* ! » comme s'il s'agissait là d'une des langues étrangères du monde de Tolkien.

Or c'est bien de cela qu'il s'agit : même si Tolkien ne s'est pas toujours montré d'une cohérence absolue sur le sujet, il a généralement, comme nous l'avons déjà évoqué, associé le peuple du Rohan aux Anglo-Saxons du Haut Moyen Âge, et leur langue au vieil anglais (tout particulièrement à des dialectes comme le vieux mercien). La relative cohérence du réseau langagier du *Seigneur des Anneaux* pose des problèmes rares, qu'aucune autre œuvre de fantasy ne pose de façon aussi aiguë, et le geste de Lauzon peut être vu comme une volonté de ne pas effacer totalement l'étranger dans la traduction, de rappeler que celui-ci ne se cache pas seulement dans une poignée de noms propres (qui ont été, eux, épargnés, et même rétablis, comme avec le cheval Scadufax), et qu'aux yeux du lecteur français l'altérité de l'œuvre de Tolkien réside autant, sinon plus, dans son ancrage au sein de la culture anglaise que dans ses langues imaginaires et ses elfes.

L'analyse de ce passage terminée, on ne peut pour le moment que difficilement esquisser deux véritables projets de traduction : les deux textes français adoptent dans l'ensemble un registre relativement soutenu et s'attachent autant que possible à retranscrire le couple fond-forme de l'original (en conservant, par exemple, les répétitions). Une poignée d'exceptions mise à part, aucun ne semble en revanche vouloir s'aventurer à retranscrire les archaïsmes lexicaux comme syntaxiques, la majorité des inversions disparaissant tout bonnement.

Quelques différences néanmoins se font déjà jour : Ledoux opte pour une langue souvent plus littérale, suivant le style de Tolkien au point parfois d'en paraître plus ampoulé, en raison notamment des différences interlinguales qui s'immiscent dans le résultat final ; les différences les plus importantes visent la plupart du temps à standardiser les effets les plus marqués ou à renforcer le cérémoniel des différents parlers. Ce faisant, le traducteur modifie légèrement le caractère de certains personnages, le sorcier Gandalf devenant paradoxalement plus impliqué dans les affaires terrestres, le roi Théoden plus larmoyant. Par certains aspects, Ledoux se montre plus terre-à-terre que son successeur, notamment dans la traduction de certains noms propres (« Gripoil » est l'exemple mis en valeur ici, mais

l'on peut penser aussi à la traduction d'un sobriquet comme « Strider » en « Grand-pas »). Notons enfin la présence de quelques rares contresens, dus à la syntaxe parfois complexe de l'original.

Lauzon, lui, pratique une langue globalement plus idiomatique que son prédécesseur, et n'hésite pas à récupérer les structures de certains proverbes pour les modifier ou à reprendre des locutions plus courantes. Ce qu'il gagne ainsi en expressivité, il le renforce par l'ajout ou le déplacement de figures, notamment métaphoriques, se montrant légèrement plus audacieux parfois dans la traduction de certains archaïsmes (principalement les salutations et interjections). Cela a toutefois un léger impact sur le caractère des personnages tel qu'il est perçu, ceux-ci se montrant souvent plus impliqués voire plus modernes dans leurs propres propos.

Son projet de traduction étant d'abord un projet de re-traduction, Lauzon bénéficie surtout d'un certain recul sur le travail de Ledoux, qui lui permet d'en corriger les contresens mais aussi d'en diminuer les imports « extra-diégétiques » (comme la présence de châteaux dans un Rohan qui ne connaît pas ce type de fortifications). Sa décision de suivre les consignes onomastiques de Tolkien est également révélatrice de cette volonté de se rapprocher encore davantage de la cohérence linguistique et stylistique voulues par l'auteur, quitte à voir parfois cette fidélité de profondeur transformer l'expérience de lecture (un nom comme « Scadufax » ne saurait en effet convoquer les mêmes images chez un lecteur français que « Shadowfax » chez un lecteur anglophone).

Howard : la Devi et le gouverneur

Notre second extrait provient du chapitre 2 de la nouvelle de Robert E. Howard, « The People of the Black Circle » (« Le peuple du Cercle Noir » dans la traduction de François Truchaud et « Le Peuple du Cercle Noir » dans celle de Patrice Louinet[690]). Au début du second chapitre, la Devi Yasmina, sœur du roi de Vendhya récemment assassiné, rend une discrète visite à l'un de ses éminents sujets, le gouverneur Chunder Shan de la province de

[690] Robert Ervin HOWARD, « The People of the Black Circle », *in* Robert Ervin HOWARD, Stephen JONES (dir.), *The Complete Chronicles of Conan: Centenary Edition* [monographie électronique], London, Gollancz, 2015, https://www.sfgateway.com/titles/robert-e-howard/the-complete-chronicles-of-conan/9781473215337/, consulté le 25 juin 2017, chap. 2 ; Robert Ervin HOWARD et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan l'aventurier*, *op. cit.*, p. 9-135 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan - L'Heure du dragon. Deuxième volume : 1934*, *op. cit.*, p. 15-114.

Peshkauri, afin de l'entretenir de son désir de se venger ainsi que de l'instrument de cette vengeance – un étranger et le chef d'une troupe de bandits du nom de Conan.

[2.8]

'Your Majesty! This was most unwise! The border is unsettled. Raids from the hills are incessant. You came with a large attendance?' 'An ample retinue followed me to Peshkhauri,' she answered. 'I lodged my people there and came on to the fort with my maid, Gitara.' (Howard, par. 8-9)	— Votre Majesté ! Vous avez été très imprudente ! La frontière n'est pas sûre. Les raids depuis les collines sont continuels. Vous êtes venue avec une forte escorte ? — Une suite imposante m'a accompagnée jusqu'à Peshkhauri, répondit-elle. J'ai logé mes gens là-bas et suis venue jusqu'au fort avec ma suivante, Gitara. (Truchaud, 18)	– Majesté ! Ceci est très imprudent ! La frontière est instable. Les raids venus des collines sont légion. Vous êtes accompagnée d'une suite importante ? – Une escorte m'a accompagnée jusqu'à Peshkhauri, répondit-elle. J'ai logé mes gens là-bas et suis venue jusqu'au fort accompagnée de ma suivante, Gitara. (Louinet, 23)

Dès les premiers mots, il est possible d'observer quelques choix traductifs intéressants : Truchaud choisit tout d'abord de rendre la structure impersonnelle « This was most unwise! » par une accusation directe (« Vous avez été très imprudente ! »), rendant le gouverneur bien plus audacieux que dans l'original, lui qui ose à présent critiquer directement la Devi, quand Louinet maintient la tournure de l'original au prix d'une présentative assez peu idiomatique (« Ceci est très imprudent ! »).

Le second traducteur supprime en revanche un adjectif lié à l'escorte de la Devi. Le mot « ample » dans l'original (« An ample retinue ») laissait entendre une escorte en nombre suffisant, et constituait une réponse économe au reproche à peine masqué du gouverneur (« You came with a large attendance? »). Si le « imposante » de Truchaud perd un peu de cet aspect en plaçant l'accent sur les émotions plus que sur la suffisance, l'absence totale d'adjectif chez Louinet (« Une escorte ») semble aggraver les choses– à moins de considérer cette absence comme un moyen de ne pas attirer l'attention, de montrer par l'absence de qualificatif superfétatoire combien la Devi n'a pas conscience du danger ? Il n'en reste pas moins que la réduction est là. La double traduction de « with » par « accompagnée de » (« accompagnée d'une suite importante », « accompagnée de ma suivante ») semble au contraire participer d'une volonté d'étoffement des formulations originales – une transformation qui aurait pu pousser dans le sens d'une discussion entre personnalités au sommet, si la triple répétition que ces changements entraînent ne rendait finalement le dialogue plus pauvre que dans l'original.

Finissons sur une note dont la portée dépasse ces quelques lignes : nous verrons au fil des extraits tirés de ce chapitre qu'Howard va régulièrement faire bon usage des adjectifs à préfixe privatif (ici « unwise », « unsettled », « incessant »), esquissant par petites touches régulières l'esprit d'un monde sauvage, hostile, rétif à la main civilisatrice ou à l'orgueil des rois. Ces adjectifs se perdent souvent dans la traduction, étant fréquemment rendus par une locution adjectivale négative (le « pas sûre » de Truchaud) et même, parfois, par des adjectifs à connotation positive (« continuels » chez Truchaud, « légion » chez Louinet). Si les deux traducteurs s'accordent pour rendre « unwise » par « imprudente » et « imprudent », le second parvient néanmoins à en préserver un de plus avec son « instable ».

[2.9]

'Devi! You do not understand the peril. An hour's ride from this spot the hills swarm with barbarians who make a profession of murder and rapine. Women have been stolen and men stabbed between the fort and the city. Peshkhauri is not like your southern provinces—' 'But I am here, and unharmed,' she interrupted with a trace of impatience. 'I showed my signet ring to the guard at the gate, and to the one outside your door, and they admitted me unannounced, not knowing me, but supposing me to be a secret courier from Ayodhya. Let us not now waste time. (Howard, par. 11-12)	— Devi ! Vous ne vous rendez pas compte du danger. À une heure à cheval d'ici, les collines fourmillent de barbares qui font profession de meurtre et de rapine. Des femmes ont été enlevées et des hommes poignardés entre le fort et la ville. Peshkhauri ne ressemble pas à vos provinces méridionales… — Mais je suis là, saine et sauve, l'interrompit-elle avec une légère impatience. J'ai montré mon anneau portant le sceau royal à la sentinelle de la grande porte, et à celle qui garde la porte de votre chambre, et ils m'ont laissée entrer, sans m'annoncer, ne me connaissant pas, dans l'idée sans doute que j'étais un courrier secret venant d'Ayodhya. À présent, ne perdons pas de temps. (Truchaud, 18-19)	– Devi ! Vous ne mesurez pas le danger. À une heure de cheval d'ici, les collines fourmillent de barbares qui vivent de rapines et de meurtres. Des femmes ont déjà été enlevées et des hommes poignardés entre le fort et la ville. Peshkhauri ne ressemble pas à vos provinces du Sud… – Et pourtant me voilà, saine et sauve, l'interrompit-elle, quelque peu irritée. J'ai montré le sceau de ma chevalière au garde de la grande porte et à la sentinelle devant ta porte, et ils m'ont laissé entrer sans m'annoncer, ne sachant pas qui j'étais et supposant que j'étais quelque messagère secrète venue d'Ayodhya. Ne perdons plus de temps. (Louinet, 23)

La discussion entre le gouverneur et la Devi continue. Commençons l'analyse de ce nouvel extrait par quelques remarques d'ordre secondaire : si la traduction dans les deux textes de « swarm » en « fourmillent » préserve bien l'image invoquée dans l'original, les deux nouveaux adjectifs à préfixe privatif, « unharmed » et « unannounced », sont à nouveau atténués, et traduits par les mêmes locutions de chaque côté (une expression figée et positive, « saine et sauve », et une proposition infinitive négative, « sans m'annoncer »).

Louinet simplifie l'original à plusieurs reprises, traduisant par exemple un « make a profession » en un simple « vivent » (contrairement à Truchaud qui opère une traduction

plus littérale avec « font profession de »), ce qui ne l'empêche pas parfois d'ajouter par ailleurs des éléments qui paraissent légèrement plus anciens ou soutenus que ceux d'Howard (l'adjectif indéfini dans « quelque messagère », la locution adverbiale « quelque peu » ou bien encore « mesurez » pour rendre un simple « understand »). Le choix par son prédécesseur de traduire « southern provinces » par « provinces méridionales » est quant à lui susceptible de poser problème, tant l'adjectif est porteur de connotations particulières (pays chauds, indolents, etc.). Le traducteur donne aux mots un tour affectif que l'original n'a pas, quand Louinet se contente de son côté d'un transparent « provinces du Sud ».

À l'inverse, confronté au syntagme adjectival « a secret courier », Truchaud choisit de rester au plus près de la forme de l'original, « un courrier secret » relevant pratiquement du calque (le fait que le nom commun désigne plus fréquemment une lettre qu'un messager se voit légèrement renforcés par l'ajout de l'adjectif « secret »).

Sa traduction de la réplique de la Devi souffre cependant de baisses de rythme, dues à des explicitations prenant la forme d'une participiale à valeur d'adjectif dans « mon anneau portant le sceau royal » (que Louinet réduit partiellement en complément d'appartenance via une modulation : « le sceau de ma chevalière ») et d'une subordonnée relative dans « à celle qui garde la porte de votre chambre » (Louinet optant pour un complément de lieu, « la sentinelle devant ta porte »). Le second traducteur, de son côté, conserve les participes présents de l'original et les associe à des subordonnées au point d'obtenir un parallélisme structurel maladroit (« ne sachant pas qui j'étais et supposant que j'étais… »).

D'autres choix plus discrets peuvent aussi avoir certains effets sur l'appréhension du personnage de la Devi : Louinet choisit en effet de traduire la conjonction de coordination « But », qui initie l'interruption de la Devi, par un « Et pourtant », renforçant en quelque sorte la violence de son opposition au gouverneur. Le complément de phrase « with a trace of impatience » disparaît lui aussi, et se voit changé en la locution adverbiale « quelque peu irritée », plus vague et qui désigne un tempérament plus propice à la colère. De jeune femme un peu trop protégée, ignorante et craignant moins les bandits que l'ennui, la Devi court le risque de devenir une princesse arrogante ; elle finira d'ailleurs sa réplique sur un « Ne perdons plus de temps » laissant entendre que la discussion jusqu'ici n'était au fond que cela : une perte de temps.

[2.10]

'You have received no word from the chief of the barbarians?' 'None save threats and curses, Devi. He is wary and suspicious. He deems it a trap, and perhaps he is not to be blamed. The Kshatriyas have not always kept their promises to the hill people.' 'He must be brought to terms!' broke in Yasmina, the knuckles of her clenched hands showing white. (Howard, par. 13-15)	Avez-vous reçu un message du chef des barbares ? — Aucun, sauf des menaces et des malédictions, Devi. Il est prudent et il se méfie. Il pense que c'est un piège, et on ne peut pas le lui reprocher. Les Kshatriyas n'ont pas toujours tenu les promesses qu'ils avaient faites aux gens des collines. — Il faut qu'il accepte ! lança Yasmina, les jointures de ses mains serrées devenant blanches. (Truchaud, 19)	Tu n'as reçu aucun message du chef des barbares ? – Aucun, exception faite de menaces et de malédictions, Devi. Il est prudent et se méfie. Il pense qu'il s'agit d'un piège, et il ne faut peut-être pas lui en vouloir. Les Kshatriyas n'ont pas toujours tenu parole envers les gens des collines. – Il faut qu'il accepte ! L'interrompit Yasmina, ses poings serrés à en faire blanchir ses articulations. (Louinet, 23)

Soudain, la Devi s'adresse directement au gouverneur, après n'avoir cessé de parler d'elle-même (un trait assez répandu dans les dialogues de fantasy, les personnages ayant fréquemment recours aux formulations impersonnelles, vérités universelles ou monologues autocentrés), un moment où une différence de traitement notable se fait jour entre Truchaud et Louinet puisque c'est celui de l'apparition dans la bouche de la princesse du pronom personnel à la deuxième personne. La problématique liée à la traduction de « you » n'est bien sûr ni nouvelle ni spécifique à la fantasy, mais elle n'en demeure pas moins un choix important lorsque l'on essaie de retranscrire les relations sociales de groupes censés appartenir à des cultures anciennes (fussent-elles imaginaires). Truchaud choisit d'établir les deux interlocuteurs dans une relation « égalitaire » au sommet, basée sur le vouvoiement bilatéral, renforçant ainsi cette image d'un passé lointain au protocole empesé – dans la suite de la traduction, on constate que les brigands se tutoient entre eux, mais que Conan vouvoie la Devi alors même qu'il la tient captive ; face au gouverneur, le guerrier oscille en revanche entre le vouvoiement des négociations et le tutoiement de l'emportement brutal. Louinet, lui, ose la relation asymétrique et montre la Devi parlant de haut au gouverneur ; dans la suite de la nouvelle, il fait se tutoyer Conan et le gouverneur, de même que les brigands et les conspirateurs. Seule la relation entre le héros et la Devi présentera un nouveau déséquilibre, Conan réaffirmant sa suprématie sur la jeune femme par un tutoiement arrogant, quand celle-ci préfèrera marquer une distance craintive. Le monde que dépeint Louinet est ainsi plus complexe, plus nuancé que celui de Truchaud, qui tend à séparer de manière claire les hautes sphères des bas-fonds.

Le passage recèle également le premier moment de la nouvelle où le futur protagoniste (qui est aussi le héros de toute une série de récits, et donc un personnage normalement déjà connu du lecteur voire attendu par ce dernier) fait son apparition, de manière très indirecte puisque c'est par la bouche du gouverneur. Celui-ci esquisse le caractère du chef des bandits par une série de courtes phrases commençant toutes par le pronom personnel « he » (« He is wary and suspicious », « He deems it a trap ») ; même la voie passive n'intervient paradoxalement que pour replacer Conan en position de sujet (« he is not to be blamed »). Truchaud profite de la transposition[691] de l'adjectif « suspicious » en verbe, quitte à fausser légèrement le parallélisme des deux adjectifs anglais (« wary and suspicious ») pour rajouter un pronom à la série (« et il se méfie »). Quant au passif, sa traduction en formule impersonnelle dans les deux traductions (les usuels « on ne peut pas » et « il ne faut pas ») nous fait perdre son sujet initial – Conan n'est plus au cœur de la discussion comme c'était le cas dans l'original.

« He must be brought to terms! ». C'est là enfin la réponse de la Devi à la litanie de pronoms personnels érigés à la gloire de Conan, auquel elle participe tout en essayant de s'y opposer. Cette phrase devient le lieu de nouvelles modifications dans notre appréhension de la jeune femme, qui montre soudain sa force de caractère et son habitude à être obéie sans discuter. La formule est traduite dans les deux textes par un « Il faut qu'il accepte ! », dont le caractère impersonnel peut amoindrir la force de conviction du personnage, et qui peine à répondre aux arguments du gouverneur (en plus de diminuer encore davantage la succession de pronoms personnels désignant Conan).

[2.11]

'I do not understand.' The governor shook his head. 'When I chanced to capture these seven hillmen, I reported their capture to the wazam, as is the custom, and then, before I could hang them, there came an order to hold them and communicate with their chief. This I did, but the man holds aloof, as I have said. These men are of the tribe of Afghulis, but he is a foreigner from the west, and he is called Conan. I have threatened to	— J'avoue ne pas comprendre. (Le gouverneur secoua la tête.) Lorsque j'ai eu la chance de faire prisonniers ces sept hommes des collines, j'ai signalé leur capture au *wazam*, comme il est d'usage, et alors, avant que j'aie pu les pendre, est survenu l'ordre de les garder en prison et d'entrer en rapport avec leur chef. Ce que je fis, mais l'homme se tient à distance, comme je viens de vous le dire. Ces hommes font partie de la tribu des	– Je ne comprends pas, dit le gouverneur en secouant la tête. Lorsque j'ai eu la chance de capturer ces sept hommes des collines, j'ai averti le *wazam*, comme il est d'usage. Mais avant que je puisse les pendre, j'ai reçu un ordre me disant de les garder en vie et d'entrer en contact avec leur chef. C'est ce que j'ai fait, bien que l'homme se tienne à distance, comme je vous l'ai déjà expliqué. Ces hommes font partie de

[691] Transposition est à prendre ici dans son sens traductologique, à savoir comme « procédé qui consiste à remplacer une catégorie grammaticale […] par une autre, sans changer le sens de l'énoncé » in Hélène CHUQUET et Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, *op. cit.*, p. 11.

hang them tomorrow at dawn, if he does not come.' (Howard, par. 16)	Afghulis, mais lui est un étranger venu de l'Ouest. Son nom est Conan. J'ai menacé de les pendre demain matin à l'aube, s'il ne venait pas. (Truchaud, 19)	la tribu des Afghulis, mais lui, c'est un étranger venu de l'ouest. Il s'appelle Conan. J'ai menacé de les pendre demain à l'aube s'il ne venait pas. (Louinet, 23)

Cet extrait voit le gouverneur se lancer dans une anecdote (sa capture des hommes des collines et l'arrêt de leur exécution). Comme dans le passage [2.4] du « King of the Golden Hall », c'est aussi là l'occasion pour les traducteurs de faire un choix entre plusieurs registres d'expression, l'anglais usant du *past simple* en toute neutralité. Louinet opte pour un passé composé relativement moderne, atténuant encore un peu le caractère inaccessible de ses personnages. Truchaud semble plus hésitant, lui qui use en général du même temps verbal mais se permet tout de même un « Ce que je fis » avant de conclure son récit et de repasser au présent – c'est apparemment pour le gouverneur moins une forme d'expression régulière qu'une façon marquée de sceller le sort de son histoire, une façon qui n'en a pas moins des accents recherchés que le personnage de Louinet n'a pas.

On notera également une redistribution de la ponctuation, et donc du rythme, dans la deuxième traduction, la double série de propositions coordonnées par « and » de l'original formant soudain deux phrases plus clairement séparées par un point, avec l'adjonction du coordinateur « mais » pour achever d'expliciter le lien entre les deux (« Lorsque j'ai eu la chance de capturer ces sept hommes des collines, j'ai averti le wazam, comme il est d'usage. Mais avant que je puisse les pendre, j'ai reçu un ordre me disant de les garder en vie et d'entrer en contact avec leur chef. »). Autres effets de modification du rythme : la traduction littérale dans les deux textes de « hillmen » en « hommes des collines », ou celle de « I chanced » en « j'ai eu la chance de » ; Louinet, en revanche, raccourcit « reported their capture » en « averti », sans doute dans le but d'éviter la répétition de « capture ».

Le gouverneur reprend en fin de réplique sa présentation du mystérieux chef des bandits, avant de révéler enfin au lecteur le nom tant attendu (« but he is a foreigner […] and he is called Conan. »). Truchaud et Louinet usent de stratégies similaires en recourant au pronom personnel tonique « lui », en simple position de sujet chez Truchaud (« lui est un étranger »), détaché en tête de phrase et repris par un pronom démonstratif chez Louinet (« lui, c'est »)– sans doute pour des raisons euphoniques, la solution du premier traducteur donnant une nouvelle fois d'étranges tournures verbales au parler du gouverneur. Et tous deux de

terminer par une proposition indépendante isolée pour mieux mettre en valeur l'apparition du nom du héros (« Son nom est Conan », « Il s'appelle Conan »), Louinet parvenant cette fois-ci à conserver le pronom personnel de cet omniprésent chef pourtant nimbé de mystère.

[2.12]

'The king of Vendhya was destroyed by magic,' she said at last. 'I have devoted my life to the destruction of his murderers. As he died he gave me a clue, and I have followed it. I have read the *Book of Skelos*, and talked with nameless hermits in the caves below Jhelai. I learned how, and by whom, he was destroyed. His enemies were the Black Seers of Mount Yimsha.' 'Asura!' whispered Chunder Shan, paling. Her eyes knifed him through. 'Do you fear them?' 'Who does not, Your Majesty?' he replied. 'They are black devils, haunting the uninhabited hills beyond the Zhaibar. But the sages say that they seldom interfere in the lives of mortal men.' (Howard, par. 18-21)	« C'est la magie qui a tué le roi de Vendhya, dit-elle enfin. J'ai consacré ma vie à l'extermination de ses assassins. Juste avant de mourir, il m'a donné un indice et je l'ai suivi. J'ai lu le *Livre de Skelos* et ai parlé à des ermites sans nom qui vivent dans des cavernes en dessous de Jhelai. J'ai appris comment, et par qui, il a été assassiné. Ses ennemis étaient les Noirs Prophètes de la montagne Yimsha. — Asura ! murmura Chunder Shan en pâlissant. Les yeux de la Devi le transpercèrent. — Avez-vous peur d'eux ? — Qui ne les craindrait, votre Majesté ? répondit-il. Ce sont de noirs démons, qui hantent les collines désertiques au-delà du Zhaibar. Mais les sages disent qu'ils se mêlent rarement des affaires des hommes. (Truchaud, 19-20)	Le roi de Vendhya a succombé à la magie, dit-elle enfin. J'ai voué le reste de mon existence à l'extermination de ceux qui l'ont tué. Au moment de sa mort il m'a donné un indice, que j'ai suivi. J'ai lu le *Livre de Skelos*, et me suis entretenue avec des ermites sans nom dans les cavernes au-dessous de Jhelai. J'ai appris comment, et par qui, il a été tué. Ses ennemis étaient les Prophètes Noirs du mont Yimsha. – Asura ! murmura Chunder Shan, en blêmissant. Elle le transperça du regard. – Les crains-tu ? – Qui ne les craint, majesté ? répondit-il. Ce sont des diables noirs qui hantent les collines désertiques et inhabitées au-delà de la passe de Zhaïbar. Pourtant les sages disent qu'ils ne se mêlent que rarement des affaires des simples mortels. (Louinet, 24)

Dans ce passage, la Devi révèle ses véritables motivations, ainsi que le sombre pouvoir qui semble être à l'origine de la mort du roi. La volonté de vengeance qui l'anime s'exprime notamment à travers plusieurs répétitions et variations autour de « destroy » et « destruction », des mots venant désigner aussi bien le sort qui a frappé le roi que celui qui attend ses assassins – un œil pour un œil en quelque sorte, ou les exagérations d'une princesse qui ignore encore beaucoup de la mort. Truchaud comme Louinet effacent ce jeu ; tous deux usent bien d'un long « extermination », dont les sonorités et le sémantisme évoquent une violence similaire (ils emploieront d'ailleurs la même stratégie deux répliques plus loin), mais Truchaud noie le substantif au milieu d'un « assassiné » et surtout d'un timide « tué ». Louinet, quant à lui, va jusqu'à utiliser « succombé », terme bien plus doux, aux accents sans doute trop précieux. À cela, nous pouvons ajouter la traduction de

« devoted », et la destruction inévitable de l'allitération que le verbe formait avec « destroyed » et « destruction » ; si le « consacré » de Truchaud est rythmiquement plus proche d'« extermination » que le « voué » de Louinet, ce dernier propose en contrepartie le couple « existence » / « extermination ».

Il est également possible de mentionner l'emphase sur le mot « magie » chez Truchaud (via la présentative « C'est la magie qui… »), qui a pour effet de détourner l'attention du véritable problème : les « Black Seers ». Ceux-ci deviennent les « Noirs Prophètes » chez Truchaud, avec l'antéposition de l'épithète qui donne à l'ensemble cette force affective, affectée presque, que l'on attend parfois de la fantasy comme un savoureux cliché ; pour l'adjectif, la position antéposée est souvent liée à des qualifications plus abstraites ou plus subjectives[692], ce qui permet ici la mise en valeur du substantif « Prophètes » et le doute sur la nature de la noirceur qu'on leur attribue. Cette inversion se reproduira pour les reprises nominales des sorciers en question, qualifiés de « noirs démons » quand Louinet les traite de « diables noirs ». Dans la retraduction, les « Noirs Prophètes » deviennent en effet plus sobrement les « Prophètes Noirs », avec cependant le maintien de la majuscule à l'adjectif. Cette légère entorse à la règle rappelle un autre cliché du genre, qui multiplie les majuscules aux noms de peuples et de lieux bien sûr, mais aussi de groupes, de concepts magiques ou cosmogoniques. La fantasy essentialise, rend unique, exceptionnel, parfois à moindre coût, par de simples majuscules – placées si possible, nous l'avons vu, à chacun des termes. Même la langue anglaise, pourtant plus habituée à user de majuscules que le français, semble souffrir de ce cliché stylistique[693].

Louinet montre enfin une tendance notable à l'explicitation et plus généralement à l'ennoblissement et à l'étoffement : « my life » devient ainsi par modulation « le reste de mon existence » ; « talked », « me suis entretenue » ; « was destroyed », « a succombé » (contrairement au premier traducteur, qui ne cède qu'une seule fois à la tentation, en traduisant un simple « in » par « qui vivent dans »). Un autre cas se montre plus intéressant encore puisqu'il s'agit une nouvelle fois d'un adjectif à préfixe privatif, « unhabited » ; rendu par un autre adjectif chez Truchaud (« désertiques »), celui-ci se voit

[692] Maj-Britt MOSEGAARD HANSEN, *The Structure of Modern Standard French: a Student Grammar*, Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, coll. « Oxford linguistics », 2016, p. 191.
[693] TV TROPES, *Capital Letters Are Magic*, https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CapitalLettersAreMagic, consulté le 9 février 2019.

en effet dédoublé par Louinet, qui semble ainsi comme chercher à en épuiser le sens (« désertiques et inhabitées »).

[2.13]

The Turanians fought their way through the Himelians once, but how many returned to Khurusun? Few of those who escaped the swords of the Kshatriyas, after the king, your brother, defeated their host on the Jhumda River, ever saw Secunderam again.' 'And so I must control men across the border,' she said, 'men who know the way to Mount Yimsha—' (Howard, par. 23-24)	A la force de l'épée, les Turaniens se sont autrefois ouvert un chemin à travers les collines himéliennes. Mais combien d'entre eux sont revenus à Khurusun ? Ils sont peu nombreux ceux qui, ayant échappé aux épées des Kshatriyas, ont vu de nouveau Secunderam après que le roi, votre frère, eut vaincu leur armée au bord de la rivière Jhumda. — C'est pourquoi je dois avoir avec moi des hommes, une fois passée la frontière, dit-elle, des hommes qui connaissent la route jusqu'à la montagne Yimsha… (Truchaud, 20)	Les Turaniens sont parvenus un jour à se tailler un chemin à coups d'épée dans les montagnes himéliennes, mais combien sont revenus à Khusurun ? Ils sont peu nombreux ceux qui ont revu Secunderam, après avoir échappé aux épées des Kshatriyas et après que le roi, votre frère, eut vaincu leur armée sur la rivière Jhumda. – C'est précisément la raison pour laquelle il me faut avoir des hommes à mon service de l'autre côté de la frontière, dit-elle, des hommes qui connaissent le chemin pour se rendre à Yimsha… (Louinet, 24)

Pour tenter de convaincre la Devi de la folie de son plan, le gouverneur raconte enfin ce qui attendrait une armée osant partir à l'assaut des collines où vivent les prophètes. Louinet se montre d'abord plus imagé en traduisant « fought their way » par « se sont taillé un chemin à coups d'épées » (au risque de faire erreur sur la nature de l'arme utilisée par les Turanians). Les deux traducteurs peinent cependant ensuite à restituer le rythme imposé à la fin du récit, Howard repoussant l'arrivée des Turanians à Secunderam vers la fin de la phrase, après l'irruptions de maintes propositions apposées conçues comme autant d'obstacles sur une route d'une dangerosité inégalée. Truchaud comme Louinet optent pour un ordre plus canonique, préférant rejeter en bout de phrase des compléments prépositionnels ou subordonnées – la fin de l'aventure est ici la défaite, non l'arrivée des derniers survivants.

L'expression « I must control » qu'utilise la Devi pour répondre au récit n'est pas anodine : elle fait écho à sa volonté capricieuse de faire plier Conan (véritable force de la nature) à ses désirs de vengeance. Le « je dois avoir avec moi » de Truchaud est incapable de rendre ne serait-ce qu'une fraction de cette force, et même Louinet avec son « il me faut avoir […] à mon service », malgré l'aspect judicieusement capricieux de son ouverture, esquive la notion

de possession absolue qu'évoquait le « control » de l'original, au profit d'une simple proposition d'embauche.

Howard : le spectre et le comploteur

Ajoutons à cette étude des dialogues royaux chez Howard deux extraits de dialogues tirés de « The Phenix on the Sword » (« Le phénix sur l'épée » dans la traduction d'Éric Chédaille et « Le Phénix sur l'Épée » dans celle de Patrice Louinet)[694], la toute première nouvelle à mettre en scène le personnage de Conan (un héros déjà vieillissant, qui porte sur son front troublé la couronne du royaume d'Aquilonia).

Dans le premier extrait tiré du chapitre 4, Conan se met à rêver et, dans un songe plus vrai que nature, fait la rencontre de l'esprit d'un sage mort depuis plus d'un millénaire, venu l'avertir de la venue dans son royaume d'un mal surnaturel qu'on ne saurait vaincre à l'aide d'une arme ordinaire.

[2.14]

'Oh man, do you know me?' 'Not I, by Crom!' swore the king. 'Man,' said the ancient, 'I am Epemitreus.' 'But Epemitreus the Sage has been dead for fifteen hundred years!' stammered Conan. 'Harken!' spoke the other commandingly. 'As a pebble cast into a dark lake sends ripples to the further shores, happenings in the Unseen World have broken like waves on my slumber. I have marked you well, Conan of Cimmeria, and the stamp of mighty happenings and great deeds is upon you. But dooms are loose in the land, against which your sword can not aid you.' (Howard, 18)	— Me connais-tu, ô homme ? — Par Crom, non ! balbutia le roi. — J'ai pour nom Épémitre, dit l'ancien. — Mais Épémitre le Sage est mort il y a quinze siècles ! ânonna Conan. — Écoute-moi ! fit impérieusement l'autre. Comme la surface du lac profond se ride jusqu'à ses rives lointaines lorsque y tombe un caillou, des événements du Monde Invisible sont venus se briser ainsi que des vagues sur mon sommeil. Je t'ai observé, Conan de Cimmérie, et la marque de hauts faits et de formidables bouleversements est sur toi. Mais de grands périls se préparent sur la terre, desquels ton épée ne saurait te garder. (Chédaille, 187)	– Ô humain ! Sais-tu qui je suis ? – Non, par Crom ! jura le roi. – Homme, dit l'ancien, je suis Epemitreus. – Mais Epemitreus le Sage est mort il y a quinze siècles ! Balbutia Conan. – Écoute ! fit l'autre sur un ton péremptoire. Comme un caillou lancé dans un lac sombre envoie des ondes sur la rive opposée, des événements du Monde Invisible se sont échoués sur les rives de mon sommeil. Je t'ai bien observé, Conan de Cimmérie, et tu portes la marque d'événements capitaux et de hauts faits. Mais des menaces pèsent sur cette Terre, contre lesquelles ton épée ne peut rien. (Louinet, 42)

Le spectre porte sur sa langue l'accent des temps anciens, l'archaïsant « Harken » (qui ne peut simplement être rendu en langue française et devient donc un simple « Écoute »)

[694] Robert Ervin HOWARD, *Conan of Cimmeria: Volume One (1932-1933)*, *op. cit.*, p. 7-27 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan l'usurpateur*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, J'ai lu, coll. « Science-fiction », n° 2224, 1987, p. 171-200 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan - Le Cimmérien. Premier volume : 1932-1933*, *op. cit.*, p. 27-54.

suivant de peu l'invocation emphatique « Oh man ». À celle-ci répond le « ô » approprié, qui pose néanmoins quelques problèmes d'euphonie ; on a ainsi peine à imaginer le « ô homme » de Chédaille prononcé à voix haute, d'où peut-être le choix de Louinet de recourir à l'hyperonyme « humain », avec le risque de déshumaniser le spectre, davantage qu'il ne l'était dans l'original. Quant à l'inversion de la réplique de Conan (« Not I, by Crom! »), elle devient dans les deux cas une nominale sans sujet, Louinet conservant la mise en valeur de la négation antéposée quand Chédaille lui préfère l'invocation au dieu Crom.

Notons la traduction par le premier traducteur du nom du spectre, « Épémitre », originellement inscrit dans une langue dont on devine qu'il s'agit d'une forme de latin (le monde de Conan est en effet censé se situer dans une version « libre » de notre Antiquité, Howard tirant pleinement profit de l'usage de noms aux accents familiers du lectorat). Chédaille rend également le « I am » en un grandiloquent « J'ai pour nom », faisant perdre au vieux sage cet aspect essentiel de sa personnalité, cette certitude qui l'habite quant à son identité et à sa capacité d'être immédiatement reconnu de son interlocuteur. Pas de domestication chez Louinet en revanche, pas même l'ajout d'un quelconque accent, mais une traduction littérale : « je suis Epemitreus ».

Attardons-nous un instant sur la traduction des verbes de paroles, variés comme souvent chez Howard, et aux décalages de sens importants qu'introduit la première traduction. Chédaille traduit en effet « swore » par « balbutia » puis, pour éviter sans doute une répétition entraînée par ce premier choix, se voit contraint de changer « stammered » en « ânonna ». L'expression de Conan change imperceptiblement ; le vieux roi commence par perdre ses moyens avant de perdre toute passion (ou toute présence d'esprit).

Le spectre révèle ensuite au héros le poids du destin pesant sur ses épaules. En offrant « Tu portes la marque » pour traduire « the stamp of […] is upon you », Louinet rétablit la voix active, plus naturelle en français ; ce faisant, il rend néanmoins Conan en partie responsable de la situation, lui qui est pourtant de ces hommes qui ignorent avec insistance les prophéties en tous genres, et chérissent leur liberté avant tout. Les traductions de « I have marked you well » en « Je t'ai observé » ou « Je t'ai bien observé » font disparaître la polysémie de l'original, privilégiant la simple surveillance et mettant une nouvelle fois de côté l'idée d'une destinée imposée d'en haut au protagoniste, et ce à son esprit défendant.

Terminons l'analyse sur la comparaison poétique complexe utilisée par Epemitreus, qui semble avoir posé quelques problèmes aux deux traducteurs, tout particulièrement au premier : « As a pebble cast into a dark lake sends ripples to the further shores, happenings in the Unseen World have broken like waves on my slumber. ». On assiste à une modulation partielle de la part de Chédaille, qui malheureusement change le sens de la comparaison, les événements du « Monde Invisible » cessant d'être comparés au caillou jeté dans l'eau pour désigner à présent la surface ridée du lac (« Comme la surface du lac profond se ride jusqu'à ses rives lointaines lorsque y tombe un caillou, des événements du Monde Invisible sont venus se briser ainsi que des vagues sur mon sommeil. »). La phrase se fait alambiquée, tortueuse et incompréhensible, quand elle était claire dans l'original. Louinet choisit élégamment de se débarrasser d'une partie de la comparaison (« like waves ») et de compenser cette disparition par une métaphore lacustre (« les rives de mon sommeil » pour « slumber »).

Dans le deuxième extrait de la même nouvelle, provenant cette fois du tout premier chapitre, deux conspirateurs appelés Ascalante et Toth-Amon planifient la mort du roi Conan dans l'ombre de quelque quartier mal famé. Le premier des deux comploteurs, véritable méchant mégalomane de feuilleton, expose à son serviteur la grandeur de son plan :

[2.15]

'Tools?' replied Ascalante. 'Why, they consider *me* that. For months now, ever since the Rebel Four summoned me from the southern desert, I have been living in the very heart of my enemies, hiding by day in this obscure house, skulking through dark alleys and darker corridors at night. And I have accomplished what those rebellious nobles could not. Working through them, and through other agents, many of whom have never seen my face, I have honeycombed the empire with sedition and unrest. In short I, working in the shadows, have paved the downfall of the king who sits throned in the sun. By Mitra, I was a statesman before I was an outlaw.' (Howard, 8)	— Des outils ? s'étonna Ascalante. Mais, c'est *moi* qu'ils prennent pour leur outil. Cela fait des mois, depuis le jour où les Quatre Rebelles m'ont rappelé de mon désert, que je vis au cœur de l'ennemi, que je passe mes journées dans cette maison obscure, et les nuits à rôder dans des ruelles sombres et des couloirs encore plus noirs. Et j'ai accompli ce dont étaient incapables ces nobles félons. Œuvrant à travers eux et à travers d'autres agents, dont beaucoup n'ont même jamais vu mon visage, j'ai semé la sédition et l'agitation dans tout l'empire. En bref, dans l'ombre, j'ai préparé la chute de celui qui trône dans la lumière. Par Mitra, ne fus-je pas homme d'État avant de devenir hors-la-loi ! (Chédaille, 172)	– Des outils ? Rétorqua Ascalante. Mais voyons, ce sont eux qui *me* considèrent comme un outil ! Cela fait des mois, depuis ce jour où le Quatuor Rebelle m'a rappelé du désert méridional, que je vis au cœur de mes ennemis, passant mes journées caché dans cette maison isolée, et mes nuits à rôder dans des ruelles obscures et des couloirs plus sombres encore. Et j'ai accompli ce que ces nobles félons avaient été incapables de faire. Travaillant à travers eux, et à travers d'autres agents, dont beaucoup n'ont jamais vu mon visage, j'ai semé le trouble et la sédition dans tout l'empire. En clair, œuvrant dans l'ombre, j'ai préparé la chute du roi qui trône en pleine lumière. Par Mitra, j'étais homme d'État avant de me retrouver hors-la-loi. (Louinet, 28)

Ascalante est un arrogant, un homme qui s'estime injustement traité par un monde peuplé d'êtres inférieurs. Dès les premières répliques, Howard pose son caractère et le mène jusqu'au bout ; nous assistons de fait à une autre manière de rendre la passion évoquée par Le Guin, qui n'est plus celle des rois sages de jadis mais plutôt des égocentriques absolus, de ceux qui se placent au cœur même des choses et usent de répétitions comme autant de coups de marteau rhétoriques.

L'auteur joue avec le rythme et les occurrences du pronom personnel « I », retardant sa venue à l'aide de participiales et de relatives (« Working through them, and through other agents, many of whom have never seen my face, **I** have honeycombed the empire with sedition and unrest. ») ou le détachant de son verbe à l'aide d'un complément de phrase (« In short **I**, working in the shadows, have »). Sa présence se fait surtout remarquer à travers les nombreuses répétitions structurelles (« By Mithra, I was […] before I was » mais aussi « I have […] And I have […] I have ») ; notons également le recours fréquent à l'auxiliaire « have » qui, associé au pronom personnel désigné ci-avant, évoque parfaitement la voracité absolue du personnage.

Ces « I have », les « j'ai » contractés du français peinent malheureusement à leur rendre leur pleine vigueur. Le pronom personnel « moi » rend bien en revanche le « me » anglais chez Chédaille, qui reprend les italiques de l'original (l'effet ne choque pas, l'aspect tonique du pronom suggérant déjà une forme d'accentuation orale en français) ; Louinet, en revanche, opte pour la présentative « ce sont eux », qui met l'emphase sur les autres conspirateurs et atténue la mégalomanie d'Ascalante, et ce n'est pas la mise en italiques du pronom personnel « me », placé en position d'objet, qui parviendra à rétablir l'équilibre. En réalité, Chédaille va plus loin encore, jusqu'à renforcer cette succession de pronoms personnels en mettant en parallèle deux subordonnées ayant « je » pour sujet (« que je vis […], que je passe »), quand Louinet suit l'original en recourant à une seule subordonnée suivie d'une participiale dont le sujet est sous-entendu (« que je vis […], passant »).

De fait, si les différences localisées sont bien évidemment nombreuses, il semble encore plus difficile de dégager de véritables différences entre les projets de traduction d'Howard qu'entre ceux de Tolkien. Truchaud rend parfois un texte plus idiomatique que Louinet, son

successeur, ce qui ne l'empêche pas de recourir parfois à des lexies plus recherchées, plus poétiques voire emphatiques (au point d'introduire parfois un terme directement importé du monde réel comme « méridionale », au risque de parasiter le sens dans l'esprit du lecteur), ou en se montrant plus explicite d'autres fois, au point d'en faire pâtir certains de ses personnages (le gouverneur de l'extrait se montrant plus audacieux dans ses salutations, sa supérieure la Devi moins déterminée). De son côté, Louinet tend parfois à suivre le texte d'un peu trop près, sans toujours tenir compte des différences entre les langues (il conserve par exemple la majorité des participes présents, pourtant considérés souvent comme disgracieux). Il lui arrive également de supprimer un adjectif sans raison apparente, d'introduire des répétitions involontaires, d'expliciter la logique au détriment du rythme, ou de rendre ici le parler de la Devi légèrement plus brutal que dans l'original. Quelques différences plus constantes émergent cependant entre les deux, comme le vouvoiement quasi-absolu chez Truchaud contre l'existence de relations de pouvoir plus asymétriques chez Louinet ; dans l'ensemble, le premier traducteur a tendance à se montrer légèrement plus pompeux dans sa manière d'écrire. En revanche, les deux traducteurs échouent à restituer certaines des stratégies rhétoriques ou stylistiques (préfixes privatifs, répétitions) qui participent de la cohésion textuelle mais aussi de la grandiloquence des personnages et de l'aura quasi-mystique entourant le personnage de Conan.

La différence entre Louinet et Chédaille semble plus marquante, mais paraît également susceptible de changer d'un extrait à un autre. Dans le texte [2.14], Chédaille change brutalement le caractère de Conan, le rend plus tremblotant face à un spectre paradoxalement plus humain (jusqu'à la domestication de son nom) ; de son côté, Louinet reste une fois encore légèrement plus proche de l'original (il conserve par exemple le nom latin) et parvient à compenser une métaphore sur laquelle son prédécesseur était allé s'échouer, ce qui ne l'empêche pas ailleurs d'appauvrir avec Chédaille la pluralité des connotations. Dans le second extrait, Chédaille maintient et même renforce la mégalomanie du personnage d'Ascalante, quand Louinet tend au contraire à l'amoindrir, reproduisant au passage et de manière quelque peu automatique les italiques de l'original. Pour cette nouvelle comme pour la précédente, on se retrouve ainsi bien en peine d'identifier un véritable projet de retraduction.

Weis & Hickman : la Tour de Haute Sorcellerie

Passons à la troisième série de dialogues, prélevée cette fois-ci dans le troisième tome de la saga des *Chroniques de Dragonlance*, au chapitre 6 du livre un, intitulé « Palanthas[695] ».

La scène prend place dans la grande ville éponyme, sorte de capitale des forces résistant encore à l'invasion des maléfiques dragons chromatiques. Laurana, princesse elfe de la haute noblesse du Qualinesti et générale de l'armée du « Bien », s'entretient avec le seigneur de la cité, Amothus Palonthus, un homme qui préfère la paix et la diplomatie aux combats. Ils sont rapidement rejoints par Astinus le sage, mage plusieurs fois centenaire dont le rôle sur cette terre semble être de recopier la mémoire du monde dans ses livres, à la manière d'un témoin neutre des grands événements de l'histoire.

[2.16]

"You are late, Astinus," Lord Amothus said pleasantly, though with a marked respect. […] "I had business to attend to," Astinus replied in a voice that might have sounded from a bottomless well. (Weis & Hickman, par. 85-86)	— Tu es en retard, Astinus, plaisanta respectueusement le seigneur Amothus. […] — J'ai eu beaucoup à faire, répondit Astinus d'une voix qui semblait sortir d'un puits. (Mikorey, 87)	— Vous êtes en retard, Astinus, déclara le seigneur Amothus d'un ton cordial, respectueux. […] — J'avais des affaires à régler, répondit Astinus d'une voix qu'on aurait crue sortie d'un puits sans fond. (Carlier, 112)

Nous parlerons en détails de l'usage des formes d'adresse un peu plus loin ; pour le moment, contentons-nous de relever la transposition par Mikorey de « pleasantly » (« Something that is pleasant is nice, enjoyable, or attractive[696]. ») en « plaisanta », faisant potentiellement du seigneur Amothus une personne peu respectueuse (peu importe que le texte affirme le contraire) et ce, dès les premiers mots de la conversation. Notons également la réduction du complément adverbial de concession « though with a marked respect » en un simple adverbe, « respectueusement ». Carlier a, pour ce dernier point, recours à une stratégie

[695] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Spring Dawning* [monographie électonique], Renton, Wizards of the Coast, coll. « Dragonlance Chronicles », n° 3, 2000, https://www.amazon.com/Dragons-Spring-Dawning-Chronicles-Dragonlance-ebook/dp/B004G5ZYLK, consulté le 25 juin 2018, livre 1, chap. 6 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une aube de printemps*, traduit par Dominique MIKOREY, Paris, Fleuve Noir, coll. « Les Chroniques de Lancedragon », n° 3, 1996, p. 78-93 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une aube de printemps*, traduit par Aude CARLIER, Paris, Bragelonne, coll. « Chroniques de Dragonlance », n° 3, 2009. p. 99-119.

[696] Cf. « Pleasant », in *Collins Free Online Dictionary*, https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pleasant, consulté le 26/07/2018.

similaire avec une simple épithète, « respectueux », juxtaposée au guindé « cordial » (venu traduire le « pleasantly » évoqué précédemment) ; l'écart est bien moindre, quoique le seigneur se voie ici davantage poussé vers une politesse froide, sans nuance véritable, les deux adjectifs se trouvant sur un pied d'égalité. L'opposition légère entre le caractère affable d'Amothus et le respect qu'inspire Astinus laisse place à une forme de fusion des sentiments, ou de cohabitation.

Autre disparition chez Mikorey, l'épithète « bottomless » qui, si elle peut être reconstituée grâce au contexte (une voix sortant d'un puits sera vraisemblablement caverneuse, pleine d'échos), perd néanmoins de son caractère hyperbolique, magique. Nous parlons après tout d'un être immortel et mystérieux, dont le savoir est comme le puits de sa voix : infini.

[2.17]

"I heard you were troubled by a strange occurrence." The Lord of Palanthas flushed in embarrassment. "I really must apologize. We have no idea how the young man came to be found in such an appalling condition upon your stairs. If only you had let us know! We could have removed the body without fuss—" "It was no trouble," Astinus said abruptly, glancing at Laurana. "The matter has been properly dealt with. All is now at an end." "But … uh … what about the … uh … remains?" Lord Amothus asked hesitantly. "I know how painful this must be, but there are certain health proclamations that the Senate has passed and I'd like to be sure all has been attended to.…" (Weis & Hickman, par. 87-89)	— J'ai entendu dire que tu avais été importuné, dit Amothus, rouge de confusion. Je te prie de m'en excuser. Je me demande comment ce jeune homme a pu se trouver sur le perron dans un état si misérable. Je regrette que tu n'aies rien dit, nous aurions fait enlever le corps… — Cela n'a aucune importance, coupa Astinus en jetant un coup d'œil à Laurana. L'affaire a été réglée. Tout est fini maintenant. — Mais… euh… qu'est devenu le corps ? demanda Amothus d'un ton hésitant. Je sais à quel point c'est pénible, mais je dois m'assurer que les lois sanitaires ont été respectées… (Mikorey, 87-88)	— On m'a rapporté qu'un événement inhabituel avait perturbé votre ordre. (Le seigneur de Palanthas rougit d'embarras.) Je vous dois vraiment des excuses. Nous ignorons comment ce jeune homme a pu échouer sur vos marches dans un tel état. Si seulement vous nous aviez prévenus ! Nous aurions pu emporter le corps pour vous éviter ces troubles… — Qui parle de troubles ? demanda Astinus brutalement, jetant un coup d'œil vers Laurana. Le problème a été résolu comme il convenait. Tout est rentré dans l'ordre. — Mais… euh… concernant la… euh… dépouille ? voulut savoir le seigneur Amothus d'un ton hésitant. Je ne voudrais pas paraître pénible, mais le Sénat a voté certaines mesures d'hygiène ; j'aimerais m'assurer que tout a été fait comme il se doit… (Carlier, 112)

Nous l'évoquions dans le premier chapitre de cette recherche : les livres de *ludic fantasy* traduits par Fleuve Noir présentaient fréquemment des coupes importantes afin de les maintenir dans le cadre strict des 250 pages, et nous en voyons ici les premiers effets. Mikorey effectue en effet plusieurs sélections dans le texte : l'étrangeté de l'événement qui a troublé la paix d'Astinus n'est pas mentionnée (non-traduction de « a strange occurrence »), les excuses cessent donc à leur tour d'être cruciales (pas de traduction de

« really »), il n'est plus si important d'enlever le corps discrètement (« without fuss » disparaît) et surtout, l'importance du Sénat pour la politique et les responsabilités d'Amothus est effacée. Celui-ci devient l'unique incarnation de la loi, ou plutôt des lois sanitaires (une impression renforcée par le verbe à valeur déontique « je dois m'assurer », offert pour le plus mesuré « I'd like to be sure »). Cela peut sembler paradoxal chez un homme qui quelques secondes plus tôt plaisantait avec son interlocuteur. Cet isolement dans ses fonctions est appuyé en début de réplique par l'effacement de l'entourage du seigneur (« Je me demande » traduisant un « We have no idea ») : Amothus est seul garant des lois de la cité. Paradoxalement, Mikorey continue en parallèle de diminuer l'aura seigneuriale du personnage, traduisant « I know how painful this must be » par « Je sais à quel point c'est pénible ». C'est cependant cette fois Carlier qui opte pour un plus familier « Je ne voudrais pas paraître pénible » : Amothus s'implique soudain davantage dans la situation d'énonciation et pire, émet une hypothèse potentiellement dépréciatrice à son égard (et indirectement à l'égard de ses fonctions).

Sous la plume de la deuxième traductrice, le sage Astinus semble quant à lui gagner en virulence. « Qui parle de troubles ? » ; la question rhétorique a des airs de recherche de coupable, ou du moins de sous-entendu désagréable (le reste de la phrase mentionnant un regard jeté à Laurana). Chez Mikorey, l'homme se contente de balayer les arguments d'un revers de la main (« Cela n'a aucune importance »).

Notons enfin que les deux traducteurs restituent scrupuleusement les marques orales d'hésitation qui semblent pourtant jurer avec l'ambiance et diminuer la stature de la générale elfique.

[2.18]

"Perhaps I should leave," Laurana said coldly, rising to her feet, "until this conversation has ended." "What? Leave?" The Lord of Palanthas stared at her vaguely. "You've only just come—" "I believe our conversation is distressing to the elven princess," Astinus remarked. "The elves, as you remember, my lord, have a great reverence for life. Death is not discussed in this callous fashion among them."	— Je pourrais peut-être revenir quand cette conversation sera terminée, coupa Laurana. — Quoi ? Tu veux t'en aller ? Mais tu viens juste d'arriver… — Je crois que notre conversation choque la princesse, fit remarquer Astinus. Les elfes, tu n'es pas sans l'ignorer, ont un respect extrême de la vie. Chez eux, on ne parle pas de la mort de façon si brutale. — Ciel ! s'exclama Amothus, écarlate, en se levant pour baiser la main de	— Je devrais peut-être me retirer, le temps de cette conversation, déclara Laurana en se levant. — Vous retirer ? Pourquoi donc ? (Le seigneur de Palanthas la gratifia d'un coup d'œil vague.) Vous venez à peine… — Je pense que notre conversation est douloureuse à entendre pour la princesse elfe, intervint Astinus. Les elfes, comme vous le savez, seigneur, ont un profond respect de la vie. Chez eux, on ne parle pas de la mort avec

“Oh, my heavens!” Lord Amothus flushed deeply, rising and taking her hand. “I do beg your pardon, my dear. Absolutely abominable of me. Please forgive me and be seated again. Some wine for the princess—” Amothus hailed a servant, who filled Laurana’s glass. (Weis & Hickman, par. 90-93)	Laurana. Je te supplie de m’excuser, ma chère. Je suis un rustre. Pardonne-moi, et s’il te plaît, reste assise. Apportez du vin à la princesse, héla-t-il. (Mikorey, 88)	une telle désinvolture. — Oh, par tous les cieux ! (Le rouge aux joues, le seigneur Amothus se leva pour prendre la main de Laurana.) Je vous prie de m’excuser, ma chère. C’est absolument inqualifiable de ma part. S’il vous plaît, pardonnez-moi et rasseyez-vous. Qu’on apporte du vin à la princesse… Amothus héla un serviteur, qui remplit le verre de Laurana. (Carlier, 112-113)

Mikorey continue de supprimer plusieurs fragments de textes, principalement des didascalies. Ainsi, la princesse Laurana ne se lève plus de sa chaise, ce qui oblige le seigneur à changer son discours pour pouvoir l’inviter non plus à se rasseoir, mais à ne pas se lever ; le lecteur ne saura en revanche pas si quelqu’un viendra un jour lui remplir son verre, la discussion prenant un tour souvent éthéré, excepté lorsque le seigneur baise la main de la princesse (au lieu de simplement la prendre dans la sienne comme dans l’original).

Il est surtout temps de remarquer que, chez le premier traducteur, si le seigneur Amothus tutoie bel et bien Astinus, celui-ci fait de même en retour. Seule Laurana semble exempte de cette tendance, celle-ci ne s’adressant jamais directement aux deux autres et se contentant de répondre à leurs questions ou d’exprimer des avis (en tête à tête avec Amothus plus tôt dans le chapitre, elle se laissait en revanche aller au tutoiement, et il en sera de même entre elle et Astinus). Le monde dépeint par Mikorey semble curieusement privé de toute hiérarchie, et l’on discute avec les rois et les mages comme on le ferait entre amis à l’intérieur d’une taverne. À l’inverse, Carlier recourt exclusivement au vouvoiement pour sa noblesse (sans surprise, Laurana et Amothus se vouvoient également en d’autres points du chapitre).

Les choix de registre de Mikorey sont, une nouvelle fois, renforcés par d’autres : le mot « my lord » disparaît de la bouche d’Astinus, qui emploie le commun « choque » pour rendre le « is distressing » de l’anglais. Fait plus marquant, l’expression de la surprise (« What? Leave? »), déjà très proche dans l’original de ce que Le Guin reproche à la fantasy superficielle, prend avec le tutoiement, l’actualisation du procès et l’explicitation de la logique par ajout d’une conjonction de coordination, des accents de modernité absolue :

« Quoi ? Tu veux t'en aller ? Mais tu viens juste d'arriver… » Enfin, le « Absolutely abominable of me » d'Amothus, façon particulièrement maniérée d'exprimer sa honte avec de longs mots nécessitant une prononciation marquée, devient un simple « Je suis un rustre ».

« Vous retirer ? Pourquoi donc ? » Carlier préfère avoir recours à une infinitive plus littéraire, et esquive le problème de la traduction du « What », effaçant la surprise au profit d'une question portant sur les raisons. Dans l'ensemble, la traductrice parvient à restituer le ton légèrement plus sentencieux de l'original : la question devient, selon Astinus, « douloureuse à entendre », et l'exclamation d'Amothus se change en un « C'est absolument inqualifiable de ma part » des plus appropriés.

La traduction dans les deux textes d'un passif par une formule impersonnelle en « on », relativement courante, vient en revanche ajouter au côté moins soutenu des traductions (« Chez eux, on ne parle pas de la mort » dans les deux cas).

[2.19]

"You were discussing the Towers of High Sorcery as I entered. What do you know of the Towers?" Astinus asked, his eyes staring into Laurana's soul. Shivering at that penetrating gaze, she gulped a sip of wine, sorry now that she had mentioned it. "Really," she said faintly, "perhaps we should turn to business. I'm certain the generals are anxious to return to their troops and I—" "What do you know of the Towers?" Astinus repeated. "I—uh—not much," Laurana faltered, feeling as if she were back in school being confronted by her tutor. (Weis & Hickman, 94-97)	— Vous parliez de la Tour des Sorciers lorsque je suis entré. Qu'en sais-tu ? demanda Astinus, les yeux plongés dans ceux de Laurana. Transpercée par ce regard, elle but une gorgée de vin en regrettant amèrement d'avoir abordé le sujet. — En fait, nous devrions peut-être revenir à ce qui nous occupe, dit-elle timidement. Je suis sûre que les généraux s'inquiètent du retour de leurs troupes et je… — Que sais-tu de la Tour ? répéta Astinus. — Moi ? Euh… Pas grand-chose, bredouilla Laurana comme une élève intimidée par un professeur sévère. (Mikorey, 88)	— Vous discutiez des tours de Haute Sorcellerie lorsque je suis arrivé. Que savez-vous des tours ? demanda Astinus, ses yeux fouillant l'âme de l'elfe. Laurana frissonna sous le poids de ce regard pénétrant. Elle prit une gorgée de vin, regrettant d'avoir mentionné ces tours. — Vraiment, fit-elle d'une petite voix, nous ferions peut-être mieux de nous mettre au travail. Je suis certaine que les généraux sont impatients de rejoindre leurs troupes et je… — Que savez-vous des tours ? répéta Astinus. — Je… euh… pas grand-chose, balbutia-t-elle. (Elle avait l'impression d'être redevenue enfant et d'être interrogée par son tuteur.) (Carlier, 113)

Chez Mikorey, les « Towers of High Sorcery » perdent leur pluriel (l'existence d'autres tours sera néanmoins confirmée plus tard par Mikorey, qui leur rendra alors leur pluriel originel). Leur nom surtout subit une modulation, le point de vue portant désormais sur ceux qui

pratiquent la magie plutôt que sur la magie elle-même (ce ne sera pas, nous le verrons, la seule fois où le traducteur mettra en avant les mages plutôt que leur magie). Carlier traduit de manière plus littérale mais fait disparaître cependant la majuscule du mot « tours », donnant à la « Haute Sorcellerie » (qui conserve ses lettres capitales) une importance substantielle au détriment des constructions elles-mêmes, pourtant objets de mystères et de légendes.

Mikorey recourt ensuite à une étrange modulation, conduisant à une transformation du message. « I'm certain the generals are anxious to return to their troops » devient ainsi « Je suis certaine que les généraux s'inquiètent du retour de leurs troupes », un véritable contresens du point de vue de la diégèse puisque ce sont les généraux qui ont été invités à Palanthas pour discuter, quand les troupes les attendent au dehors.

L'extrait original se termine sur une comparaison qui est aussi l'occasion de plonger un peu plus dans le passé d'un des protagonistes principaux, Laurana se retrouvant soudain renvoyée à une enfance faite de leçons impitoyablement administrées par un tuteur (ou une tutrice, l'anglais ne marquant pas le genre du substantif), malgré la présence du mot « school » qui peut porter quelques connotations parasites modernes. Mikorey donne à la comparaison un tour différent, légèrement moins personnel ; Laurana est comparée à « une élève », le tuteur devenant « un professeur sévère » (explicitation plus généralisation font ainsi courir le risque de perdre l'aspect individuel, privilégié, de la formation). Le moment ne ressemble plus à une brève incursion dans les souvenirs de Laurana mais à une comparaison aux accents presque anachroniques (on se prend à imaginer la princesse elfe dans une salle de classe). Carlier sépare le verbe de parole et l'incise du reste, grâce à une parenthèse, et se débarrasse du mot « école » au profit d'une référence à l'enfance, comme pour s'assurer de la disparition de toute connotation moderne possible, fût-elle présente dans l'original.

[2.20]

This, then, is the story of the Tower of High Sorcery of Palanthas. “My tale must begin with what became known, in hindsight, as the Lost Battles. During the Age of Might, when the Kingpriest of Istar began jumping at shadows, he gave his fears a name—magic-users! He feared them, he feared their vast power. He did not understand it, and so it became a threat to him. (Weis & Hickman, par. 100)	Bon ! Voici l’histoire de la Tour des Sorciers de Palanthas. « Mon récit commence à l’époque qu’on a appelée après coup celle des Batailles Perdues. Pendant l’Ère de la Force, le Prêtre-Roi d’Istar commença à voir des ennemis partout. Il trouva un nom à ses peurs irraisonnées : les magiciens ! Il les craignait, et se méfiait de leur pouvoir. Comme il ne les comprenait pas, il se sentait menacé par leur savoir et leur puissance. (Mikorey, 89)	Voici donc l’histoire de la tour de Haute Sorcellerie de Palanthas. » Mon récit doit débuter par ce que l’on appela rétrospectivement « les Batailles Perdues ». Durant l’ère du pouvoir, lorsque le prêtre-roi d’Istar se mit à avoir peur de tout, y compris de son ombre, il finit par identifier la source de ses craintes : les mages ! Il les redoutait, eux et leur pouvoir colossal. Il ne les comprenait pas et il en vint à les considérer comme une menace. (Carlier, 114)

Alors qu’Astinus s’apprête à raconter la terrible histoire de la Tour de Palanthas, Mikorey traduit l’ouverture du récit par un « Bon ! Voici… » relevant d’avantage du familier, quand Carlier se fait plus proche de l’original, bien qu’en modifiant la ponctuation au risque d’atténuer l’oralité du moment (« This, then » devenant « Voici donc »).

On pourra également noter la tendance de la deuxième traductrice à supprimer les majuscules de la plupart des mots liés à des événements historiques ou des fonctions (« l’ère du pouvoir », « le prêtre-roi »), dans une volonté manifeste d’alléger un texte surchargé en marques d’emphase typographiques. Seule la bataille conserve ses attributs (« les Batailles Perdues »), la majuscule portant jusque sur l’adjectif pourtant en seconde position, et l’on est en droit de se demander ce qui constitue pareil traitement de faveur ; l’événement prend quoi qu’il en soit une importance plus grande, devenant en quelque sorte le titre d’un récit imbriqué dans l’histoire principale.

Les deux traducteurs rejettent enfin la structure dédoublée de l’original, basée sur une juxtaposition (« He feared them, he feared their vast power. »), au profit d’une subordination. Plus intéressant est leur décision à tous les deux de changer le point de vue du prêtre-roi, qui de terrifié par le pouvoir de la magie, devient terrifié par les manipulateurs du pouvoir eux-mêmes (ce qui, pour Mikorey et sa « Tour des Mages », constitue une forme de cohérence nouvelle, les praticiens étant visiblement plus à craindre que la puissance qu’ils manipulent, comme si la magie devenait une sorte d’outil s’adaptant à la personnalité de son porteur).

[2.21]

"I think to tear it down would be a shame," Laurana said softly, gazing at the Tower through the window. "It belongs here…." "Indeed it does, young woman," Astinus replied, regarding her strangely. (Weis & Hickman, par. 124-125)	— Je pense que ce serait dommage de démolir la Tour, dit doucement Laurana, elle appartient au paysage… — Elle lui appartient bel et bien, en effet, jeune fille, répondit Astinus en la regardant étrangement. (Mikorey, 92)	— Il serait honteux de la détruire, intervint Laurana d'une douce voix, en regardant la tour par la fenêtre. Elle est à sa place, dans cette ville… — En effet, jeune fille, vous dites vrai, déclara Astinus, qui l'étudia étrangement. (Carlier, 118)

Le récit d'Astinus une fois terminé (un récit portant sur un lointain passé à demi révolu, essentiellement tourné au passé simple), les interlocuteurs sont sur le point de se quitter quand Laurana exprime son point de vue sur la tour maudite.

« It belongs here ». Les deux traducteurs explicitent le « here » de l'original, Mikorey usant d'un « paysage » relativement vague quand Carlier préfère désigner directement la ville de Palanthas, au risque de forcer chez le lecteur une vision dépréciative de la cité toute entière (on peut se demander en effet comment les habitants de Palanthas pourraient prendre une telle comparaison, la tour étant maudite, sombre et peuplée d'arbres assassins). Il faut dire que Laurana ne donne plus son avis par le truchement d'un « I think » ou d'un « Je pense » (qui évoqueraient une simple opinion personnelle à peine assumée), la traductrice ayant opté pour une affirmation (atténuée, il est vrai, par la mention de la « douce voix » de la princesse) : « Il serait honteux de la détruire […] Elle est à sa place ».

Ce passage offre, enfin, l'occasion de mentionner la transformation de « replied » en « déclara » chez Carlier, et de revenir légèrement sur ses traductions des verbes de parole : la traductrice s'efforce en effet souvent d'échapper au passage littéral vers le français du verbe *say*, extrêmement fréquent dans l'original, en optant pour des synonymes plutôt que pour des suppressions. Ce faisant, elle court cependant le risque de surcharger sémantiquement chaque réplique, comme c'est le cas ici, l'original évoquant davantage une constatation formulée d'un ton rêveur qu'une véritable déclaration (il s'agit là au moins de la troisième déclaration depuis le début de la conversation, voir les extraits [2.16] et [2.18]).

Les différences entre les deux traductions sont ainsi pour le moins marquantes. Au-delà de fautes de traduction encore relativement nombreuses, Mikorey adopte pour ses personnages princiers un registre globalement familier voire populaire, plus simple d'accès, faisant se tutoyer tous les personnages dans une absence totale de hiérarchie, décrivant des seigneurs un brin goguenards, et bien sûr supprimant plusieurs adjectifs et didascalies considérés comme « secondaires » pour pouvoir réduire au mieux le nombre de mots et tenir dans les contraintes imposées par l'éditeur. Certaines traductions un peu hâtives ont également un effet subtil sur le sens, comme dans le cas de cette redirection de la méfiance des hommes, envers non pas la magie toute puissante mais les sorciers qui la manipulent. En comparaison, Carlier se montre plus guindée, généralement plus proche de la construction de l'original sauf lorsqu'il s'agit de diminuer drastiquement le nombre de majuscules. Comme pour protéger sa retraduction des accusations de sous-littérature qui ont toujours visé la *ludic fantasy*, elle semble vouloir effacer les potentiels anachronismes, peu importe que ceux-ci ne soient en réalité pas soutenus par des faits, mais aussi gommer les nombreuses répétitions du verbe *say* qui émaillent l'original, introduisant en contrepartie quantité de synonymes qui finissent par rendre les dialogues bien trop expressifs pour la teneur du discours rapporté (combien de fois les personnages « déclarent-ils » leurs mots plutôt que simplement les dire ?). Malgré un plus grand respect global de l'original, la traductrice est aussi capable de déformer la voix d'un personnage comme celui de Laurana, rendant celle-ci beaucoup plus sèche et agressive qu'elle ne l'était.

Enfin, malgré un texte assez pauvre en figures stylistiques, les deux traducteurs parviennent tout de même à rejeter la seule répétition volontaire de l'original.

Jordan : un procès royal

Passons à l'extrait du quatrième ensemble de notre corpus, tiré du premier des 14 tomes que compte *La Roue du Temps* de Robert Jordan, en anglais ; il s'agit ici du chapitre 40, intitulé « The Web Tightens » (« Les fils de la Toile se resserrent » chez Rosenblum, « La Toile se resserre » chez Jean Claude Mallé[697]).

[697] Robert JORDAN, *The Eye of the World* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/Eye-World-Book-Wheel-Other-ebook/dp/B002U3CCYM?ie=UTF8&qid=1270488014&ref_=sr_1_1&s=books, consulté le 11 novembre 2017, chap. 40 ; Robert JORDAN, *L'Œil du Monde*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 1995, p. 209-234 ; Robert JORDAN, *L'Œil du Monde*, *op. cit.*, p. 643-666.

L'un des principaux protagonistes de la saga, Rand Al'Thor, simple fermier promis prophétiquement à un grand avenir, est reçu par la reine Morgase du royaume d'Andor, laquelle doit décider de son sort. La rencontre prend vite des allures de procès, avec la fille de la reine, la princesse Elayne, du côté de la défense, et dans le camp de l'accusation Elaida, conseillère et Aes Sedai (les Aes Sedai forment une sororité dotée de pouvoirs magiques puissants et d'une influence politique importante). La reine est toute puissante mais agacée par sa fille ; elle se repose grandement sur sa conseillère mais se lasse aussi des méthodes argumentatives de cette dernière. À ses côtés, Elaida se révèle une rhétrice redoutable feignant la politesse ; la princesse, enfin, se montre avant tout naïve et passionnée. Après quelques récriminations adressées à sa fille, la reine se tourne à présent vers Rand :

[2.22]

[…] "Now there is the problem of this young man"—she gestured to Rand without taking her eyes off Elayne's face—"and how and why he came here, and why you claimed guest-right for him to your brother." (Jordan, par. 134)	« Maintenant, il y a le problème de ce jeune homme » – elle désigna Rand du geste sans quitter des yeux le visage d'Élayne – « et comment et pourquoi il est venu ici, et pourquoi tu as revendiqué pour lui le droit des invités à ton frère. (Rosenblum, 226)	Passons maintenant à ce jeune homme… (Elle désigna Rand sans daigner le regarder.) Comment est-il entré, pour quoi faire, et pourquoi as-tu raconté à Galad qu'il était ton invité ? (Mallé, 659)

Les premières lignes montrent déjà des différences d'approches traductives, Rosenblum ayant tendance à adopter une traduction aussi littérale que possible, au risque de produire un texte souvent peu idiomatique : le discours de la reine commence ainsi par un « Maintenant » à mi-chemin entre le temporel et le logique, suivi de l'impersonnel « il y a le problème » relativement disgracieux, qui s'accommode de plus assez mal du « et comment et pourquoi il est venu » (si l'on met un instant de côté l'ellipse opérée ici, on peine ainsi à imaginer une structure phrastique de type « il y a […] comment il est venu »). Son « pourquoi tu as revendiqué pour lui le droit des invités à ton frère », avec le dédoublement sonore parasite « pourquoi […] pour lui » et surtout l'étrange locution verbale « revendiquer à quelqu'un » viennent offrir de nouvelles maladresses.

Mallé a recours à une langue plus idiomatique, avec le figuré « Passons […] à » qui vient annoncer le changement de sujet. Le traducteur transpose également les questions que se pose la reine à voix haute au style direct : « Comment est-il entré », « pour quoi faire », « pourquoi as-tu » L'ensemble facilite grandement la lecture, mais donne à la reine un parler

beaucoup plus moderne que dans l'original. On notera également la précision apportée par la reprise du nom propre « Galad », en lieu et place du syntagme nominal « ton frère ».

[2.23]

"May I speak, mother?" When Morgase nodded her assent, Elayne told of events simply, from the time she first saw Rand climbing up the slope to the wall. He expected her to finish by proclaiming the innocence of what he had done, but instead she said, "Mother, often you tell me I must know our people, from the highest to the lowest, but whenever I meet any of them it is with a dozen attendants. How can I come to know anything real or true under such circumstances? In speaking with this young man I have already learned more about the people of the Two Rivers, what kind of people they are, than I ever could from books. It says something that he has come so far and has put on the red, when so many incomers wear the white from fear. Mother, I beg you not to misuse a loyal subject, and one who has taught me much about the people you rule." (Jordan, par. 135)	— Puis-je parler, Mère ? » Quand Morgase eut donné d'un signe de tête son assentiment, Élayne relata simplement ce qui s'était passé depuis l'instant où elle avait aperçu Rand qui escaladait la pente aboutissant au mur d'enceinte. Il pensait qu'elle allait terminer en proclamant l'innocence de ce qu'il avait fait mais, à la place, elle déclara : « Mère, vous m'avez souvent dit que je devais connaître les gens de notre pays, depuis les plus renommés jusqu'aux plus humbles et pourtant, chaque fois que j'en rencontre, c'est escortée d'une douzaine de membres du Palais. Dans ces conditions, comment puis-je savoir ce qui est réel ou vrai ? En parlant avec ce jeune homme j'ai appris sur les gens des Deux Rivières, leur façon d'être, davantage que je ne l'aurais jamais pu par les livres. C'est significatif qu'il soit venu de si loin et ait arboré le rouge, alors que tellement d'arrivants portent le blanc par crainte. Mère, je vous supplie de ne pas maltraiter un sujet loyal et quelqu'un qui m'a appris beaucoup sur le peuple que vous gouvernez. (Rosenblum, 226)	— Puis-je parler librement, mère ? demanda Elayne. Morgase acquiesçant, la Fille-Héritière raconta tout ce qui s'était passé depuis qu'elle avait vu Rand gravir péniblement la pente. Logiquement, elle aurait dû conclure par un envoi sur la touchante innocence du jeune berger, mais elle opta pour une autre stratégie : — Mère, tu me répètes sans cesse que je dois connaître mon peuple, du plus puissant au plus humble de ses membres. Mais, chaque fois que je rencontre un de mes sujets, je suis assistée par une dizaine de personnes. Comment me faire une idée par moi-même, dans ces conditions ? En parlant avec ce jeune homme, j'en ai appris très long sur les gens de Deux-Rivières. Ces choses-là ne se trouvent pas dans les livres ! De plus, alors qu'il vient de si loin, il a choisi le rouge alors que presque tous les visiteurs, terrorisés, optent pour le blanc. Mère, je t'implore de ne pas traiter injustement un de tes loyaux sujets – et un garçon qui a éclairé ma lanterne sur une fraction de ton peuple. (Mallé, 659)

Ce long extrait présente d'abord un cas rare de rapport narratif d'acte de discours (« narrative report of speech act » ou « NRSA[698] »), nombre de textes de fantasy (dont ceux de Robert Jordan) préférant généralement recourir à de longues successions de répliques au style direct, entrecoupées de représentations de pensées indirectes (nous reviendrons sur cet aspect au chapitre 3 avec la notion de « rêverie »).

La stratégie de Mallé se fait désormais plus claire, de nombreux ajouts venant émailler la traduction : reprises nominales visant à éviter les répétitions (« La Fille-héritière », rendu nécessaire par l'apparition d'un nouveau verbe de parole ayant déjà pour sujet Elayne) ou à combler un manque lié aux différences entre les langues (« un garçon » pour « one »),

[698] Cf. Geoffrey N. LEECH et Mick SHORT, *Style in Fiction*, *op. cit.*, p. 259-260.

explicitations (« elle opta pour une autre stratégie », « aux plus humbles de ses membres », « De plus, alors qu'il… »), embellissements (« péniblement », « une fraction de ton peuple »). Il lui arrive également de faire disparaître un adverbe, la princesse Elayne cessant de raconter les événements avec simplicité (« simply » n'a en effet aucun équivalent dans la traduction).

Contrairement à Rosenblum qui suit de près la disposition anglaise, le traducteur adopte une mise en page plus standard pour le lecteur français, sautant une ligne à la fin de chaque réplique au style direct (incises mises à part), isolant de fait les didascalies et poussant le traducteur à ajouter des verbes de parole pour éviter d'éventuelles ambiguïtés (dans l'original comme dans le texte de Rosenblum, la contiguïté entre une réplique et la description d'un personnage ou de ses actions suffit généralement à établir un lien logique entre les deux, lien qui devient trop faible chez Mallé).

La nouvelle traduction voit également disparaître le verbe de pensée qui attribuait initialement la perception du rapport narratif à Rand et faisait du jeune homme le point de vue privilégié du lecteur sur la situation diégétique. « [Rand] expected her to finish by… » devient « Logiquement, elle aurait dû… » ; la source de cet avis, annoncée désormais par un adverbe appréciatif, devient douteuse. L'ajout d'un commentaire, dans cette même portion du rapport narratif, sous la forme d'un adjectif affectif (« touchante innocence ») nous pousse encore davantage à nous éloigner de l'idée de Rand comme point de vue (à moins de l'imaginer comme un cynique envisageant sa propre situation avec une forme de distance moqueuse, ce que le personnage n'est pas à ce moment de l'histoire, au contraire). Ce point de vue distancié a donc de fortes chances d'être attribué au narrateur voire à l'écrivain venu s'immiscer dans l'affaire.

Rosenblum, quant à elle, se lance une nouvelle fois dans une phrase alambiquée, alourdie ici par un groupe adverbial fait de trois propositions enchâssées (« depuis l'instant où elle avait aperçu Rand qui escaladait la pente aboutissant au mur d'enceinte »), avant de proclamer l'innocence, non pas du garçon mais de ses actes (suivant là l'original qui souffrait déjà de problèmes similaires). Le choix du pronom démonstratif dans « C'est significatif », au lieu du plus recherché « Il est », achève de faire de la princesse, comme de la reine auparavant, une personne au parler laborieux, maladroit, mélangeant à des expressions modernes des formulations plus recherchées (par exemple en usant du subjonctif à l'oral, en recourant à

l'appellatif « Mère » et en vouvoyant cette dernière, ou en appliquant sa forme la plus littéraire au verbe « pouvoir » avec « Puis-je »).

Chez Mallé, la princesse Elayne (notons au passage l'absence d'accent au prénom, contrairement au texte de Rosenblum) tutoie la reine, qui fait de même à son égard. Comme dans l'extrait tiré des *Chroniques de Dragonlance* analysé précédemment, nous nous retrouvons face à deux personnes royales devisant sur un relatif pied d'égalité, devant une tierce personne qui se retrouve apparemment exclue de fait de la table des négociations : si Laurana adoptait une posture en retrait en ne prenant jamais directement à parti l'un de ses deux interlocuteurs, Rand se contente à ce stade du récit d'écouter et penser, tandis que les personnes au sommet décident de son sort (nous verrons par la suite que, contrairement à la Laurana de Mikorey, le personnage de Mallé vouvoie ses supérieurs hiérarchiques). C'est également dans ses expressions que la princesse fait preuve d'un style moins recherché que ce que Le Guin semblait attendre d'une royauté imaginaire, usant de formulations populaires comme « me faire une idée », « j'en ai appris très long » ou bien « [il] a éclairé ma lanterne ». Ce que le personnage perd en niveau de langage, il le gagne cependant en logique, puisque comme nous l'avons dit ci-avant plusieurs connecteurs viennent structurer son plaidoyer (« De plus », « alors qu'il »).

[2.24]

"A loyal subject from the Two Rivers." Morgase sighed. "My child, you should pay more heed to those books. The Two Rivers has not seen a tax collector in six generations, nor the Queen's Guards in seven. I daresay they seldom even think to remember they are part of the Realm." (Jordan, par. 136)	— Un sujet loyal des Deux Rivières. » Morgase soupira. « Mon enfant, tu devrais prêter plus d'attention à ces livres. Les Deux Rivières n'ont pas vu un percepteur d'impôts en six générations ni les Gardes de la Reine en sept. Ils pensent même rarement à se souvenir qu'ils font partie du Royaume, c'est probable. » (Rosenblum, 226)	— Un loyal sujet venu de Deux-Rivières…, soupira Morgase. Ma fille, tu devrais lire les livres, avant de parler de ce qu'on y trouve ou non… Le territoire de Deux-Rivières n'a plus vu l'ombre d'un collecteur d'impôts depuis six générations. Et en voilà sept, au moins, qu'aucun Garde de la Reine ne s'y est aventuré. Ces braves gens ne doivent même plus savoir qu'ils font partie d'un royaume. (Mallé, 659)

La reine Morgase, si elle garde chez Mallé un certain maintien dans le phrasé, fait tout de même preuve d'une langue plus imagée que dans l'original (« n'a pas vu l'ombre d'un collecteur d'impôts » pour « has not seen a tax collector ») et au rythme rallongé (« Et en voilà sept, au moins, qu'aucun Garde de la Reine ne s'y est aventuré » pour le plus court « nor the Queen's Guards in seven »), quand elle n'use pas d'adjectif à tonalité affective

(« Ces braves gens », la locution étant susceptible d'être interprétée de deux manières, soit comme une marque de tendresse, soit d'arrogance, deux implications que l'original n'encourageait nullement).

De même qu'Elayne marquait dans la deuxième traduction une séparation entre Two Rivers et le reste du royaume (voir la fin de l'extrait [2.23], « une fraction de ton peuple » comme traduction de « the people you rule »), Morgase perd quant à elle son point de vue sur Andor, originellement envisagé comme le royaume au cœur de ses préoccupations (« the Realm » étant traduit par « un royaume »).

Rosenblum continue quant à elle à suivre au plus près le texte d'origine, si l'on excepte la fin de la tirade qui, après un maladroit « pensent rarement […] à se souvenir », s'achève sur un « c'est probable » détaché, dont les accents oraux jurent avec les caractéristiques nobiliaires du personnage.

[2.25]

Elaida had put down her knitting, Rand realized, and was studying him. She rose from her stool and slowly came down from the dais to stand before him. "From the Two Rivers?" she said. She reached a hand toward his head; he pulled away from her touch, and she let her hand drop. "With that red in his hair, and gray eyes? Two Rivers people are dark of hair and eye, and they seldom have such height." Her hand darted out to push back his coat sleeve, exposing lighter skin the sun had not reached so often. "Or such skin." It was an effort not to clench his fists. "I was born in Emond's Field," he said stiffly. "My mother was an outlander; that's where my eyes come from. My father is Tam al'Thor, a shepherd and farmer, as I am." (Jordan, par. 137)	Rand prit conscience qu'Élaida avait abandonné son tricot et l'observait. Elle quitta son tabouret et descendit avec lenteur de l'estrade pour s'arrêter devant lui. « Des Deux Rivières ? » dit-elle. Elle tendit la main vers sa tête ; il s'écarta afin d'éviter qu'elle le touche et elle laissa retomber sa main. « Avec ce roux dans les cheveux et ces yeux gris ? Les natifs des Deux Rivières ont les cheveux et les yeux noirs, et ils atteignent rarement une taille aussi élevée. » La main de l'Aes Sedai s'élança comme une flèche et retroussa sa manche de tunique, découvrant de la peau plus claire parce que moins souvent exposée au soleil. « Ou une peau pareille. » Cela lui fut un effort de ne pas serrer les poings. Il dit d'un ton obstiné : « Je suis né au Champ d'Emond. Ma mère était une étrangère ; voilà d'où viennent mes yeux. Mon père est Tam al'Thor, un fermier éleveur de moutons, comme moi. » (Rosenblum, 227)	Posant son tricot, Elaida se leva, descendit les quelques marches de l'estrade et approcha du jeune berger. — Tu viendrais de Deux-Rivières ? lança-t-elle. (Elle tendit la main vers la tête de Rand, qui recula vivement.) Avec ces reflets roux dans tes cheveux et des yeux gris ? (Elle laissa retomber sa main.) Les natifs du territoire ont les yeux et les cheveux noirs, et ils sont très rarement de cette taille. Elle tendit de nouveau la main, assez vivement cette fois pour relever la manche de veste du jeune homme, révélant sa peau pâle, là où elle n'était presque jamais exposée au soleil. — Et ils ont la peau mate ! Rand dut faire un effort pour ne pas serrer les poings de rage. — Je suis né à Champ d'Emond, d'une mère venue d'ailleurs, ce qui explique mes yeux gris. Mon père se nomme Tam al'Thor et, comme lui, je suis un berger et un fermier. (Mallé, 659-660)

Mallé semble ici jongler avec les contraintes de mise en page du français, continuant d'user des sauts de ligne signalés ci-avant, découpant aussi certaines didascalies pour tantôt les isoler du corps des discours, tantôt les insérer entre deux répliques (mais non sans les avoir détachées par des parenthèses). Le traducteur refait le découpage de la scène en quelque sorte, et suggère au lecteur un nouveau rythme, dans lequel certains actes sont davantage mis en valeur, quand d'autres sont au contraire légèrement mis en retrait.

Une fois encore, le point de vue privilégié de Rand est ici effacé (« Rand realized » n'est pas traduit), et les actions d'Elaida sont donc rapportées sans passer par le filtre du jeune homme (l'entreprise d'observation disparaît au passage, « and was studying » étant tout simplement supprimé). Dans une moindre mesure, la transformation, dans les didascalies, de la proposition juxtaposée qui décrivait la réaction du garçon en subordonnée relative (« he pulled away from her touch » devenant « qui recula vivement ») augmente cet effacement du personnage dans la traduction.

Cet effacement du héros (qui joue ici le rôle de la victime accusée à tort) va de pair avec une diminution de la violence de son agresseur : l'Aes Sedai appelée Elaida, conseillère de la reine, qui jusqu'ici passait pour une petite vieille inoffensive occupée par un tricot tout aussi inoffensif. Nous avons évoqué ci-avant les parenthèses utilisées pour décrire ses actions : en plus de réorganiser les didascalies autour des répliques, ces marques de ponctuation ont également pour effet d'en diminuer la violence. Cette femme, sans permission, tente de saisir la tête de Rand comme pour mieux étudier son pédigré ; pareil acte mérite davantage que deux courtes digressions.

Les mots prononcés par la conseillère achèvent de réduire la brutalité de l'accusatrice : Elaidan admet de suite chez Mallé la nature d'interlocuteur de Rand, quand dans l'original il n'est qu'un objet, un objet dont on parle mais à qui on ne parle pas. « From the Two Rivers? » devient ainsi « Tu viendrais de Deux-Rivières ? » ; « With that red in his hair », « Avec ces reflets roux dans tes cheveux ».

Traité comme un animal qu'on examine, Rand, excédé, prend enfin sa propre défense et réaffirme son identité et ses origines devant cette « noble » foule qui semble douter de son intégrité. La rigidité de son ton s'estompe d'abord chez Mallé avec la disparition de l'incise et de l'adverbe « stiffly » qui l'accompagnait, et le garçon perd en expressivité ce qu'il gagne

en logique (« ce qui explique mes yeux gris » traduisant « that's where my eyes come from »). C'est cependant la dernière phrase, la plus importante, qui souffre le plus de la traduction : dans l'original, Rand commence d'abord par rétablir avec fierté le nom de son père par un « My father is », placé en opposition discrète avec ce « My mother was » qui désignait cette mère étrangère, visiblement à l'origine de tous ces doutes et ces problèmes. Chez Mallé, cette opposition n'est plus, la mère cessant d'être le sujet d'une quelconque proposition (« d'une mère venue d'ailleurs »), quand l'affirmation du père est maintenue (et ce, dans les deux traductions : « Mon père est… » / « Mon père se nomme… »).

Dans l'original, Rand attribue fièrement à son père des fonctions qui, on s'en doute, doivent paraître peu de choses aux yeux de la haute noblesse du royaume (d'où la volonté du jeune homme d'en réaffirmer la valeur via son « a shepherd and farmer ») ; ce n'est qu'ensuite, une fois cette grande figure réaffirmée, que le garçon s'y associe, d'un humble mais décisif « as I am » postposé. Rosenblum conserve le complément détaché (devenu syntagme nominal, « comme moi ») mais détruit le parallélisme des deux attributs (« un fermier éleveur de mouton ») ; ce faisant, la traductrice établit une hiérarchie entre les deux occupations et encourage surtout une interprétation ironique de l'attribution, Rand semblant reprendre les expressions moqueuses de la haute pour les porter en insigne (c'était là une interprétation possible de l'original, mais elle demeurait discrète). Mallé, de son côté, replace Rand au centre de l'expression au détriment de la figure du père (« comme lui, je suis un berger et un fermier ») ; le garçon gagne trop vite en assurance et semble déjà se considérer sur un pied d'égalité avec quelqu'un qu'il est cependant loin de dépasser.

[2.26]

"I *am* from the Two Rivers." […] (Jordan, par. 154)	— Je *suis* des Deux Rivières. » […] (Rosenblum, 228)	— Je viens de Deux-Rivières ! s'exclama Rand. (Mallé, 661)

Profitons de ce passage pour examiner rapidement le traitement des italiques, qui en anglais précisent au lecteur les passages subissant une forme d'accentuation que l'écrit peine à rendre de façon aussi simple et efficace que la parole. Ces cas se retrouvent, sans surprise, plus fréquemment dans les dialogues ; dans ce type de séquences textuelles, chercher des moyens lexicaux et syntaxiques détournés pour retranscrire les marques d'insistance fait en

effet courir le risque de déformer la parole des personnages et donc notre perception de leur caractère.

Si le français est généralement reconnu comme une langue dépourvue d'un système d'accentuation souple comme celui de l'anglais (l'accent est parfois considéré comme tombant discrètement sur la dernière syllabe du groupe rythmique[699]), Rosenblum semble croire en le maintien des italiques d'emphase – ceux-ci sont en effet strictement reproduits, comme nous le voyons dans cet extrait (« Je *suis* des Deux Rivières »). Mallé, de son côté, préfère mettre à profit la ponctuation avec un point d'exclamation, et rajouter un verbe de parole indicatif de l'état d'esprit agité de Rand (« s'exclama ») ; une méthode plus courante et sans doute plus appropriée que celle de la première traductrice, bien que ne permettant pas toute la nuance de l'original (chez Jordan, Rand est-il énervé, ou bien froid et déterminé ?). Rosenblum offre une situation presque inversée par rapport à l'anglais : l'italique qui n'était qu'une manière imparfaite d'approcher les avantages de l'oral devient un outil d'expression supplémentaire au service de l'écrit, un écrit devenant encore un peu plus expressif que ce que le français « naturel » autorise.

[2.27]

"Is this a Foretelling, Elaida? Are you reading the Pattern? You say it comes on you when you least expect it and goes as suddenly as it comes. If this is a Foretelling, Elaida, I command you to speak the truth clearly, without your usual habit of wrapping it in so much mystery that no one can tell if you have said yes or no. Speak. What do you see?" "This I Foretell," Elaida replied, "and swear under the Light that I can say no clearer. From this day Andor marches toward pain and division. The Shadow has yet to darken to its blackest, and I cannot see if the Light will come after. Where the world has wept one tear, it will weep thousands. This I Foretell." (Jordan, par. 159-160)	« Est-ce une Prophétie, Elaida ? Déchiffrez-vous le Dessin ? D'après vous, l'esprit de Prophétie s'impose à vous quand vous vous y attendez le moins et disparaît aussi subitement. Si ceci est une Prophétie, Elaida, je vous somme de formuler clairement la vérité, sans votre manière habituelle de l'envelopper de tant mystère que personne ne peut déterminer si vous avez dit oui non. Parlez. Que voyez-vous ? — Ceci, je le prédis, répliqua Elaida, et jure par la Lumière que je ne peux m'exprimer plus clairement. À partir de ce jour, Andor est en marche vers la souffrance et la division. L'Ombre a encore à s'assombrir jusqu'à son plus noir et je ne peux pas voir si la Lumière vient ensuite. Où le monde a versé une larme, il en répandra des milliers. Ceci je le prédis. » (Rosenblum, 229)	— Est-ce une prédiction, Elaida ? As-tu une vision de la Trame ? Selon ce que tu dis, cela t'arrive aux moments les plus inattendus, et ça disparaît tout aussi brusquement. S'il s'agit d'une prédiction, je te demande de parler clairement. Pour une fois, épargne-nous tes déclarations alambiquées, qu'on sache si tu as dit « oui » ou « non ». Alors, qu'as-tu vu ? — Voici ce que je prédis, en jurant par la Lumière que je ne peux pas m'exprimer plus clairement. À partir de ce jour, Andor avance sur un chemin où règnent la douleur et la dissension. Les Ténèbres deviendront encore plus épaisses, et j'ignore si la Lumière réapparaîtra un jour. Là où le monde a naguère versé une larme, il en versera désormais mille. Voilà ce que je prédis. (Mallé, 662)

[699] Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 57-58.

L'intérêt de ce passage réside dans l'apparition d'une prédiction, un genre de discours à la forme particulière. Rosenblum tente d'abord de rendre au plus près l'antéposition du démonstratif (« This I… ») en utilisant le pronom démonstratif « Cela », détaché du reste par une virgule. L'utilisation de ce type de structure pour établir une relation cataphorique est cependant moins fréquent en français qu'en anglais, et la formulation sonne plus marquée que dans l'original, plus ampoulée. Mallé préfère ainsi avoir recours au présentatif « Voici », plus naturel.

La répétition de cette ouverture (« This I Foretell […] This I Foretell ») en fait une sorte de formule rituelle, qui vient renforcer le sentiment de prédiction ; celle-ci est globalement maintenue dans les deux traductions, à ceci près que les deux traducteurs y apportent une nuance : Rosenblum se contente de supprimer la virgule du début de la seconde occurrence (« Ceci je le prédis »), quand Mallé joue sur les deux présentatifs à sa disposition (« Voici » puis « Voilà »).

Le traitement des majuscules diffère d'un traducteur à un autre : Rosenblum conserve celles des substantifs (« Prophétie », « Dessin », « l'esprit de Prophétie ») sans oser aller jusqu'à maintenir celle du verbe (« je le prédis »). Mallé, de son côté, ne conserve que celle du mot « Trame », opérant une sélection toute personnelle entre ce qui relève des concepts propres au monde diégétique et ceux susceptibles d'appartenir à d'autres mondes possibles (les prédictions perdent ainsi de leur caractère spécifique par la minuscule – on prédit ici comme on le fait dans bien d'autres histoires). Le texte s'en trouve allégé, au prix de sa fidélité à l'original.

Tournons-nous vers la description de l'acte prophétique même, et nous voyons que, de lecture active de la trame tissée par la Roue (« Are you reading the Pattern? »), nous passons chez Mallé à une captation plus passive (« As-tu une vision de la Trame ? »). Pareille approche ne semble néanmoins pas en opposition avec la réalité de l'acte puisque la reine Morgase, rapportant les paroles de sa conseillère, décrit le phénomène de prédiction comme quelque chose d'inattendu et de soudain et non comme le résultat d'un travail ou d'une étude.

Les expressions problématiques demeurent, quoi qu'il en soit, nombreuses dans les deux textes : l'expression de Morgase reste enflée chez Rosenblum (« sans votre manière

habituelle de l'envelopper de tant mystère que personne ne peut déterminer si vous avez dit oui non »), peu soutenue chez Mallé (« cela t'arrive […] et ça disparaît », « Pour une fois, épargne-nous », « qu'on sache si tu as dit "oui" ou "non" », « Alors, qu'as-tu vu ? »). Face enfin à la figure poétique des ombres devenant plus noires que le noir (une image fréquente chez Jordan), la traductrice tente une traduction littérale peu satisfaisante (« L'Ombre a encore à s'assombrir jusqu'à son plus noir ») quand Mallé préfère se rapprocher d'une image bien plus acceptable mais aussi plus conventionnelle (« Les Ténèbres deviendront plus épaisses »).

[2.28]

"I'm a shepherd," he said for the entire room. "From the Two Rivers. A shepherd." "The Wheel weaves as the Wheel wills," Elaida said aloud, and he could not tell if there was a touch of mockery in her tone or not. (Jordan, par. 164-165)	« Je suis un berger, proclama-t-il à l'intention de la salle entière. Natif des Deux Rivières. Un éleveur de moutons. — La Roue tisse selon son bon vouloir », répliqua sur le même mode Élaida, et il fut incapable de déceler s'il y avait ou non une pointe d'ironie dans sa voix. (Rosenblum, 230)	— Je suis un berger, dit-il assez fort pour que chacun capte le message. Un berger originaire de Deux-Rivières. — La Roue tisse comme elle l'entend, souffla Elaida. Avec une pointe d'ironie ? Peut-être, mais Rand n'aurait su le jurer. (Mallé, 662)

En dépit des arguments avancés par Elaida et de la prophétie qui semble le placer au cœur des malheurs du pays, Rand réaffirme ici sa nature (quoique peut-être avec un peu moins de fermeté, comme le montre le ton haché de ses répliques) : les deux phrases nominales ne sont en réalité que des précisions ou des répétitions venues amender la déclaration initiale (« I'm a shepherd »). Rosenblum atténue cette impression de maladroite incertitude : les nominales sont bien là, mais le « natif » (déjà utilisé par les deux traducteurs dans l'extrait [2.25], pour rendre un « from » gênant) élève le registre de son vocabulaire ; la reprise nominale visant à éviter la répétition (« Un éleveur de moutons ») vient teinter la dernière réplique, en faisant moins une marque d'hésitation qu'une précision nouvelle, susceptible d'orienter la lecture dans d'autres directions (Rand est-il en train de reprendre avec fierté les termes moqueurs qu'on imagine employés à son encontre ? On peine à le croire suffisamment naïf pour user de tels mots sans une dose d'ironie). Mallé, de son côté, change une nouvelle fois l'ordre des mots ; les deux nominales n'en forment désormais plus qu'une et présentent une progression thématique linéaire classique (l'attribut de la première phrase, « un berger », devenant le thème de la phrase suivante). Les hésitations et reprises

maladroites font désormais place à un discours recherché, sciemment organisé pour produire un effet sur les interlocuteurs.

La réponse d'Elaida contient l'un des proverbes majeurs de la saga, répété par maints personnages à longueur de récits. « The Wheel weaves as the Wheel wills. » Une allitération quadruple, qui ne pouvait que disparaître des deux traductions, tout en étant suivie de l'effacement de la répétition elle-même. « La Roue tisse selon son bon vouloir » / « La Roue tisse comme elle l'entend » : le sens est globalement préservé, le rythme totalement effacé, tandis que la devise prend un tour banal

[2.29]

"Do you mean harm to the throne of Andor, or to my daughter, or my son?" Her tone said the last two would gain him even shorter shrift than the first. "I mean no harm to anyone, my Queen. To you and yours least of all." (Jordan, par. 176-177)	— Avez-vous l'intention de nuire au trône d'Andor, ou à ma fille ou à mon fils ? » Le ton de la souveraine disait que ces deux dernières éventualités lui vaudraient d'être exécutés dans des délais encore plus brefs que la première. « Je n'ai l'intention de nuire à personne, ma Reine. Encore moins à vous et aux vôtres. (Rosenblum, 231)	— Veux-tu nuire au trône d'Andor, à ma fille ou à mon fils ? — Je ne veux nuire à personne, ma reine, et surtout pas aux vôtres. (Mallé, 663)

Passons rapidement sur cet extrait, qui montre la reine vouvoyer Rand chez Rosenblum. L'acte marque clairement la différence de statut entre les deux groupes : s'il peut paraître paradoxal de voir une reine tutoyer sa fille et sa conseillère et vouvoyer un simple paysan, cela peut avoir pour effet de renforcer cette impression d'une forme de procès où l'on parle avec désinvolture, entre soi, du sort de l'étranger comme si celui-ci n'était tout simplement pas présent, avant de finalement recourir à un protocole intimidant dès lors qu'il s'agit de s'adresser à ce dernier. Mallé, lui, préfère conserver le tutoiement même lorsque Morgase se penche sur l'accusé ; quant à Rand, s'il ne prend pas directement sa noble interlocutrice à parti, les deux traductions choisissent cependant de donner à son phrasé un tour relativement recherché pour une personne censée avoir passé sa vie à la campagne (avec notamment le remplacement du point par une virgule et une conjonction de coordination, qui suggèrent une fois encore un discours plus contrôlé, moins hésitant).

Mallé se permet également ici de supprimer tout simplement la didascalie « Her tone said the last two would gain him even shorter shrift than the first », peut-être pour éviter de

devoir à nouveau recourir à un saut de ligne ou à des parenthèses, et laisse donc le lecteur libre d'interpréter les paroles de Morgase comme il l'entend. Il est difficile, cependant, de déterminer exactement la source du commentaire anglais, et donc les effets que sa disparition produit sur le lecteur français (s'agissait-il originellement d'une interprétation de Rand et d'un renforcement de son point de vue ? Ou au contraire d'une vérité émise par le narrateur ?).

[2.30]

"I will give you justice then, Rand al'Thor," she said. "First, because I have the advantage of Elaida and Gareth in having heard Two Rivers speech when I was young. You have not the look, but if a dim memory can serve me you have the Two Rivers on your tongue. Second, no one with your hair and eyes would claim that he is a Two Rivers shepherd unless it was true. And that your father gave you a heron-mark blade is too preposterous to be a lie. And third, the voice that whispers to me that the best lie is often one too ridiculous to be taken for a lie . . . that voice is not proof. I will uphold the laws I have made. I give you your freedom, Rand al'Thor, but I suggest you take a care where you trespass in the future. If you are found on the Palace grounds again, it will not go so easily with you." (Jordan, par. 178)	— Je vais donc vous rendre justice. Rand al'Thor, dit-elle. D'abord parce que j'ai sur Elaida et Gareth l'avantage d'avoir entendu l'accent des Deux Rivières quand j'étais jeune. Vous n'avez pas le type de là-bas mais, si un vague souvenir peut me servir, vous avez sur la langue le parler des Deux Rivières. Deuxièmement, personne ayant vos yeux et vos cheveux ne prétendrait être un berger des Deux Rivières à moins que ce ne soit vrai. Et que votre père vous ait donné une lame avec la marque du héron est trop saugrenu pour être un mensonge. Enfin, troisièmement, la voix qui me chuchote que le meilleur mensonge est souvent celui qui est trop ridicule pour pisser comme tel… cette voix n'est pas une preuve. J'appliquerai les lois que j'ai promulguées. Je vous donne votre liberté, Rand al'Thor, mais je suggère qu'à l'avenir vous fassiez attention aux endroits où vous vous introduisez. Si vous êtes découvert de nouveau dans les jardins du palais, vous ne vous en tirerez pas aussi facilement. (Rosenblum, 231)	— Dans ce cas, Rand al'Thor, je te ferai bénéficier de ma justice. *Primo*, parce que j'ai sur Gareth et Elaida l'avantage d'avoir entendu l'accent de Deux-Rivières quand j'étais jeune. Tu n'as pas les caractéristiques physiques, c'est vrai, mais le « parler » est plus vrai que nature. *Secundo*, aucun garçon ayant tes cheveux et tes yeux ne prétendrait être de Deux-Rivières si ce n'était pas vrai ! C'est comme l'histoire de l'épée : trop invraisemblable pour être un mensonge. *Tertio*, la petite voix qui me souffle qu'un mensonge énorme passe mieux qu'une menterie vénielle… Eh bien, cette voix ne prouve rien. En revanche, les lois que j'ai moi-même édictées m'obligent à te rendre la liberté. Mais prends garde à ce que tu fais, Rand al'Thor. Si on te retrouve dans mon palais, ou dans ses jardins, tu ne t'en tireras pas à si bon compte. (Mallé, 664)

Nous voici arrivés à la fin, à ce moment solennel où la reine Morgase rend son verdict. Rosenblum choisit d'ailleurs de pousser le discours vers le registre judiciaire, la reine affirmant vouloir « rendre justice » (ce qui ne veut pas forcément dire « affirmer l'innocence de l'accusé », comme le laissait entendre « I will give you justice »). Le monologue recèle quoi qu'il en soit quelques nouvelles maladresses et des éléments relevant d'un registre seyant assez peu à la situation (« le type de là-bas », « Personne ayant », « Et que votre père vous ait […] est trop saugrenu », ainsi que le tortueux « la voix qui me chuchote que le

meilleur mensonge est souvent celui qui est trop ridicule pour passer comme tel… cette voix n'est pas une preuve. »)

Pour la traduction de l'énumération, Mallé peut ici choquer le lecteur par le recours aux adverbes numéraux « *Primo* », « *Secundo* » et « *Tertio* ». Leur graphie en italiques est vraisemblablement là pour signaler leur emprunt à la langue latine, langue latine dont il n'y a aucune trace aussi marquée dans toute la saga de *La Roue du Temps*. Outre les potentielles connotations parasitaires qu'elle peut entraîner, cette irruption d'une langue nouvelle brise la fragile cohérence interne du monde : s'il n'est pas Tolkien, Jordan donne néanmoins forme à plusieurs reprises à des langues imaginaires anciennes, dont aucune ne semble véritablement correspondre au latin. Comme précédemment, des éléments relevant du familier vont accompagner cette manifestation de discours royal : locutions populaires (« la petite voix », « tu ne t'en tireras pas à si bon compte », « Eh bien »), guillemets indiquant un dérapage assumé par le locuteur (« le "parler" est plus vrai que nature »), points d'exclamation (« si ce n'était pas vrai ! »), contractions (« C'est comme l'histoire de l'épée : trop invraisemblable pour être un mensonge. »), lexies relevant du vocabulaire populaire (« une menterie », associé paradoxalement à un adjectif rare comme « vénielle »), problèmes d'euphonie (« Si on »), etc.

À cela, le traducteur mêle une légère faute logique, en ajoutant la locution adverbiale « En revanche », qui devrait normalement indiquer une contradiction dans le discours et préparer une contrepartie ; l'articulateur relie pourtant ici une série de trois arguments plaidant en faveur de l'honnêteté de Rand à la conclusion logique de cette énumération, à savoir la libération de l'accusé en accord avec les lois du pays. Quand bien même la locution porterait en réalité sur le début du troisième argument (une petite voix parle à l'oreille de la reine, qui veut voir le mensonge dans l'énormité des arguments), les ajouts de Mallé font de Morgase, non plus la garante volontaire des lois de son pays, mais leur prisonnière (« En revanche, les lois […] m'obligent », sujet et objet s'inversant ici par rapport à l'original « I will uphold the laws »). Même la libération de Rand, moment d'importance que souligne l'acte performatif (« I give you your freedom »), se voit ici relégué aux marges, subordonné et circonscrit : « En revanche, les lois que j'ai moi-même édictées m'obligent à te rendre la liberté. » (Rosenblum rend la sentence par un littéral « Je vous donne votre liberté », évitant une fois encore une formulation plus idiomatique comme « Je vous rends votre liberté »)

Plus encore que pour *Les Chroniques de Dragonlance*, c'est finalement ici que l'on trouve les différences les plus marquées entre une première traduction et une retraduction. Rosenblum se montre ainsi extrêmement littérale dans son traitement, suivant Jordan dans ses formulations les plus maladroites tout en ajoutant parfois des lourdeurs liées aux différences entre les langues (au point de flirter parfois avec l'agrammaticalité). Sans surprise, elle garde également les italiques de l'anglais, sans opérer de véritable réflexion sur leur transposition au sein du système accentuel français. La traductrice demeure tout du moins globalement fidèle à la sémantique de l'original, présentant toutefois quelques variations de registres avec la mise en forme d'un parler tantôt un peu plus populaire, tantôt un peu plus étriqué.

Mallé, lui, modifie le texte en profondeur. Le traducteur se montre généralement plus idiomatique, plus imagé, plus expressif également (y compris dans la ponctuation) et n'hésite pas à user de formules pouvant être considérées comme populaires voire, parfois, vulgaires (surtout lorsqu'appliquées à la noblesse). Cela ne l'empêche paradoxalement pas d'étoffer au contraire les structures plus simples et de rendre par exemple un simple berger beaucoup plus lettré qu'il ne l'était dans l'original. Le traducteur n'a pas peur d'effacer nombre de majuscules (tout en en conservant quelques autres, sans qu'une logique sous-jacente transparaisse), de remanier entièrement certaines phrases, d'expliciter, raccourcir ou allonger le texte. Contrairement à Rosenblum qui garde la logique anglaise, Mallé suit scrupuleusement la norme moderne qui impose d'isoler chaque réplique par des sauts de lignes, quitte à devoir redistribuer les didascalies et modifier la temporalité des actions ou à les placer entre parenthèses et en gommer la violence. Alors que la première traduction se cantonne à un vouvoiement étriqué, les nobles de la deuxième appartiennent à une forme de « club privé » dont les membres se tutoient mais où, en revanche, l'on vouvoie les petites gens. Autre modification, peut-être plus grave, celle du point de vue de Rand, pourtant privilégié par Jordan et constituant en quelque sorte les yeux, oreilles et jugements du lecteur ; celui-ci est presque systématiquement effacé dans la retraduction, au profit d'un narrateur extradiégétique qui se permet de temps à autres d'émettre des jugements absents de l'original.

Notons enfin que les deux traducteurs font dans l'ensemble disparaître les figures les plus complexes, comme les allitérations ou les marques subtiles d'oralité, sans véritable compensation.

Dialogues exotiques, monstrueux et populaires

Nous en avons eu un très léger aperçu dans ce dernier extrait : contrairement à ce que l'on pourrait être amené à croire en lisant Le Guin un peu trop à la lettre, tous les bons dialogues de fantasy ne sont pas empreints d'une qualité royale ou grandiloquente. Le genre est aussi empli de gens du commun, d'artisans, de paysans mais aussi de brigands, de forestiers et même de monstres, sans oublier quelques étrangers aux mœurs déroutantes, tous susceptibles d'apporter autant d'idiolectes qu'un auteur pourrait désirer en retranscrire.

La plupart du temps cependant, les jeux stylistiques sur les différentes formes de parler restent discrètes, l'auteur de fantasy ayant tendance – comme nous avons déjà pu le voir pour l'extrait de *La Roue du Temps* étudié ci-avant – à abaisser légèrement le registre expressif des rois tout en élevant celui des roturiers, au point qu'il peut être parfois difficile de les différencier. Pareille simplicité stylistique peut sans doute être attribuée à la dimension commerciale, grand public, de la fantasy, un genre qui cherche à plaire au plus grand nombre en présentant un monde tout empreint d'une forme de gravité ancienne sans pour autant prendre le risque de gêner l'acte de lecture (et donc perdre quelques clients au passage). Tout le monde s'exprime ainsi dans une langue oscillant fréquemment entre formules recherchées (voire ampoulées) et tournures plus modernes (si ce n'est familières), une tendance sans doute aggravée par la taille des livres ainsi que par les conditions de travail difficiles des auteurs comme des traducteurs.

Cela étant, il demeure tout de même quelques exemples suffisamment importants pour justifier d'en parler ici, des formes d'anglais non-standard demandant de la part des traducteurs le recours à des stratégies traductives spécifiques, susceptibles de se trouver au cœur d'enjeux de retraduction. Nous ne nous attarderons cependant pas ici sur *Conan*, Howard ayant majoritairement tendance à laisser s'exprimer tous ses personnages, des sages spectraux les plus illustres aux plus vils coquins des bas-fonds, d'une manière si empruntée qu'elle ferait rougir les plus instruits.

La bêtise dans les chroniques de *Dragonlance*

Les romans de *ludic fantasy* n'échappent pas à cette tendance standardisante de la langue qui préfère se reposer sur une langue en tension entre le soutenu et le familier. Le seul contre-exemple, à notre connaissance, des *Chroniques de Dragonlance* est celui des *gully dwarves*, une branche du peuple nain dépeinte, dans une volonté humoristique, comme dépourvue d'intelligence (si, comme nous l'avons dit, Le Guin voit dans la fantasy l'expression de véritables archétypes ancestraux, le genre tend naturellement à verser davantage dans le stéréotype[700]).

Il peut être important de noter qu'il nous fut difficile de trouver un extrait susceptible de servir d'exemple pour les deux traductions, nombre des tirades attribuées aux nains étant tout simplement ignorées par Mikorey (leur fonction est en effet essentiellement humoristique, et il fut sans doute tentant pour le traducteur de les supprimer afin de mieux se maintenir en-dessous du nombre de pages fixé par l'éditeur). Le chapitre 17 du livre un du premier tome, intitulé « The Paths of the Dead. Raistlin's new friends. » (traduit en « Les Chemins de la mort. Les nouveaux amis de Raistlin. » par Mikorey et en « Les chemins de la mort. Les nouveaux amis de Raistlin. » par Queyssi[701]) contient cependant quelques marques d'anglais non-standard.

Le groupe de héros tombe en pleine forteresse ennemie sur une poignée de *gully dwarves* ; par l'entremise d'un charme magique, le sorcier Raistlin s'en fait aussitôt des alliés, avant d'entreprendre de les interroger sur leurs lieux de vie :

[700] « Plus un genre narratif est destiné à la consommation de masse, plus il s'avère codé, c'est-à-dire composé d'un ensemble d'éléments fixes tant au niveau de ses unités narratives que de son système actantiel. Seule une stéréotypie qui se manifeste sur le plan non seulement du langage, mais aussi des personnages et des actions, peut assurer le bon fonctionnement des textes produits en série. » in Ruth AMOSSY, « La Notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, 1989, vol. 73, nº 1, p. 42.

[701] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Autumn Twilight* [monographie électronique], Renton, Wizards of the Coast, coll. « Dragonlance Chronicles », n˚ 3, 2000, https://www.amazon.com/gp/product/B004G606K8/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 25 juin 2018, livre 1, chap. 17 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, traduit par Dominique MIKOREY, Paris, Fleuve Noir, coll. « Les Chroniques de Lancedragon », n˚ 1, 1996, p. 177-191 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, traduit par Laurent QUEYSSI, Paris, Bragelonne, coll. « Chroniques de Dragonlance », n˚ 1, 2009, p. 237-256.

[2.31]

"What is that noise?" Raistlin asked his spellbound adorer. "Whip," the female gully dwarf said emotionlessly. Reaching out her filthy hand, she took hold of Raistlin's robe and started to pull him toward the east end of the corridor. "Bosses get mad. We go." "What is it you do for the bosses?" Raistlin asked, holding back. "We go. You see." The gully dwarf tugged on him. "We down. They up. Down. Up. Down. Up. Come. You go. We give ride down." (Weis & Hickman, par. 121-124)	— Quel est ce bruit ? demanda Raistlin à sa nouvelle adoratrice. — Le fouet, répondit-elle sans s'émouvoir. (Elle agrippa la tunique du mage et le tira de l'autre côté du couloir.) Les patrons sont en colère. Il faut y aller. — Que faites-vous pour les servir ? — Viens, tu verras. Nous descendre. Nous monter. En haut, en bas. Viens, descendre. En bas. (Mikorey, 188)	— Qu'est-ce que c'est ? demanda Raistlin à son admiratrice ensorcelée. — Fouet, répondit-elle sans afficher d'émotion particulière. (Elle attrapa la robe du mage et essaya de l'entraîner vers l'est et le fond du corridor.) Patrons en colère. Allons-y. — Quelle sorte de travail faites-vous pour eux ? demanda le magicien en résistant. — Avance. Tu verras. Nous descendons, ils montent. En haut. En bas. En haut. En bas. Viens. Nous allons descendre. (Queyssi, 252)

La stratégie mise en place par les auteurs est claire : l'interlocutrice de Raistlin tend à multiplier les phrases simplifiées à l'extrême (sujet et verbe sans complément), quitte à transformer parfois un adverbe en verbe (« We down ») ; les marques modales sont évitées, y compris celles susceptibles de suggérer une action future (« We go. You see. »), et certains substantifs sont même livrés tels quels, sans les articles qu'on serait en droit d'attendre (« Whip », « Bosses »).

Mikorey rend son article au premier substantif « Le fouet », faisant de l'instrument quelque chose d'unique, de bien plus menaçant que dans l'original. En dépit de la place limitée dont il dispose, le premier traducteur tend dans l'ensemble à redonner aux phrases leur forme standard (« Les patrons sont en colère », « Il faut y aller »), risquant ainsi de donner aux propos courts un ton moins naïf ou sec que neutre. Le futur refait également son apparition (« tu verras »), quand un point cède la place à une virgule et rend donc plus explicite le lien entre des propositions (« Viens, tu verras »).

Soudain, Mikorey se met à user de verbes non conjugués (« Nous descendre. Nous monter. »). On peine à trouver une logique susceptible d'expliquer ce brusque revirement. La dernière réplique perd, de plus, son sens originel : ce que l'interlocutrice dépeint correspond, en réalité, à un grotesque système de contre-poids permettant de faire fonctionner un ascenseur rudimentaire (lorsque les maîtres veulent monter, des nains dans les hauteurs prennent place dans des paniers, leur poids permettant ainsi à ceux du dessous

de s'élever vers les étages supérieurs). Chez Mikorey, le système prend des allures de joyeux chaos, de jeu sans queue ni tête réservé au plaisir exclusif des *gully dwarves*.

Queyssi, de son côté, rétablit l'absence d'article de l'original (« Fouet », « Patrons ») et va même jusqu'à supprimer un verbe (« Patrons en colère »). Nombre de verbes cependant prennent la forme impérative (« Allons-y », « Avance », « Viens »), sont conjugués au futur (« Tu verras », « Nous allons descendre ») ou simplement au présent. Là aussi, un point se voit remplacé par une virgule (« Nous descendons, ils montent. ») ; contrairement à Mikorey cependant, le second traducteur établit plus clairement le lien entre les deux mouvements contraires (et rend légèrement plus explicite la description du système de contre-poids).

L'ensemble donne encore une fois le sentiment d'une division, quasiment inversée par rapport à Mikorey : c'est ici la première partie qui évoque le stéréotype d'une personne peu éduquée, quand la seconde donne davantage le sentiment de quelqu'un de pressé ou de sec. La retraduction ne semble ainsi pas témoigner d'une meilleure compréhension globale des stratégies stylistiques originelles.

L'exotisme et le populaire dans la *Roue du Temps*

De son côté, *La Roue du Temps* présente quelques exemples d'anglais non-standard plus marqués, à commencer par la façon de s'exprimer des Illianers, un peuple vivant au sud-ouest du continent principal. L'un de leurs plus éminents représentants dans la saga est un certain Bayle Domon, capitaine de navires. Prenons ainsi le chapitre 54 du tome quatre de la saga, intitulé « Into the Palace » (« L'Entrée dans le Palais » chez Rosenblum, « Dans le palais » chez Mallé[702]). Dans ce chapitre, deux des protagonistes principales (des Aes Sedaï du nom de Nynaeve et Elayne – la fille de la reine Morgase dont nous avons parlé précédemment) cherchent à pénétrer dans un lieu bien gardé ; le capitaine Domon, qui les accompagne, tente de les convaincre de se reposer sur son aide.

Le parler des Illianers présente quelques traits aisément identifiables : le refus des formes négatives contractées, le remplacement de l'adverbe de négation courant « not » par la forme « no », et l'usage de « do » aux formes affirmatives du présent ainsi que du prétérit (l'auxiliaire prenant la marque de la conjugaison à la place du verbe qui, lui, reste à l'infinitif).

[702] Robert JORDAN, *The Shadow Rising*, New York, Tor Books, 2009, p. 834-853 ; Robert JORDAN, *Tourmentes*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 2000, p. 456-475 ; Robert JORDAN, *Un Lever de ténèbres*, *op. cit.*, p. 872-893.

[2.32]

"You can no go into the palace alone," the bearded smuggler muttered, staring at his fists on the table. "You say you will no channel unless you must, no to warn these Black Aes Sedai." Neither of them had seen any need to mention one of the Forsaken. "Then you must have muscle to swing a club if the need do arise, and eyes to watch your backs will no be amiss either. I am known there, to the servants. I did take gifts to the old Panarch too. I will go with you." Shaking his head, he growled, "You do make me stretch my neck on the headsman's block because I did leave you at Falme. Fortune prick me if you do no! Well, it do be done now; you can no object to *this*! I will go in with you." (Jordan, 835-836)	« Vous ne pouvez pas aller seules dans le palais, avait marmotté le contrebandier barbu, fixant du regard ses poings posés sur la table. Vous dites que vous ne canaliserez pas à moins d'y être obligées, de façon à ne pas alerter ces Aes Sedai Noires. » Aucune d'elles n'avait jugé nécessaire de mentionner une des Réprouvés. « Alors il vous faut des muscles pour manier une massue si besoin est, et des yeux pour surveiller vos arrières ne seraient pas de trop non plus. Je suis connu là-bas, des serviteurs. J'ai aussi donné des cadeaux à la vieille Panarch. J'irai avec vous. » Secouant la tête, il avait grommelé : « Vous m'obligez à tendre le cou sur le billot du bourreau parce que je vous ai laissées à Falme. Que la Fortune me pique si ce n'est pas ça ! Eh bien, je m'en acquitte maintenant ; vous ne pouvez pas objecter à *ça* ! J'entrerai avec vous. (Rosenblum, 457)	— Vous ne pouvez pas y entrer seules, avait-il marmonné, les yeux baissés sur ses poings posés sur la table. Vous préféreriez ne pas canaliser le Pouvoir, si j'ai bien compris, afin de ne pas alerter vos fichues sœurs noires… Comme Nynaeve, Elayne n'avait pas jugé nécessaire de mentionner la présence au palais d'une Rejetée. — Pour ça, vous devez être accompagnées de costauds capables de manier un gourdin, en cas d'urgence. Des yeux pour surveiller vos arrières ne seraient pas mal non plus. Au palais, les domestiques me connaissent. J'apportais aussi des cadeaux à l'ancienne Panarch. Donc, j'irai avec vous. Quand je vous ai abandonnées, à Falme, vous m'auriez volontiers fait couper la tête, pas vrai ? Allons, par la bonne Fortune, n'essayez pas de mentir ! Aujourd'hui, vous ne pouvez pas me reprocher de vouloir rester avec vous. (Mallé, 874)

Le début de l'échange manifeste bel et bien les traits identifiés ci-dessus. À première vue, Rosenblum comme Mallé effacent totalement les marques de prononciation inhabituelle : les verbes suivent une conjugaison standard chez les deux traducteurs et les formes négatives gardent la forme complète « ne… pas » (« Vous ne pouvez pas aller », « vous ne canaliserez pas », « Vous préféreriez ne pas »).

Si Domon s'exprime de manière plutôt directe dans l'original (« You say you will no channel », « no to warn », « eyes to watch your back will no be amiss either »), plusieurs expressions un peu plus recherchées lui répondent dans les traductions, que ce soit chez Rosenblum (« à moins d'y être obligées » et son infinitive ; « si besoin est ») ou chez Mallé (« Vous préféreriez ne pas canaliser le pouvoir », avec là aussi une infinitive élaborée ainsi qu'un conditionnel quand l'original utilise essentiellement le présent ; « afin de ne pas alerter », « vous m'auriez volontiers fait couper la tête »).

Au contraire, quelques marques relevant d'un registre plus familier viennent également émailler les traductions, surtout dans le texte de Mallé : propositions creuses à fonction

essentiellement phatiques (« si j'ai bien compris », « pas vrai ? »), lexies familières (« fichues sœurs noires », « costauds »), invocation (« Par la bonne Fortune »), impératifs et marques de ponctuation donnant une teneur plus émotive au discours (le point d'exclamation de « n'essayez pas de mentir ! », mais aussi des points d'interrogation et de suspension absents de l'original). Rosenblum reprend les marques de ponctuation déjà présentes dans le texte anglais mais utilise aussi quelques éléments légèrement plus familiers (« Vous dites que », « Alors il vous faut des muscles », « la vieille Panarch » et l'invocation « Que la Fortune me pique »). Parce qu'elle suit de très près la structure de l'original sans compenser les écarts entre les langues, sa traduction de la fin de la réplique s'écarte cependant du familier pour flirter avec l'incompréhensible, en multipliant par exemple les usages du prénom démonstratif neutre « ça » et du pronom « en » sans que jamais leurs antécédents ne soient clairement définis, la relation pouvant même parfois osciller entre l'anaphorique et le cataphorique (« Que la Fortune me pique si ce n'est pas ça ! Eh bien, je m'en acquitte maintenant ; vous ne pouvez pas objecter à *ça* ! J'entrerai avec vous. »). On se prend notamment à se demander ici si le pronom « en » n'opère pas une reprise anaphorique de même ordre que celle opérée par le premier « ça », mais on peine alors à comprendre de quoi s'acquitte le personnage (l'antécédent potentiel « Vous m'obligez à tendre le cou sur le billot du bourreau parce que je vous ai laissées à Falme. » n'établissant pas clairement la dette que Domon ressent à l'égard des deux femmes). Le capitaine semble répondre ici à des arguments restés cachés dans son esprit, et ce n'est pas la reprise stricte des italiques qui parviendra à faciliter la compréhension de l'ensemble. À la décharge de Rosenblum, faisons remarquer cependant que cette problématique est aussi, dans une moindre mesure, celle de l'original, lequel se perd également dans ses propres circonvolutions, entre un « it » anaphorique et un « this » cataphorique (« You do make me stretch my neck on the headsman's block because I did leave you at Falme. Fortune prick me if you do no! Well, it do be done now; you can no object to *this*! I will go in with you. »).

Mallé, de son côté, clarifie de manière importante cette dernière partie et opte pour une traduction assez libre du passage : « Quand je vous ai abandonnées, à Falme, vous m'auriez volontiers fait couper la tête, pas vrai ? Allons, par la bonne Fortune, n'essayez pas de mentir ! Aujourd'hui, vous ne pouvez pas me reprocher de vouloir rester avec vous. » Les reprises anaphoriques s'effacent, le traducteur préférant puiser le sens par-delà les mots de

l'original et avancer une explicitation : « if you do no » devient « n'essayez pas de mentir », l'invocation de la « Fortune » cessant de prendre la forme d'un serment complexe pour devenir une simple exclamation détachée tandis que le « *this* » cataphorique disparaît au profit d'une fusion entre les deux dernières propositions (« vous ne pouvez pas me reprocher de vouloir rester avec vous »).

Le parler de Tarabon, généralement marqué par des dédoublements du sujet avec reprise pronominale, est lui aussi victime des deux traductions, comme le montre ce court extrait tiré du chapitre 4 du tome deux, intitulé « Summoned » (« Convoquée » chez Rosenblum, « Convocation » chez Mallé[703]), qui met en scène une Taraboner du nom de Liandrin :

[2.33]

"The Amyrlin Seat, she requires your presence, Sister." […] Frowning, she tried to look over Moiraine's shoulder into the room. "This chamber, it is warded. We cannot enter. Why do you ward against your sisters?" (Jordan, par. 8)	« Le Trône d'Amyrlin requiert votre présence, ma Sœur. » […] Les sourcils froncés, elle s'efforçait de regarder la chambre par-dessus l'épaule de Moiraine. « Cette chambre, elle est gardée. Nous ne pouvons pas y entrer. Pourquoi la gardez-vous contre vos Sœurs ? (Rosenblum, 89-90)	— La Chaire d'Amyrlin exige de te voir, sœur Moiraine. […] — Cette chambre est… protégée, dit-elle, se tordant le cou pour regarder à l'intérieur. Pourquoi veux-tu empêcher tes sœurs d'y entrer ? (Mallé, 88)

La première reprise (« The Amyrlin Seat, she requires ») est ainsi ignorée par les deux traducteurs, qui rétablissent la norme syntaxique en supprimant le dédoublement du sujet. La seconde, en revanche, semble avoir entraîné des stratégies divergentes : Mallé se contente d'introduire des pointillés, marque d'hésitation orale plus que manière de s'exprimer particulière ; Rosenblum, de son côté, décide cette fois de pratiquer la reprise pronominale et d'adopter donc une traduction plus littérale « Cette chambre, elle est gardée » ; malheureusement, l'absence de systématisme dans cette pratique (une recherche menée à travers les livres de la saga montre un taux se situant aux environs de deux reprises

[703] Robert JORDAN, *The Great Hunt* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/gp/product/B002VBV1R2/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 11 novembre 2017, chap. 4 ; Robert JORDAN, *Le Cor de Valère*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 1999, p. 87-105 ; Robert JORDAN, *La Grande quête*, *op. cit.*, p. 85-103.

traduites sur trois) tend à pousser l'interprétation du lecteur davantage vers une forme d'emphase maladroite que vers un mode d'expression lié à un dialecte particulier.

Hilling, reprenant le flambeau de Rosenblum sur la première traduction de *La Roue du Temps*, opte pour la même stratégie d'évitement, comme le montre ce bref passage extrait du chapitre 16 du volume sept, titré « A Touch on the Cheek » (« Une caresse sur la joue »[704]).

[2.34]

"We do know about you, Master Cauthon." She looked a woman who wanted to skin something, and whoever was handy would do. "*Ta'veren*, it do be said. With dangerous associations of your own. That do be more than hearsay." (Jordan, par. 23)	— Nous savons tout sur vous, Maître Cauthon, affirma-t-elle, l'air de vouloir l'écorcher vif. *Ta'veren*, dit-on. Avec de dangereuses fréquentations. Et ce sont plus que des ouï-dire. (Hilling, 353)

On relèvera en revanche une exception dans la tendance globale chez Hilling à ne pas traduire les marques d'anglais non-standard, liée non pas à un quelconque dialecte mais à l'idiolecte d'un certain Jondyn Barran, sorte de chasseur un peu rustre pratiquant un argot bien plus marqué que celui de ses voisins dans le chapitre 1 du même volume, intitulé « High Chasaline » (« Beltaine » chez Hilling, « Haute Chasaline » chez Mallé[705]) :

[2.35]

"If you say so, boy. Was those bloody Asha'man won it, anyway. And welcome to it, I say. Too bad they don't take it and go someplace else to celebrate." […] Better for us if they'd all died yesterday, boy. We'll pay for that before it's done. Mark me, we'll pay large." (Jordan, par. 43)	— Si tu le dis, mon garçon. De toute façon, c'est ces sacrés Asha'man qu'ont gagné. Et grand bien leur fasse. Dommage qu'ils n'aillent pas fêter ça ailleurs. […] Il aurait mieux valu pour nous qu'elles meurent toutes hier, mon garçon. On le paiera avant la fin. Crois-moi, on le paiera cher. (Hilling, 69-70)	— Si tu le dis, mon garçon…, lâcha-t-il. Mais c'est plutôt la victoire de ces fichus Asha'man. Eh bien, qu'ils s'en réjouissent ! Dommage qu'ils ne soient pas allés la célébrer ailleurs… […] Pour nous, il aurait mieux valu qu'elles crèvent toutes hier, mon garçon. On paiera pour ça, tôt ou tard, et très cher ! (Mallé, 70-71)

[704] Robert JORDAN, *A Crown of Swords* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/gp/product/B003H4I5G2/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 11 novembre 2017, chap. 16 ; Robert JORDAN, *Une Couronne d'épées*, traduit par Simone HILLING, Paris, Fleuve Noir, coll. « Fantasy », 2007, p. 348-363 ; Robert JORDAN, *Une Couronne d'épées*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2015, p. 335-349.

[705] Robert JORDAN, *A Crown of Swords*, *op. cit., chap. 1* ; Robert JORDAN, *Une Couronne d'épées*, *op. cit.*, p. 60-74 ; Robert JORDAN, *Une Couronne d'épées*, *op. cit.*, p. 61-75.

Pour marquer l'aspect extrêmement familier du parler de Barran, le texte original n'hésite pas à utiliser des lexies peu soutenues (« bloody »), des phrases essentiellement phatiques (« If you say so, boy », « I say », « mark me »), des répétitions (« We'll pay […] we'll pay »), ou l'effacement du pronom (« Was those bloody Asha'man »).

On notera l'emploi, par Hilling, d'un début de proposition attributive au singulier pour désigner un groupe pluriel (« C'est […] les « Asha'man »), suivi de la forme contractée du pronom relatif « qui » (« qu'ont gagné »). Les deux traducteurs ont recours à « Dommage que » dans son emploi prédicatif (plus familier, par exemple, que « Il est dommage que ») et à une lexie familière pour traduire le « bloody » anglais (« sacré » chez Hilling, « fichus » chez Mallé). Une fois encore, Mallé ajoute des pointillés ainsi qu'un point d'exclamation, augmentant l'oralité et la charge émotionnelle du discours par la ponctuation. La deuxième réplique de Barran montre également une tendance chez lui au renforcement expressif, encore une fois par l'intermédiaire de la ponctuation (« très cher ! ») mais aussi par le biais d'une lexie (« crèvent » pour « die », quand Hilling recourt simplement à « meurent ») ; la répétition, elle, disparaît – le personnage semble ici moins lugubre, moins prophétique même.

Les lecteurs ont également reproché à Hilling son usage de lexies relevant soit d'un registre proprement vulgaire, comme ici :

> —… veux pas savoir ce qu'a dit ce foutu poissonnier, et toi, espèce d'abruti, sers-toi de ta matraque, merde, et n'accepte pas leurs foutues provocations en duel juste parce que[706]…

où l'exclamation « merde » vient en quelque sorte traduire un « bloody » (Jordan n'usant jamais de termes relevant d'un tel niveau de langage), soit d'un vocabulaire particulièrement moderne et familier, témoin direct d'un état de langue fugace ou d'une mode passagère :

> Lui, il a pas le feeling pour ça, mais moi, je crois que j'ai le chic, comme qui dirait. Le Don[707].

[706] Robert JORDAN, *Une Couronne d'épées*, *op. cit.*, p. 365.
[707] Robert JORDAN, *Les Lances de feu*, traduit par Simone HILLING, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 2009, p. 384.

Pareille irruption du transitoire le plus évident (l'expression « avoir le chic » étant déjà considérée comme dépassée à l'époque de la traduction), qui plus est si celui-ci comporte un emprunt à une langue qui n'est pas censée exister dans la diégèse (« le feeling »), passe généralement assez mal auprès du lectorat (une pétition avait même été lancée pour exiger une nouvelle traduction des volumes treize et quatorze[708]).

Sam Gamgee le populaire

Finissons notre étude dialogique par le cas de Tolkien. Cela n'est que très rarement porté à son crédit (les critiques préférant se concentrer sur les aspects plus archaïsants de son style) mais l'auteur est parmi les premiers auteurs de fantasy à avoir montré les possibilités d'une rencontre entre styles ancien et moderne, grâce notamment à l'adjonction des protagonistes hobbits dans son histoire[709] et en particulier du personnage de Sam Gamgee, simple jardinier et éminent représentant des petites gens auprès des grands du royaume.

Cela se révèle particulièrement sensible dans le chapitre « The Shadow of the Past » (« L'ombre du passé » dans la traduction de Ledoux, « L'Ombre du passé » dans celle de Lauzon[710]). Le sorcier Gandalf y révèle au malheureux Frodo l'histoire de l'Anneau unique, du seigneur maléfique Sauron et du danger que court le hobbit en restant chez lui : il va lui falloir partir et aller voir les elfes à Rivendell. Soudain, le vieux magicien perçoit un bruit à la fenêtre… il plonge aussitôt, se saisit de l'espion et découvre Sam Gamgee, le jardinier de Frodo en personne :

[2.36]

'Well, well, bless my beard!' said Gandalf. 'Sam Gamgee is it? Now what may you be doing?' 'Lor bless you, Mr. Gandalf, sir!' said Sam. 'Nothing! Leastways I was just trimming the grass-border under the window, if you follow me.' He picked up his shears and exhibited them as evidence.	— Tiens, tiens, par ma barbe ! dit Gandalf. C'est Sam Gamegie ? Alors, que fabriquez-vous là ? — Dieu vous bénisse, monsieur Gandalf, dit Sam. Rien ! Ou du moins je coupais juste la bordure de la pelouse sous la fenêtre, si vous voyez. Il ramassa ses cisailles et les exhiba à	« Tiens, tiens, par ma barbe ! dit Gandalf. Sam Gamgie, c'est cela ? Mais que faites-vous donc là ? » « Bénie soit vot' barbe, M. Gandalf, m'sieur ! dit Sam. Rien ! J'étais juste en train de tailler la bordure d'herbe en dessous de la fenêtre, si vous me suivez. » Il ramassa ses cisailles et les exhiba comme preuve.

[708] WEBMASTER, *Pétition pour une traduction de qualité*, 4 septembre 2007, http://www.rouedutemps.fr/news-view_topic&topic_id=555, consulté le 27 juillet 2018.

[709] Ceux-ci constituent pour le lecteur contemporain une sorte de point d'entrée dans l'univers archaïque de la Terre du Milieu, ainsi qu'un regard moral plus adapté aux valeurs modernes.

[710] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Rings*, Based on the 50th anniversary ed. publ. 2004., London, HarperCollins, coll. « The Lord of the Rings », n° 1, 2007, p. 55-84 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.*, 2002, p. 80-119 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Fraternité de l'anneau*, *op. cit.*, p. 65-92.

'I don't,' said Gandalf grimly. 'It is some time since I last heard the sound of your shears. How long have you been eavesdropping?' 'Eavesdropping, sir? I don't follow you, begging your pardon. There ain't no eaves at Bag End, and that's a fact.' (Tolkien, 83)	preuve. — Non, je ne vois pas, dit Gandalf avec sévérité. Voilà quelque temps que je n'aie entendu le bruit de vos cisailles. Depuis combien de temps êtes-vous aux écoutes à la fenêtre ? — Écoutes à la fenêtre, monsieur ? Excusez-moi, je ne vous comprends pas. (inversion) Y a pas d'écoutes à Cul-de-Sac, ça c'est un fait. (Ledoux, 117)	« Pas tellement, dit Gandalf d'un ton sévère. Cela fait un moment que je n'entends plus le bruit de vos cisailles. Depuis quand êtes vous aux aguets ? » « Au guet, m'sieur ? Vous m'excuserez, m'sieur, j'vous suis pas. Y a pas de guet à Cul-de-Sac, et ça, c'est un fait. » (Lauzon, 91)

Gandalf entame le dialogue par une interjection, « bless my beard », rendue par une invocation par les deux traducteurs (« par ma barbe »). Le problème tout spécifique posé par la traduction du verbe « bless » dans *Le Seigneur des Anneaux* n'est cependant que reporté, puisque la réponse qu'adresse ensuite Sam au sorcier remet le mot sur le devant de la scène (« Lor bless you »). L'exclamation rare « Lor », qui est une version contractée de « Lord », est comprise par Ledoux comme une référence au « Seigneur » chrétien (évident pourvoyeur de bénédiction). Le traducteur se permet donc d'insérer le mot « Dieu » dans le lexique de la Terre du Milieu. Ce n'est ni la première ni la dernière occurrence de ce mot problématique dans la première traduction et il arrive même à Ledoux d'y recourir pour des passages où l'original ne contient aucune référence religieuse, ce qui lui vaut les critiques de la seconde équipe de traduction[711] ; pour Ferré et Lauzon, quiconque a eu l'occasion de lire les lettres de Tolkien (ce que Ledoux ne pouvait faire dans les années 1970) a pu constater que le rapport entre religion et création était tout sauf anecdotique chez cet auteur : en catholique érudit, il se refusait en effet le droit de s'appesantir sur les cultes de ses peuples imaginaires, si ce n'est pour les condamner quand ceux-ci se mettaient à adorer de fausses idoles. Dans son œuvre, les temples et les références dogmatiques relèvent donc plutôt de pratiques erronées, et si l'image d'un Dieu bienveillant mais distant n'est pas totalement absente, elle n'en demeure pas moins discrète[712]. Considérant le choix de son prédécesseur comme une erreur, Lauzon recourt ainsi à une modulation et reporte la cible de la bénédiction envers Gandalf vers la barbe de ce dernier, s'assurant que les lecteurs français cessent d'imaginer

[711] « But one of the more ubiquitous mistakes is bringing in references to God or Christianity where the original text conspicuously omits them » in Vincent FERRÉ, Daniel LAUZON et David RIGGS, « Traduire Tolkien en français: On the Translation of J.R.R. Tolkien's Works into French and their Reception in France », *op. cit.*, p. 56.
[712] Pour plus d'informations sur le rapport entre religion catholique et l'univers de la Terre du Milieu, voir par exemple la lettre 156 dans John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, *op. cit.*, p. 386-399.

une société emprunte de religiosité catholique (le choix d'un plus littéral et sérieux « Soyez béni » risquant d'attirer trop l'attention sur le caractère liturgique de la formule). « Lor » n'en demeure pas moins la contraction vieillie du « Lord » chrétien ; l'expression utilisée par Sam dans l'original est donc pour le moins ambigüe, et prompte à déclencher bien des débats : Tolkien souhaitait-il laisser entendre ici l'existence d'une religion chez les Hobbits, ou tout au moins d'une forme de spiritualité ? Il peut aussi être bon de rappeler ici que *Le Seigneur des Anneaux* est parfois présenté par son auteur comme la traduction d'un texte plus ancien (le *Red Book of Westmarch*) ; doit-on considérer qu'il s'agit là de la pseudo manifestation du travail d'un traducteur catholique fictif[713] ? Tout en affirmant respecter là l'esprit de l'auteur, Lauzon fait ici d'abord le choix de la cohérence diégétique en dissimulant un peu plus la référence divine, quand Ledoux au contraire l'expose bien davantage, ici et dans bien d'autres passages.

La volonté de rendre le jeu de mot témoignant de la mauvaise foi de Sam (lequel repose sur les racines communes entre « eaves » et « eavesdropping », le hobbit faisant remarquer l'absence de corniches dans les environs) pousse les traducteurs à quelques contorsions. Ledoux opte pour une traduction érudite et imparfaite en employant une variante rare (et donc plus recherchée) d'une expression populaire (« être aux écoutes ») ; l'incompréhension qui s'en suit porte ainsi sur un substantif difficilement identifiable par le lecteur français (« écoutes » pouvant avoir plusieurs sens, liés à l'espionnage ou éventuellement au cordage d'une voile). Lauzon préfère pousser l'incompréhension (et donc la mauvaise foi de Sam) un peu plus loin, celui-ci n'hésitant plus à déformer les sonorités pour jouer les innocents (« aux aguets » / « au guet »).

Plusieurs stratégies sont également mises à profit pour symboliser le caractère populaire du parler du hobbit, comme la multiplication des phrases « creuses », susceptibles d'être considérées comme remplissant une fonction phatique (« if you follow me », « begging your pardon »), et qui constituent en réalité autant de béquilles dont le hobbit coupable se sert pour garder sa contenance devant l'intimidant magicien. Celui-ci ne se prive pas d'ailleurs d'appuyer abruptement sur l'échec d'une pareille stratégie en répliquant à un « If you follow me » par un « I don't » abrupt ; l'absence de locution aussi efficacement brutale que « I

[713] Andrew STUMP, *In The Fellowship of the Ring, to whom did Sam refer to as Lor, when he says "Lor bless you" to Gandalf?*, 23 mai 2018, https://www.quora.com/In-The-Fellowship-of-the-Ring-to-whom-did-Sam-refer-to-as-Lor-when-he-says-Lor-bless-you-to-Gandalf, consulté le 15 février 2019.

don't » contraint Lauzon à en atténuer sémantiquement la violence (« Pas tellement »), quand Ledoux s'efforce de la maintenir, quitte à en rallonger l'expression (« Non je ne vois pas. »).

On remarquera que, dans l'ensemble, Gandalf s'exprime de façon légèrement plus recherchée chez Ledoux (« Non, je ne vois pas » ; « Voilà quelques temps que je n'ai » ; « Depuis combien de temps ») que chez Lauzon (« Pas tellement » ; « Cela fait un moment que je n'entends plus » ; « Depuis quand ») à une exception près, le « que fabriquez-vous » de la première traduction étant d'une tonalité plus familière que le « que faites-vous donc » de la seconde. La retraduction cherche vraisemblablement à se rapprocher ainsi de Tolkien, qui a plusieurs fois souligné la capacité de personnes éduquées comme Frodo ou Gandalf à adapter leur langue à celle de leur interlocuteur[714].

L'une des différences les plus significatives entre les deux traductions porte sur l'usage par Lauzon d'élisions fréquentes (« vot' barbe » ; « m'sieur ») censées représenter graphiquement une prononciation non-standard chez Sam (aucun des autres personnages n'en bénéficiant). Cet usage, bien plus marqué en français que toutes les stratégies de l'original, fait cependant courir le risque au texte d'aller trop loin dans l'oralisation du style ; le problème est particulièrement saillant dès lors que l'on prête attention à la traduction de l'appellatif « sir », que le personnage répète après chaque argument comme pour apaiser la colère de son interlocuteur.

Cet effet est particulièrement marqué dans la suite de l'échange :

[2.37]

'Mr. Frodo, sir!' cried Sam quaking. 'Don't let him hurt me, sir! Don't let him turn me into anything unnatural! My old dad would take on so. I meant no harm, on my honour, sir!' 'He won't hurt you,' said Frodo, hardly able to keep from laughing, although he was himself startled and rather puzzled. 'He knows, as well as I do, that you mean no harm. But just you up and answer his questions straight away!' (Tolkien, 83)	— Monsieur Frodon, monsieur ! s'écria Sam, tremblant. Ne le laissez pas me faire du mal, monsieur ! Ne le laissez pas me transformer en quelque chose de pas naturel ! Mon vieux papa serait tellement désespéré. Je n'ai pas de mauvaises intentions, sur mon honneur, monsieur ! — Il ne te fera pas de mal, dit Frodon, qui avait peine à ne pas rire, bien qu'il fût lui-même saisi et quelque peu déconcerté. Il sait aussi bien que moi que tu n'es pas mal intentionné. Mais debout, et réponds à ses questions, en vitesse ! (Ledoux, 117-118)	« Monsieur Frodo, m'sieur ! s'écria Sam, tremblant comme une feuille. Le laissez pas me faire du mal, m'sieur ! Le laissez pas me changer en quelque chose de pas naturel ! Ça ferait un tel choc à mon vieux papa. Je pensais pas à mal, m'sieur, sur mon honneur ! » « Il ne te fera pas de mal, dit Frodo, ayant peine à étouffer un rire, quoiqu'il fût lui-même surpris et plutôt perplexe. Il sait aussi bien que moi que tu ne penses pas à mal. Mais dépêche-toi de répondre à ses questions, et tout de suite ! » (Lauzon, 91-92)

[714] Isabelle PANTIN, *Tolkien et ses légendes*, *op. cit.*, p. 133.

Le choix de la forme contractée « m'sieur » par Lauzon, déjà plus marquée par sa graphie inhabituelle que le terme anglais, prend par répétition une aura plus importante encore, au point de donner aux répliques de Sam des accents artificiels – une lecture à voix haute des échanges peut adopter rapidement des tonalités ironiques, et l'on se prend alors à se demander si le modeste Sam ne se moquerait pas ouvertement de son interlocuteur. Ledoux opte pour le simple « monsieur », qui n'attire véritablement l'attention qu'au moment il côtoie la traduction de « M. », produisant une répétition absente de l'original (« Monsieur Frodon, monsieur »).

Les stratégies utilisées par la première traduction pour rendre le registre qu'affectionne Sam demeurent, dans l'ensemble, discrètes. Par exemple, les deux extraits ne montrent pas chez Ledoux de réduction de la forme négative : pas de suppression de l'adverbe de négation « ne » (« je ne vous comprends pas », « Ne le laissez pas »), contrairement à la retraduction qui marque ainsi de manière forte la différence entre le jardinier et son maître (les « j'vous suis pas », « Le laissez pas » de Sam venant se heurter chez Lauzon aux « Il ne te fera pas de mal » et « que tu ne penses pas à mal » de Frodo). On notera en revanche le rendu par les deux traducteurs de « anything unnatural » par l'expression familière *quelque chose de + adjectif à la forme négative* (« quelque chose de pas naturel »), qui rappelle qu'une deuxième traduction a aussi l'avantage de pouvoir reprendre certains des choix inventifs de la première.

Évoquons enfin la traduction des prénoms hobbits. Ledoux leur donne une forme « acceptable » pour le lecteur français (« Frodon », « Bilbon », « Longon », etc.), quand Lauzon semble se plier aux consignes laissées par Tolkien. Celles-ci, établies vraisemblablement peu après la première traduction en français, établissent une liste des patronymes susceptibles d'être traduits, les autres devant être laissés tels quels :

> All names not in the following list should be left entirely unchanged in any language used in translation, except that inflexional -s, -es should be rendered according to the grammar of the language[715].

[715] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Guide to the Names in* The Lord of the Rings, *op. cit.*, p. 1.

Selon ces termes, restent à traduire les noms de famille qui, en anglais, possèdent un sens plus ou moins perceptible par le lecteur – l'exemple le plus connu étant bien entendu celui de Bilbo et Frodo, Baggins, qui évoque le nom commun « bag » mais aussi le nom propre de la demeure de Bilbo (« Bag Ends », lui-même un jeu de mot basé sur l'expression française « cul-de-sac »). Ledoux avait opté pour « Sacquet » ; pour des raisons vraisemblablement liées à des problèmes de droits d'auteur, Lauzon, contraint de trouver une nouvelle traduction, a trouvé le mot « Bessac », avec son suffixe occitan qui n'est pas sans rappeler nombre de lieux du sud (les deux solutions atténuent cependant, sans pour autant l'annihiler, le lien avec « Cul-de-Sac », traduction choisie dans les deux cas pour la propriété de Bilbo). Sam voit quant à lui son nom propre francisé en « Gamegie » (Ledoux) et « Gamgie » (Lauzon).

[2.38]

'Well, sir,' said Sam dithering a little. 'I heard a deal that I didn't rightly understand, about an enemy, and rings, and Mr. Bilbo, sir, and dragons, and a fiery mountain, and – and Elves, sir. I listened because I couldn't help myself, if you know what I mean. Lor bless me, sir, but I do love tales of that sort. And I believe them too, whatever Ted may say. Elves, sir! I would dearly love to see *them.* Couldn't you take me to see Elves, sir, when you go?' (Tolkien, 883-84)	— Eh bien, monsieur, fit Sam, un peu tremblant, j'ai entendu pas mal de choses que j'ai pas bien comprises sur un ennemi, et des animaux, et M. Bilbon, monsieur, et des dragons, et une montagne de feu et… et des Elfes, monsieur. J'ai écouté parce que j'ai pas pu m'en empêcher, si vous voyez ce que je veux dire. Dieu me bénisse, monsieur, mais j'aime tellement les histoires comme ça. Et j'y crois aussi quoi qu'en puisse dire Ted. Des Elfes, monsieur ! Ah, que je voudrais les voir, eux. Pourriez-vous pas m'emmener voir des Elfes, monsieur, quand vous irez ? (Ledoux, 118)	« Eh bien, m'sieur, commença Sam, tergiversant un peu. J'ai entendu pas mal de choses que j'ai pas très bien comprises, rapport à un ennemi, et des anneaux, et M. Bilbo, m'sieur, et des dragons, et puis une montagne de feu, et… les Elfes, m'sieur. J'écoutais parce que j'étais incapable de faire autrement, si vous voyez ce que je veux dire. Qu'on me bénisse, m'sieur, mais j'aime tellement les histoires de ce genre-là. Et qui plus est, j'y crois, qu'importe ce que dit Ted. Les Elfes, m'sieur ! Comme j'aimerais les voir, eux. Pourriez pas m'emmener voir des Elfes, m'sieur, quand vous partirez ? » (Lauzon, 92)

Ce dernier passage présente de nouvelles marques d'oralisation textuelle, comme ce moment où Sam se met à faire la liste des choses incroyables qu'il a entendues et semble peiner à garder son souffle ou à se souvenir de tout, vraisemblablement sous l'emprise de fortes émotions comme le montre le recours aux virgules et conjonctions de coordination en cascade, et l'irruption ultime du tiret : « , about an enemy, and rings, and Mr. Bilbo, sir, and dragons, and a fiery mountain, and – and Elves, sir. » Les deux traducteurs choisissent de reprendre cette stratégie, se contentant de remplacer le tiret par des guillemets (la reprise de la répétition de la conjonction de coordination chez Ledoux permettant de maintenir le sentiment d'empressement que les guillemets risquaient d'affaiblir : « et… et des Elfes,

monsieur »). La première traduction atténue cependant quelque peu l'urgence du rythme, d'abord en multipliant les « monsieur », qui par contraste prennent un tour plus posé encore, ensuite en supprimant une virgule au tout début (« j'ai entendu pas mal de choses que j'ai pas bien comprises sur un ennemi » devient alors formulé d'une seule traite, une phrase longue pour une personne censée être en proie à l'excitation). Lauzon, de son côté, maintient la virgule et en profite pour tirer encore davantage le discours vers le familier avec la locution « rapport à » ; le traducteur modère en revanche l'enchaînement de conjonctions de coordination en y glissant la locution « et puis ».

Le reste de cette longue réplique présente dans l'ensemble des stratégies stylistiques similaires. On notera cependant chez Ledoux l'apparition de négations tronquées (« que j'ai pas très bien comprises », « j'ai pas pu m'en empêcher »), mystérieusement absentes des répliques précédentes. À l'inverse, Lauzon se montre cette fois-ci moins familier que son prédécesseur et ce, à plusieurs reprises (« j'ai pas pu m'en empêcher » contre « j'étais incapable de faire autrement » ; « j'ai écouté » contre « j'écoutais » ; « les histoires comme ça » contre « les histoires de ce genre-là »), au point que son Sam semble parfois ne plus savoir quel registre adopter (« Pourriez-vous pas m'emmener »).

Le traducteur ose en revanche reproduire les italiques d'accentuation (« Comme j'aimerais les voir, *eux* »), contrairement à Ledoux qui semble avoir jugé que l'ajout d'une virgule détachant le pronom tonique suffisait comme marque emphatique (« que je voudrais les voir, eux »). On est en droit de se demander cependant si cette formulation ne « sonne » pas elle-même quelque peu étrange, et si le choix de Lauzon n'est pas au fond celui de souligner une forme de maladresse de la part du locuteur, plutôt que la marque d'une quelconque accentuation (ce qui tendrait à éloigner un peu plus la traduction de l'original).

Relevons également la traduction de « Elves » par « les Elfes » (quand Ledoux opte pour la traduction plus évidente en « des Elfes »). L'usage de l'article défini empêche toute sélection ici, et fait du peuple elfique non pas une forme d'espèce dont on pourrait admirer quelques spécimens, mais un authentique mystère, un phénomène merveilleux, unique. Et faux, si l'on s'en réfère à l'existence d'au moins deux lieux et deux sociétés elfiques séparés rien que dans *La Communauté de l'anneau* – on peut quoi qu'il en soit se demander si Sam n'ignore pas l'existence de ces différentes communautés, ou si c'est là simplement de la part du traducteur un acte visant à renforcer la naïveté du personnage. Il n'en demeure pas moins

que celui-ci, lors d'une troisième exclamation, se prend soudain à utiliser l'article indéfini pour les désigner (« m'emmener voir des Elfes »).

Le texte de Ledoux, enfin, comprend une faute véritable, vraisemblablement liée à un problème de relecture (mais qui n'a pas été corrigée dans les impressions ultérieures), traduisant le mot « rings » en « animaux » et faisant passer Sam pour plus bête ou plus sournois qu'il ne l'est en réalité.

Les Uruk-Hai combattants

La démarche finalement assez moderne de Tolkien ne s'exerce pas uniquement au niveau de ces personnages-point de vue que sont les hobbits ; pour Verlyn Flieger, le parler des orcs apporte lui aussi un vent de fraîcheur à ce qui, sans cela, risquerait de trop prendre des allures de pastiche : « Son œuvre est à la fois médiévale, moderne et post-moderne. Elle combine des traits propres à l'épopée, au roman de chevalerie, au conte et à la tragédie[716]. »

Ce jargon orc, nous le retrouvons dans *The Two Towers*, au chapitre intitulé « The Uruk-Hai » (« L'Ourouk-Haï » chez Ledoux, « Les Uruk-hai » chez Lauzon[717]). Les hobbits Merry et Pippin ont été capturés par des orcs du Mordor et des Uruk-Hai d'Isengard, deux groupes alliés bien que servant des maîtres différents. Au moment où les malheureux prisonniers s'éveillent, ils entendent leurs bourreaux s'exprimer dans une langue bien moins châtiée que celle dont ils ont l'habitude :

[2.39]

'Rest while you can, little fool!' he said then to Pippin, in the Common Speech, which he made almost as hideous as his own language. 'Rest while you can! We'll find a use for your legs before long. You'll wish you had got none before we get home.' 'If I had my way, you'd wish you were dead now,' said the other. 'I'd make you squeak, you miserable rat.' He stooped over Pippin, bringing his yellow fangs close to his face. He had a black knife with a long jagged blade in his hand. 'Lie quiet, or I'll tickle you with this,' he hissed. 'Don't draw attention to yourself, or I may forget	« Repose-toi pendant que tu le peux, petit idiot ! dit-il ensuite à Pippin en un Langage Commun qu'il rendait presque aussi hideux que sa propre langue. Repose-toi pendant que tu le peux ! On trouvera un emploi pour tes jambes avant peu. Tu souhaiteras n'en avoir jamais eu, avant que nous soyons arrivés chez nous. » « Si je pouvais agir à mon gré, tu souhaiterais être mort dès à présent, dit l'autre. Je te ferais couiner, sale petit rat. » Il se pencha sur Pippin, amenant ses crocs jaunes tout près du visage du Hobbit. Il avait à la main un poignard noir à longue lame dentelée.	« Repose-toi pendant que tu peux, petite andouille ! dit-il alors à Pippin dans le parler commun, qu'il rendait presque aussi hideux que son propre baragouin. Repose-toi donc ! Tes jambes vont servir bien assez vite. Tu souhaiteras n'en avoir jamais eu avant qu'on soit rentrés. » « Si j'étais libre d'en faire à ma tête, tu voudrais être mort depuis longtemps, dit l'autre. Je te ferais couiner, misérable petit rat ! » Il se pencha sur Pippin, qui vit les crocs jaunâtres de l'Orque tout près de sa figure. Il avait à la main un long couteau noir à lame dentelée. « Tiens-toi tranquille, sinon

[716] Verlyn FLIEGER, « Ne perdons pas Frodo de vue », *Europe*, avril 2016, n° 1044, p. 109-110.
[717] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, *op. cit.*, 2007, p. 578-599 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, *op. cit.*, 2002, p. 68-95 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, *op. cit.*, 2015, p. 53-72.

my orders. Curse the Isengarders! *Uglúk u bagronk sha pushdug Saruman-glob búbhosh skai'*: he passed into a long angry speech in his own tongue that slowly died away into muttering and snarling. (Tolkien, 579)	« Reste tranquille, ou je vais te chatouiller avec ceci, siffla-t-il. N'attire pas l'attention sur toi, ou je pourrais oublier les ordres reçus. Maudits soient les Isengardiens ! *Ouglouk ou bagronk sha poushdoug Saroumane glob boubhosh skaï* », et il se lança dans un long discours irrité en sa propre langue, qui finit par se perdre dans des marmottages et des grognements. (Ledoux, 70)	je te chatouille avec ça, siffla-t-il. Si tu te fais trop remarquer, je pourrais oublier mes ordres. Maudits soient les Isengardiens ! *Uglúk u bagronk sha pushdug Saruman-glob búbhosh skai* » : il entama alors dans sa langue un long et furieux discours qui dégénéra peu à peu en marmottages et en grognements. (Lauzon, 54)

On peut estimer que le « petit idiot » de Ledoux est un peu moins imagé que le « petite andouille » de Lauzon, bien que la nuance soit fine. L'autre insulte, « miserable rat », est au contraire plus idiomatique chez Ledoux (« sale petit rat »), Lauzon opérant un calque du « miserable » originel tout en se sentant contraint d'intercaler un adjectif supplémentaire pour des raisons euphoniques (« misérable petit rat »).

Dans l'ensemble, Lauzon se montre légèrement plus audacieux dans son traitement de la vulgarité orc, usant de formulations un peu plus orales que son prédécesseur, quitte à s'éloigner légèrement de la traduction littérale : « Repose-toi pendant que tu le peux » cède ainsi la place au plus court « Repose toi donc » ; idem pour « avant que nous soyons arrivés chez nous » qui devient « avant qu'on soit rentrés », le pronom « on » achevant de donner au syntagme une tournure plus familière. L'expression « Si je pouvais agir à mon gré » est moins idiomatique que le « Si j'étais libre d'en faire à ma tête » ; quant à « je vais te chatouiller avec ceci », son usage du semi-auxiliaire « aller » demeure plus complexe (de peu) que le simple présent de « je te chatouille avec ça » (le pronom démonstratif « ça » étant, là encore, plus familier que « ceci »). Ledoux va même jusqu'à ajouter un adjectif pourtant dispensable, et adopter une tournure plus impersonnelle (« les ordres reçus » pour rendre « my orders »).

Autre point notable, la domestication de la langue uruk par Ledoux. Celui-ci s'efforce en effet de retranscrire dans une forme approximative de phonétisation la manière qu'aurait un anglais de prononcer les mots inventés par Tolkien, changeant par exemple la totalité des « u » en « ou » et ce, que la lettre soit accentuée ou non (le traducteur va jusqu'à supprimer arbitrairement un tiret entre deux mots d'une langue dont pourtant seul son auteur a le secret). Cette pratique un peu cavalière n'est pas sans poser certains problèmes, les sonorités anglaises et françaises n'étant pas identiques, tandis que les accents (dont on peut

supposer que Tolkien, en philologue passionné, les avait choisis avec soins) se voient tout simplement détruits, au risque de voir l'ensemble prendre des allures de plaisanterie linguistique voire de racisme larvé. À ce propos, on relèvera l'usage, par Lauzon cette fois, du verbe « dégénéra », qui laisse entendre ici des créatures tout juste sorties de l'état sauvage et incapables de maintenir bien longtemps un quelconque vernis de civilisation (celui de la langue) ; c'est cependant là quelque chose que l'original même prêtait déjà à deviner, bien que de façon moins affirmée.

[2.40]

'There's no time to kill them properly,' said one. 'No time for play on this trip.' 'That can't be helped,' said another. 'But why not kill them quick, kill them now? They're a cursed nuisance, and we're in a hurry. Evening's coming on, and we ought to get a move on.' 'Orders,' said a third voice in a deep growl. '*Kill all but NOT the Halflings; they are to be brought back ALIVE as quickly as possible*. That's my orders.' 'What are they wanted for?' asked several voices. 'Why alive? Do they give good sport?' (Tolkien, 580)	« Il n'y a pas le temps de les tuer convenablement, dit l'un. On n'a pas le temps de s'amuser dans ce voyage. » « On n'y peut rien, dit un autre. Mais pourquoi ne pas les expédier en vitesse, les tuer tout de suite ? Ils nous encombrent fichtrement, et nous sommes pressés. Le soir tombe, et nous devrions partir. » « Les ordres, grogna un troisième d'une voix profonde. *Tuez-les tous, mais PAS de Semi-Hommes, vous devez les ramener VIVANTS aussi rapidement que possible*. Voilà mes ordres. » « Pourquoi les veut-on ? demandèrent plusieurs voix. Pourquoi vivants ? Offrent-ils un bon divertissement ? » (Ledoux, 71)	« Pas le temps de les tuer comme il le faudrait, dit l'un d'eux. Pas le temps de s'amuser dans cette expédition. » « Ça, on n'y peut rien, dit un autre. Mais pourquoi pas les tuer vite fait, là, tout de suite ? Ces sales gêneurs nous cassent les pieds, et nous, on est pressés. Le soir approche et on ferait mieux de se dépêcher. » « Les ordres, dit un troisième en un profond grondement. *Tuez-les tous, SAUF les Demi-Hommes ; ceux-là, il faut les ramener VIVANTS aussi vite que possible.* C'est ça, mes ordres. » « Qu'est-ce qu'on leur veut ? demandèrent plusieurs voix. Pourquoi vivants ? Ils donnent du bon temps ? » (Lauzon, 55)

Ce nouvel extrait du même dialogue commence par un orc d'assez mauvaise humeur, comme le suggère la répétition à base de « no time » (« There's no time to […] No time for »). Ledoux modifie cette dernière et y introduit une certaine dose de variation (« Il n'y a pas le temps de […] On n'a pas le temps de »), lui donnant ainsi des airs d'insistance ; de son côté, Lauzon la renforce, par la suppression de tout sujet et la répétition intégrale de l'ouverture en « Pas le temps ». Le second traducteur enchaîne sur une réplique rendue plus familière, par le dédoublement du sujet ainsi que le recours aux formes peu soutenues que sont les pronoms « ça » et « on » (« Ça, on n'y peut rien ») ; des techniques similaires, à base de reprises et de pronoms personnels indéfinis, seront utilisées par la suite (« nous, on est pressés » ; « C'est ça, mes ordres »). Si Ledoux préfère recourir au pronom personnel de la première personne du pluriel (« Ils nous encombrent », « nous sommes pressés »), c'est,

semble-t-il, pour mieux différencier les orcs entre eux, certaines créatures employant exclusivement la forme indéfinie « on » (Tolkien, de son côté, recourt à des formes de différenciation plus discrètes, excepté lorsqu'il s'appuie sur des didascalies pour faire sortir un ou deux personnages de la masse).

Le phrasé particulier de l'orc en question (celui qui use du pronom personnel « nous » chez Ledoux) pose d'autres problèmes. Tout d'abord la traduction du frénétique « why not kill them quick, kill them now ? » (répétition du syntagme « kill them » et adverbes courts) que le premier traducteur atténue fortement, en préférant une reprise nominale à la répétition (« les expédier », « les tuer ») et en multipliant les locutions adverbiales à plusieurs termes (« en vitesse », « tout de suite »). Lauzon préfère tronquer la négation et user d'une locution adverbiale plus familière, composée de deux mots d'une seule syllabe et dont l'aspect terminatif augmente l'impression de rapidité (« vite fait »), voire à perdre la répétition pour mieux raccourcir la phrase. Ensuite la traduction de l'adjectif « cursed » dans « a cursed nuisance » : Lauzon opte ici pour une modulation voire une adaptation, remplaçant la proposition attributive toute entière par une expression imagée, familière, quoiqu'un peu vieillie (« Ces sales gêneurs nous cassent les pieds »). Dans sa propre modulation, Ledoux recourt quant à lui à l'adverbe « fichtrement », sans doute plus familier encore, mais qui introduit peut-être une notion un peu trop régionale pour des créatures censées représenter le mal à l'état pur.

Les deux traducteurs conservent la graphie spécifique que l'auteur donne aux propos du troisième orc, qui cite les ordres de son maître en usant de guillemets ainsi que de mots entièrement en majuscules. Les formes interrogatives du quatrième, enfin, montrent un Ledoux respectueux de la syntaxe la plus élaborée (« Pourquoi les veut-on ? », « Offrent-ils un bon divertissement ») face à un Lauzon essayant de s'en tenir, comme l'original, à une formulation plus idiomatique sans trop tomber dans le populaire (« Qu'est-ce qu'on leur veut ? », « Ils donnent du bon temps ? »).

[2.41]

'Aye, we must stick together,' growled Uglúk. 'I don't trust you little swine. You've no guts outside your own sties. But for us you'd all have run away. We are the fighting Uruk-hai! We slew the great warrior. We took the prisoners. We are the servants of Saruman the Wise, the White Hand: the Hand that gives us man's-flesh to eat. We came out of Isengard, and led you here, and we shall lead you back by the way we choose. I am Uglúk. I have spoken.' (Tolkien, 581)	« Oui, nous devons rester tous groupés, gronda Ouglouk. Je n'ai aucune confiance en toi, petit pourceau. Tu n'as aucun cran en dehors de ta propre étable. Sans nous, vous auriez tous filé. Nous sommes les combattants ourouk-haï ! Nous avons abattu le Grand Guerrier. Nous avons pris les captifs. Nous sommes les serviteurs de Saroumane le Sage, la Main Blanche : la Main qui nous donne de la chair humaine à manger. Nous sommes partis de l'Isengard, nous vous avons conduits jusqu'ici, et nous vous ramènerons par le chemin que nous choisirons. Je suis Ouglouk. J'ai dit. » (Ledoux, 72)	« Oui, il faut rester ensemble, grogna Uglúk. J'ai pas confiance en vous, misérables petits porcs. Aussitôt sortis de vos soues, vous avez plus rien dans le ventre. Si on n'avait pas été là, vous auriez tous déguerpi. Nous sommes les Uruk-hai combattants ! Nous avons tué le grand guerrier. Nous avons emmené les prisonniers. Nous sommes les serviteurs de Saruman le Sage, la Main Blanche : la Main qui nous nourrit de chair d'homme. Nous sommes venus d'Isengard, nous vous avons conduits jusqu'ici, et nous vous conduirons par où il nous plaira. Je suis Uglúk. J'ai dit ! » (Lauzon, 56)

Les Uruk-Hai passent ensuite aux insultes, Uglúk traitant les orcs de « swine », juste avant que les choses en viennent aux mains. Ledoux choisit « pourceau », un terme ayant davantage de connotations littéraires que le « porcs » dont se sert Lauzon (ce dernier terme possède avantageusement quelques accents de dialogues réels, tout en demeurant relativement intemporel). Les « soues » de la deuxième traduction, moins connues que les « étables » de la première, sont d'abord plus justes sémantiquement (les étables étant d'ordinaire réservées aux vaches) ; elles peuvent de plus évoquer des mots aux sonorités proches comme « suie » et surtout « souillon », permettant ainsi de guider le lecteur qui découvre le substantif pour la toute première fois. Le caractère court du mot et l'allitération en « s » (« Aussitôt sortis de vos soues ») donnent de plus à l'ensemble des allures de véritable texte parlé, qui certes perd partie de la violence de l'original (avec ses allitérations en « t » plus brutales, « no guts outside your own sties »), mais se hisse au-dessus de la traduction précédente.

Dans le reste de l'extrait, Lauzon se montre une fois encore plus imagé que Ledoux (« aucun cran » contre « rien dans le ventre »), s'efforçant de rendre certaines formes marquées de l'original (via les allitérations précédemment citées bien sûr, mais aussi la traduction de « man's-flesh » en « chair d'homme », au lieu de l'habituel « chair humaine », ainsi que l'usage de « combattant » comme adjectif et non comme substantif dans « les Uruk-hai combattants »).

Étrangement, Ledoux ajoute une fois encore des majuscules, cette fois-ci à l'expression « le Grand Guerrier », renforçant l'aura de l'adversaire vaincu par les Uruk-hai au-delà de ce que Tolkien lui-même s'autorise. On est en droit de se demander pourquoi les vaillants combattants n'attribuent pas de majuscule à leurs propres titres (« les combattants ourouk-haï ») s'ils en accordent à leur ennemi. Cette stratégie tend à rabaisser l'intelligence mauvaise d'êtres qui, dans l'original, savent bien faire la différence entre un simple qualificatif et un nom propre ou un surnom officiel (« Saruman the Wise, the White Hand »), et tendent au fond à mépriser les hommes.

Gollum et les hobbitss

Finissons sur un dernier exemple tiré une nouvelle fois du *Seigneur des Anneaux*, celui de l'une des créatures les plus emblématiques des romans, le malheureux esclave de l'Anneau appelé Gollum, ou Sméagol selon les moments (« Gollum » étant une onomatopée, le son que produit sa gorge lors de ses nombreuses quintes de toux). Le passage sélectionné provient du chapitre 1 du livre IV du deuxième tome, « The Taming of Sméagol » (« L'apprivoisement de Sméagol » chez Ledoux et Lauzon[718]).

Dans cet extrait, Gollum a suivi les hobbits Frodo et Sam en plein territoire ennemi ; profitant de la nuit tombée, il s'approche des deux dormeurs pour dérober cet anneau qui, depuis si longtemps, hante chacune de ses pensées :

[2.42]

'Ach, sss! Cautious, my precious! More haste less speed. We musstn't rissk our neck, musst we, precious? No, precious – *gollum*!' He lifted his head again, blinked at the moon, and quickly shut his eyes. 'We hate it,' he hissed. 'Nassty, nassty shivery light it is – sss – it spies on us, precious – it hurts our eyes.' (Tolkien, 801)	« Ach, sss ! Attention, mon trésor ! Plus de hâte, moins de vitesse. On ne doit pas risquer de se casser le cou, n'est-ce pas, mon trésor ? Non, mon trésor *gollum !* » Il leva de nouveau la tête, cligna des yeux vers la lune et les referma vivement. « On la déteste, siffla-t-il. Une ssale, ssale lumière grelottante, c'est sss elle nous espionne, mon trésor elle nous fait mal aux yeux. » (Ledoux, 353)	« Ach, sss ! Attention, trésor ! Hâtons-nous lentement. Faut pas se cassser le cou, n'essst-ce pas, mon trésor ? Non, trésor – *gollum* ! » Il leva de nouveau la tête, et la lune le fit cligner des yeux. Il les referma vivement. « On la hait, souffla-t-il. Méchante, méchante lumière frisssonneuse, sss… Elle nous espionne, trésor… elle nous fait mal aux yeux. » (Lauzon, 258)

[718] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, *op. cit.*, 2007, p. 787-809 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, *op. cit.*, 2002, p. 335-363 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Les Deux tours*, *op. cit.*, 2015, p. 245-265.

On notera rapidement le maintien par les deux traducteurs des étranges « *gollum* » émaillant les répliques de la créature, et représentant la toux qui le saisit régulièrement. Autre point à relever, la traduction de « precious » par « trésor », qui permet en français de maintenir l'ambiguïté de l'original : Gollum s'adresse à tout le monde en employant ce terme, et l'on ne sait jamais véritablement s'il parle à un quelconque interlocuteur ou s'il discute en réalité avec lui-même, ou plutôt avec l'image de l'Anneau unique qui demeure gravée dans son esprit malade. « Trésor », susceptible de désigner aussi bien l'anneau d'or de Sauron que de constituer une forme d'adresse, convient donc parfaitement à la version française. La seule différence réside dans le choix de Lauzon de lui adjoindre un adjectif possessif absent de l'anglais (Gollum se fait ainsi plus possessif, ou plus sournois, deux traits qui correspondent malgré tout à son caractère).

La marque d'oralité qui saute immédiatement aux yeux du lecteur est bien entendu la multiplication de la consonne « s », un procédé graphique qui vise à rendre la prononciation toute particulière des sifflantes par Gollum. Ces marques ne sont cependant pas systématiques, comme en témoignent des mots comme « less », « speed » ou « spies ». Lauzon les reproduit autant que possible, quitte à chercher des mots relativement peu usités contenant des « s » comme « frissonneuse », mais sans aller cependant jusqu'à toucher à des sonorités voisines comme dans « Attention » - le traducteur ose cependant un « n'essst-ce pas », comptant sur lecteur pour corriger mentalement ce qui devrait s'écrire « n'est-ssse pas ». Ledoux, lui, ne le fait que pour « ssale », à deux reprises (« casser » demeure intact, de même que « n'est-ce pas »).

[2.43]

'Don't hurt us! Don't let them hurt us, precious! They won't hurt us will they, nice little hobbitses? We didn't mean no harm, but they jumps on us like cats on poor mices, they did, precious. And we're so lonely, *gollum*. We'll be nice to them, very nice, if they'll be nice to us, won't we, yes, yess.' (Tolkien, 802)	« Ne nous faites pas de mal ! Ne les laisse pas nous faire de mal, mon trésor ! Ils ne vont pas nous faire de mal, n'est-ce pas, gentils petits hobbits ? On ne leur en voulait pas, mais voilà qu'ils nous sautent dessus comme des chats sur de pauvres souris, qu'ils ont fait, mon trésor. Et on est si seul, *gollum*. On sera gentil avec eux, très gentils, s'ils le sont avec nous, n'est-ce pas, oui, oui. » (Ledoux, 355)	« Ne nous faites pas mal ! Qu'ils nous fassent pas mal, trésor ! Ils vont pas nous faire mal, gentils petits hobbitss ? On voulait rien faire, nous, mais ils nous sautent dessus comme des chats sur des pauvres sourizs, oui, trésor. Et on se sent si seul, *gollum*. On va être gentil z'avec eux, très gentil, s'ils sont gentils z'avec nous, n'essst-ce pas, si, si. » (Lauzon, 258)

Gollum est finalement capturé par les deux hobbits et se met à geindre de toutes ses forces. D'autres marques du parler tout particulier de la créature se font alors jour, comme son usage pour le moins inhabituel des temps verbaux : le *-s* de la troisième personne au pluriel (« they jumps ») se perd dans la traduction, quand les allers-retours entre passé et présent sont davantage maintenus par Ledoux que par son successeur (« voilà qu'ils nous sautent dessus […] qu'ils ont fait »), au risque d'opérer une formulation pour le moins étrange (à quoi peut se rapporter ce « qu'ils ont fait » ?).

De nouvelles extravagances, liées aux marques de pluriel, apparaissent également (« hobbitses », « mices »), que cette fois Ledoux semble ne pas vouloir compenser ; de son côté, Lauzon s'essaie à quelques « hobbitss » et « sourizs » (plus étranges qu'en anglais, langue qui marque à l'oral le *-s* du pluriel) et tente même une fausse liaison marquée graphiquement (« z'avec »). Le second traducteur rend le discours plus familier encore, en supprimant article partitif et adverbe de négation (« fassent pas mal », « Ils vont pas ») ou en multipliant les pronoms (« On voulait rien faire, nous »).

La traduction de « Don't let them hurt us » en « Qu'ils nous fassent pas mal » vient cependant offrir une prière à une forme silencieuse de divinité, quand l'original touchait plutôt à une supplique, témoignant d'une relation affective, protectrice, quasi-amoureuse entre Gollum et, sans doute, l'Anneau. De son côté, Ledoux traduit « We didn't mean no harm » en « On ne leur en voulait pas » qui, contrairement à l'original, laisse entendre l'existence d'un différend antérieur entre les deux groupes, et donc l'existence d'une faute de la part des hobbits (pourquoi serait-il susceptible de leur en vouloir, sinon ?), quand Lauzon maintient l'idée d'une situation innocente, neutre – un simple malentendu.

[2.44]

'Ach! sss!' said Gollum, covering his ears with his hands, as if such frankness, and the open speaking of the names, hurt him. 'We guessed, yes we guessed,' he whispered; 'and we didn't want them to go, did we? No, precious, not the nice hobbits. Ashes, ashes, and dust, and thirst there is; and pits, pits, pits, and Orcs, thousands of Orcses. Nice hobbits mustn't go to – sss – those places.' 'So you have been there?' Frodo insisted. 'And you're being drawn back there, aren't you?' (Tolkien, 804)	« Ach ! Sss ! fit Gollum, se bouchant les oreilles comme si une telle franchise et la mention toute crue des noms lui faisaient mal. « On avait deviné, oui, on avait deviné, murmura-t-il, et on ne voulait pas qu'ils y aillent hein ? Non, mon trésor, pas les gentils hobbits. Des cendres, des cendres et de la poussière, et la soif, voilà ce qu'il y a ; et des fosses, des fosses, des fosses, et des Orques, des Orques par milliers. Les gentils hobbits ne doivent pas aller… sss… en ces lieux là. » (Ledoux, 357)	« Ach ! sss ! » dit Gollum en se couvrant les oreilles, comme si la franchise de Frodo et sa libre mention des noms lui faisaient mal. « On le devinait, oui, on l'avait deviné, chuchota-t-il ; et on voulait pas qu'ils y aillent, hein ? Non, trésor, pas les gentils hobbits. Cendres, cendres et poussière, et la soif, voilà ce qu'il y a ; et des trous, des trous et des trous, et puis des Orques, des milliers de z'Orques. Les gentils hobbits doivent pas aller… sss ! dans ces endroits-là. » (Lauzon, 260-261)

Ledoux comme Lauzon ne fuient pas devant les répétitions issues de la bouche de Gollum (« Ashes, ashes, and dust, and thirst there is; and pits, pits, pits, and Orcs, thousands of Orcs »). Lauzon supprime néanmoins l'article (« Cendres, cendres et poussière »), donnant au tout un rythme plus marqué ; il supprime même une virgule, augmentant l'aspect réfléchi, poétique, de la formulation, au détriment du sentiment de se trouver devant un être en train de revivre un traumatisme ; la première série est ensuite brutalement interrompue avec la locution « et la soif », où l'article défini est cette foi présent, rendant plus unique, plus fatal le terrible manque.

L'autre série, composée de « pits, pits, pits », est traduite par « des fosses, des fosses, des fosses » chez Ledoux, contre un plus idiomatique « des trous, des trous et des trous » chez Lauzon, qui rajoute de plus une conjonction de coordination à la troisième occurrence. Si le deuxième texte semble plus proche des effets rythmiques de l'original avec ses mots en une syllabe, il l'est sans doute moins au niveau de la sémantique, « pit » désignant un genre de trou dont on ne voit pas le fond et d'où l'on ne ressort pas. La dernière série s'accompagne chez Lauzon d'un « et puis », placé là pour mieux atténuer auprès du lecteur l'impression de répétition dont on dit souvent que le français aurait horreur.

Le second traducteur se permet en revanche une nouvelle graphie inhabituelle, témoignage d'une liaison impossible (« z'Orques ») qui vise à transposer le « Orcses » de l'original. Cette stratégie semble plus marquée que celle utilisée par l'original anglais, évoquant davantage la méconnaissance du mot lui-même qu'une mauvaise compréhension des règles de grammaire ; Gollum s'apparente ici davantage à un enfant en apprentissage qu'à un adulte usant d'un idiolecte particulier.

En dépit des nombreux peuples et classes sociales que le genre met en scène, et malgré une certaine tendance aux archétypes voire aux stéréotypes à peine voilés, la fantasy étudiée ici n'excelle pas à proprement parler dans la représentation de parlers non-standards, accents et autres particularités dialectales. Ceci peut sans doute s'expliquer par la volonté pour bien des auteurs de s'adresser à un public large, en leur présentant une littérature facile d'accès ou en évitant tout du moins d'ajouter à la complexité d'un monde inconnu à découvrir celle

d'un système langagier inhabituel (le patois vendéen d'un roman comme *L'Enjomineur* de Pierre Bordage[719] exige par exemple des efforts de compréhension importants de son lecteur). C'est naturellement chez un écrivain davantage fasciné par l'authenticité linguistique de son œuvre que par son accessibilité que nous trouvons les ruptures les plus importantes.

C'est d'ailleurs notamment à cette particularité que Lauzon semble vouloir redonner sa vigueur dans sa traduction[720] : là où Ledoux a parfois tendance à lisser les étrangetés au profit d'une langue parfois quelque peu corsetée (avec l'exception notable de quelques changements soudains dans le parler de Sam Gamgee et la retranscription de certaines particularités sonores et onomatopées de Gollum), le second traducteur semble pousser dans le sens contraire, n'hésitant pas à recourir à des négations tronquées et même à de nombreuses élisions pour mieux rendre les différences de registre qui séparent les protagonistes. Comme c'est souvent le cas dans ce type d'entreprise, la retraduction se montre légèrement plus audacieuse dans ses choix, plus prompte à s'éloigner du caractère souvent normalisateur de l'acte traductif[721]. La capacité de certains personnages à adapter leur expression au rang social de leur interlocuteur semble légèrement renforcée, elle aussi (bien que cela soit déjà perceptible chez Ledoux : Gandalf ne parle pas à Théoden comme il parle à Sam). Si les Uruk-Hai de Tolkien demeurent d'une vulgarité mesurée, ceux de Ledoux fleurent trop l'imitation cintrée pour paraître crédibles (voir la présence d'un adverbe comme « fichtrement » par exemple) et nous éloignent encore davantage de ce discours que Flieger qualifie volontiers de « rough-edged, rude, and colloquial-laden[722] » ; la seconde traduction leur offre une forme idiomatique bienvenue. Nous aurons l'opportunité de revenir sur ce phénomène par la suite, mais il est possible de noter dès à présent que si Lauzon cherche à rendre à Tolkien la modernité stylistique dont Ledoux l'avait en partie privé, sa retraduction court en contrepartie le risque à plusieurs reprises de basculer vers

[719] Pierre BORDAGE, *L'Enjomineur*, Nantes, L'Atalante, 2004.

[720] Sophie BOURDAIS, *Le "Seigneur des Anneaux" de Tolkien se rhabille de mots neufs*, 20 février 2015, http://www.telerama.fr/livre/le-seigneur-des-anneaux-se-rhabille-de-mots-neufs,123212.php, consulté le 17 novembre 2015.

[721] « toute première traduction […] est imparfaite et, pour ainsi dire, impure : imparfaite, parce que la défectivité traductive et l'impact des "normes" s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction » in Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 84.

[722] Verlyn FLIEGER, « A postmodern medievalist? », *in* Jane CHANCE et Alfred K. SIEWERS (dirs.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, 1. Palgrave Macmillan paperback ed., New York, Palgrave Macmillan, coll. « The new Middle Ages », 2009, p. 23.

l'exagération orale voire la caricature, ou du moins de faire passer les protagonistes qui usent d'un parler populaire pour plus simples qu'ils ne devraient l'être : ce travers est particulièrement visible chez un personnage comme Sam, mais aussi chez Gollum qui gagne des marques graphiques sonnant plus « faux » que l'original (« des milliers de z'Orcs » dans l'extrait [2.43]).

Si *Le Seigneur des Anneaux* est l'œuvre dont la vraisemblance linguistique est la plus grande, il n'en subsiste pas moins dans les autres romans quelques marques servant bien moins à restituer un quelconque parler non-standard dans toute sa cohérence qu'à jouer le rôle de marqueurs de dialecte et d'oralité (un peu comme les archaïsmes servent à évoquer l'ancienneté de la société dans laquelle les personnages évoluent sans viser pour autant à ressusciter tout un état de langue antérieur[723]). La majeure partie du temps, cependant, il semble bien que les traducteurs mais aussi les retraducteurs se soient sentis contraints de neutraliser ces quelques marques éparses sans pour autant les compenser, suivant en cela ce que l'on pourrait considérer comme la tendance normative de la langue-culture d'arrivée – le français peut en effet être considéré comme une langue plus normative que l'anglais et, à plus forte raison, que l'américain[724].

Ainsi, confrontés aux *gully dwarves* des *Chroniques de Dragonlance*, Mikorey comme Queyssi tendent à standardiser les signes d'un parler mal maîtrisé (phrases dépourvues de sujet, temps verbaux inappropriés ou bien encore négations tronquées) mais aussi, étrangement, à en retranscrire quelques-uns sans pour autant se préoccuper véritablement des problèmes de cohérence que cela entraîne. Contraint par un nombre de pages limité, le premier traducteur se montre quoi qu'il en soit prompt à censurer totalement ces passages, ceux-ci étant souvent conçus comme des intermèdes comiques « non indispensables » à l'intrigue.

Dans *La Roue du Temps*, quelques marques d'oralité non-standard visent à représenter des variantes dialectales de cette langue quasi-hégémonique qu'est la *New Tongue*[725] ; que l'on parle de Rosenblum ou de Hilling pour la première traduction, ou de Mallé pour la seconde,

---

[723] « « The point […] is not to document the past but to suggest it. » in Susan MANDALA, *Language in Science-Fiction and Fantasy: the Question of Style*, New York, NY, Continuum, 2012, p. 78.

[724] « La quasi-totalité des Américains reconnaît une norme extérieure d'anglais correct, c'est-à-dire une norme qui est une manière de parler différente de la leur. » in William LABOV, « L'étude de l'anglais non-standard », *Langue française*, traduit par Françoise KERLEROUX, 1974, n° 22, p. 80.

[725] Suivant Tolkien, Jordan prétend en effet avoir traduit en anglais un texte rédigé dans une langue toute autre.

on constate cependant que la quasi-totalité de ces particularités disparaissent dans la traduction sans qu'il y ait pour autant tentative de transposition. Seule Rosenblum semble essayer d'en reproduire quelques-unes, mais elle le fait de manière inconstante et risque donc fort de ne pas permettre l'identification par le lecteur de la nature systémique de ces marques linguistiques. Les marqueurs de parler populaire sont en revanche souvent plus ou moins compensés ; il arrive régulièrement, néanmoins, que Rosenblum suive de près les phrases parfois alambiquées de l'original, et même y ajoute de nouveaux problèmes liés aux différences entre les langues. Quant à Hilling, son texte verse parfois dans une vulgarité absente de l'original, quand elle n'introduit pas des termes appartenant à une langue extérieure à la diégèse ou bien encore associés à des modes ou des états de langue aussi modernes que transitoires. Enfin, si Mallé avait tendance à populariser les reines et les princesses, il semble au contraire, face à des formes plus particulières d'écriture, privilégier la lisibilité au détriment de la forme d'origine, l'ensemble de ses dialogues semblant ainsi s'écrire dans une langue neutre, ni trop populaire ni trop recherchée, dans laquelle rien n'accroche.

Première synthèse de l'analyse traductologique

S'il est encore trop tôt pour tirer des conclusions définitives, quelques tendances semblent se dégager çà et là, la comparaison de certains textes laissant entendre l'existence de projets de traduction divergents, voire de projets de retraduction. Il nous reste cependant, pour clôturer ce chapitre, à prendre davantage de recul et nous éloigner des oppositions binaires entre première et deuxième traduction, pour cette fois mettre en vis-à-vis les deux horizons de traduction que nous nous étions proposés d'étudier, afin de mieux voir si l'on peut dès à présent affirmer que la première vague de traductions des années 1970-2000 diffère dans son approche de la vague de retraductions initiée dès le début du XXIe siècle ?

Une caractéristique semblant unir nombre des œuvres étudiées ici touche à la relative littéralité des traductions. Les textes tendent davantage à souffrir d'une trop grande proximité avec le texte d'origine que d'un écart trop important (nous parlons ici d'une proximité de surface, lexicale et syntaxique, laquelle cache en réalité de nombreuses divergences, notamment d'ordre pragmatique). On serait en droit d'imaginer que la majorité des traductions littérales se rattachent à la première vague de traductions, mais les traducteurs ayant entre autres tendance à reproduire une partie de la syntaxe anglaise dans

leur travail appartiennent en réalité aux deux horizons. Parmi les premiers, Rosenblum livre des textes souvent étranges voire maladroits ; Ledoux, pourtant bien plus expérimenté, semble parfois décontenancé par certaines circonvolutions de Tolkien, qu'il reprend parfois sans véritable adaptation ; enfin, Truchaud et Chédaille semblent s'adapter aux circonstances sans poursuivre de stratégie stylistique globale. En dehors de quelques bonnes inspirations, Louinet, de son côté, paraît souvent souffrir à la fois de sa relative inexpérience dans le domaine de la traduction et de sa volonté de restituer le travail du maître au plus près. La simplicité de la prose des *Chroniques de Dragonlance*, ainsi que la volonté exprimée par Bragelonne d'offrir une retraduction rendant justice à un original massacré, sont sans doute enfin à l'origine du travail relativement fidèle de Carlier.

Les deux exceptions majeures relèvent, elles aussi, des deux horizons : si l'on excepte quelques interprétations sémantiques plutôt critiquables, Mikorey semble avant tout s'éloigner des *Chroniques de Dragonlance* originelles à cause de l'impératif de pagination qui est le sien, et qui le conduit à refondre les paragraphes en supprimant adjectifs, didascalies et autres passages jugés secondaires. Le cas de Mallé est plus complexe puisqu'il s'agit là d'un projet de retraduction attendu de longue date par les lecteurs, à qui l'éditeur a vendu une redécouverte (voire, même, une première découverte) de l'œuvre de Jordan. Les maladresses syntaxiques de l'auteur américain, nombreuses, peuvent justifier une partie des réécritures en français, mais elles ne sauraient rendre compte de l'ensemble des transformations opérées : ainsi que nous l'évoquions dans la première partie, le rythme particulièrement intense des premières traductions du cycle (cinq tomes de mille pages traduits en seulement un ou deux ans) laissait déjà présager de potentiels problèmes. Nous nous trouvons sans doute devant le cas d'un traducteur qui, contraint à la fois par un temps extrêmement limité mais aussi par des problèmes liés à l'écriture de l'original ainsi qu'à la mauvaise réputation d'une première traduction beaucoup trop littérale, traduit au fil de l'eau et se repose bien davantage sur des acquis stylistiques préalables que sur le matériau de départ.

On notera enfin que, de tous les traducteurs, Lauzon semble le plus à même de mériter le titre de retraducteur, au sens où son travail repose sur un véritable travail de lecture minutieuse de l'œuvre mais aussi de son prédécesseur, et vise avant tout à corriger des erreurs introduites par Ledoux à une époque où le *Silmarillion* (et l'ensemble de la

cosmogonie de Tolkien) n'étaient pas encore connus du public. On pourra bien sûr regretter les problèmes de droits contraignant la nouvelle traduction à changer la quasi-totalité des noms propres auparavant bien traduits, mais aussi prendre avec des pincettes la volonté parfois trop manifeste de rendre le texte de Tolkien plus dynamique et plus fluide qu'il ne l'a jamais été, laquelle prend le risque de verser dans l'excès de modernisme et surtout à effacer certaines marques stylistiques ou sémantiques embarrassantes (on pense notamment aux inversions archaïques, le traducteur faisant le choix du français normatif).

Cette volonté d'actualiser le texte ne se retrouve cependant pas seulement dans la deuxième version française du *Seigneur des Anneaux*. On peut également remarquer dans les dialogues des autres retraductions l'introduction d'une certaine nuance dans les hiérarchies : chez Louinet, Mallé et Lauzon, le monde moyenâgeux de la fantasy cesse par certains aspects d'être un monde où le vouvoiement raidi est systématiquement de mise ; le second horizon de traduction introduit ainsi une certaine souplesse dans les relations, un effet de modernité, rendu possible par la différence entre les systèmes pronominaux anglais et français et les choix de traduction que cet écart permet. L'exotisme s'efface légèrement au profit d'une plus grande proximité avec le lecteur, un lecteur qui a vraisemblablement déjà eu bien des occasions de se familiariser avec les tropes du genre et qui cherche peut-être désormais moins à observer les choses avec un émerveillement distant qu'à se laisser embarquer au plus vite dans l'action. On notera au passage que Carlier, au contraire, semble vouloir d'autant plus verser dans les relations nobiliaires guindées que Mikorey son prédécesseur anéantissait tout protocole et toute dignité : ici, la réhabilitation d'un texte souvent décrié pour sa piètre qualité littéraire passe par un repli vers davantage de sobriété et de sérieux.

Si les dialogues se font parfois plus accessibles, la littéralité des traductions disparaît souvent, en revanche, dans les rares cas où le texte d'origine est le plus éloigné de l'anglais standard, lorsqu'il cherche par exemple à représenter un dialecte ou un sociolecte imaginaire. Les traducteurs des deux horizons ont alors tendance à effacer ces marques pour livrer un texte le plus neutre possible. Parce qu'elles sont faciles à effacer et difficiles à reproduire, les marques les plus subtiles d'oralité disparaissent généralement, ce qui conduit les textes français à modifier le caractère des personnages qui les utilisent.

Partie 3 : Topoï narratifs et descriptifs

Dans le chapitre 2 de cette étude, nous nous sommes concentrés sur les séquences de type argumentatif (les dialogues). Parce qu'ils nous offrent un nouvel angle d'approche sur le genre et, par là, sur sa traduction, il est indispensable que nous nous penchions sur d'autres types séquentiels avec la même minutie ; le chapitre 3 sera ainsi l'occasion de nous tourner vers deux autres types majeurs de séquences fictionnelles, celles de types « narratif » et « descriptif », ainsi que vers certains des topoï qui leurs sont plus spécifiquement associés en fantasy.

Suivant Adam, il nous faut cependant noter que la très grande majorité des textes présente un certain degré d'hétérogénéité[726], une hétérogénéité qu'il est possible de retrouver au niveau de l'agencement séquentiel lui-même : on ne peut généralement pas prétendre enfermer une série de séquences dans un type absolu, unique. Cette « impureté » inévitable était déjà visible dans les extraits de dialogue étudiés dans le chapitre précédent (dans les « didascalies » qui apparaissaient régulièrement entre deux répliques). Avec la séparation forcément artificielle que nous faisons entre rapports d'actions et évocations d'états, il serait plus juste de parler de dominante narrative ou descriptive plutôt que de séquence narrative ou descriptive à proprement parler, les auteurs basculant régulièrement d'un mode à l'autre, y compris parfois au sein d'une seule et même phrase.

Narrations : des duels épiques

Commençons donc notre deuxième série d'analyses par l'observation de ce que l'on appelle communément des « narrations ». Dans sa définition la plus simple, une séquence narrative est composée d'un ensemble de phrases visant à raconter un récit, récit essentiellement constitué d'une série d'actes et d'événements rapportés. Si un tel passage consiste normalement en la représentation d'au moins un événement[727], il est cependant rare que l'on se contente de si peu, même dans une seule séquence ; celle-ci devient bien vite l'agencement temporel (parfois dans l'ordre chronologique, parfois non) de la représentation de plusieurs actions successives[728]. Pour pouvoir exister en tant que telle, une séquence narrative nécessite ainsi une succession d'événements, une unité thématique

[726] « L'homogénéité est, tout comme le texte élémentaire d'une seule séquence, un cas relativement exceptionnel. » in Jean-Michel ADAM, *Les Textes : types et prototypes*, *op. cit.*, p. 31.
[727] Jean-Michel ADAM, *Le Récit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 10.
[728] « Pour qu'il y ait récit, il faut une succession minimale d'événements survenant en un temps *t* puis *t + n* » in *Ibid.*, p. 87.

avec au moins un acteur-sujet, des prédicats transformés, un procès, une causalité narrative et une évaluation finale[729].

Le genre de la fantasy est fréquemment envisagé comme l'héritier direct du roman d'aventure[730] ainsi que de l'épopée[731], et à ce titre comprend nombre de séquences narratives relevant de l'action dangereuse et violente : guerres, course-poursuites, incantations magiques, duel à coups de poings ou d'épée, etc. L'un des motifs épiques les plus représentés est, à ce titre, celui de l'affrontement armé, souvent pensé comme une représentation concrète du combat entre le bien et le mal, la justice et l'injustice. Le duel est d'ailleurs cité comme l'un des principaux « plot devices » du genre dans l'encyclopédie de Grant et Clute[732], ce pourquoi nous l'avons choisi comme angle d'approche spécifique pour cette nouvelle série d'analyses.

Notons au passage que les premiers extraits narratifs sélectionnés nous offrent, paradoxalement, une transition parfaite entre le chapitre consacré aux séquences dialogiques et celui-ci. Nombre de romans rédigés à partir des années 1970 ont en effet fréquemment recours, au sein de séquences à dominante narrative ou descriptive, à la représentation des pensées de leurs protagonistes principaux, selon un mode oscillant entre les styles indirect et indirect libre. Cette technique permet aux auteurs de rendre les passages non-dialogués moins froids et plus faciles à comprendre (le personnage s'exprimant sans détours sur la situation dans laquelle il se trouve), mais aussi de diluer l'avancée du récit et donc d'augmenter le volume des textes (lesquels n'ont cessé de croître en taille au fil des décennies) ; on la retrouve ainsi jusque dans les scènes *a priori* les moins propices aux longues contemplations, à savoir les affrontements où la vie et la mort du personnage sont en jeu.

Mendlesohn appelle ces moments de dialogue interne des « rêveries[733] » et les assimile au concept d'excès mimétique de Riffaterre[734] ainsi que, de manière parfois plus discutable, au

---

[729] *Ibid.*, p. 87-94.

[730] « la fantasy fait place à l'aventure, non seulement parce que ses intrigues contiennent des aventures, mais encore parce que ses principes structurels, effets ou encore valeurs rejoignent ceux du roman d'aventure » in Anne BESSON, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 32.

[731] « on constate que la fantasy fait largement sienne la matière de l'épopée, même si elle ne garde souvent de sa forme que la longueur » in Sandra PROVINI, « Épopée », *in* Anne BESSON (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 118.

[732] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 767.

[733] Farah MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2008, p. 9-10.

principe de « hidden dialogue » (aussi appelé « hidden polemic »), théorisé par Bakhtine pour mieux décrire les semi-dialogues intérieurs des personnages de Dostoïevski[735]. Pour la théoricienne, c'est là une stratégie que les auteurs de fantasy épique se voient souvent contraints d'adopter sous l'influence des contraintes narratives et stylistiques que le genre fait peser sur leur récit : la nécessité de faire découvrir un monde exotique complet, avec ses coutumes et ses cultures, les enjoint en effet à l'utilisation de personnages objectifs découvrant les lieux en même temps que le lecteur ; des personnages si occupés à voir et entendre (et donc, par le truchement de leurs organes perceptifs, à transmettre au lecteur) qu'ils n'ont plus le temps d'être (et encore moins celui de se montrer subjectifs, faillibles, menteurs[736]).

Face à ce problème, la solution qu'est la rêverie consiste, nous l'avons évoqué, à représenter les pensées du personnage selon un mode variant entre l'indirect et l'indirect libre, au point que ce dernier paraît soudain se livrer à un véritable commentaire en direct des événements dont il fait l'expérience. À la manière d'un guide complaisant, ce narrateur au second degré n'oubliera pas au passage d'expliquer les tenants et les aboutissants de la situation, ni d'expliciter les points culturels les plus délicats (peu importe s'il semble alors se parler à lui-même, voire parfois se répéter des choses qu'il est déjà censé savoir). Pour Mendlesohn, pareil procédé interdit tout sentiment d'immersion dans une société autre mais aussi tout développement véritable de personnages, au profit d'une profondeur artificielle et d'une perception infaillible, pseudo-subjective, du monde.

Jordan : le duel au héron

Venons-en justement à un texte dont les séquences narratives font un usage immodéré de la rêverie. Notre extrait provient de la fin du second tome de *La Roue du Temps*, plus précisément du chapitre 45, intitulé « Blademaster » (« Maître à l'épée » chez Rosenblum,

---

[734] « such as unlikely recordings of unimportant speech or thought (unimportant but suggestive of actual happenings, of a live presence, creating atmosphere or characterizing persons) » in Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax : Re-visions of Culture and Society », 1990, p. 29-30.

[735] « His affirmation of self sounds like a continuous hidden polemic or hidden dialogue with some other person on the theme of himself. » in Mikhail BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, traduit par Caryl EMERSON, Minneapolis, University of Minnesota, coll. « Theory and History of Literature », n° 8, 1984, p. 207.

[736] « This mode mediates between us and the protagonist. In seeing what he narrates to us, we are prevented from seeing him. » in Farah MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, *op. cit.*, p. 8.

« Maître escrimeur » chez Mallé[737]). Rand al'Thor y affronte un adversaire redoutable en la personne du *High Lord* Turak Aladon, commandant de la flotte d'invasion seanchan et maître d'arme au héron (un symbole qui vient parfois frapper la lame des plus grands épéistes, de ceux capables de maîtriser ces chorégraphies martiales complexes que l'on appelle « forms » dans les romans).

Ce duel est important à plus d'un titre : parce qu'il couronne d'abord la fin du second roman et constitue un véritable climax narratif (il sera suivi d'un second climax, essentiellement dialogique, opposant Rand au grand méchant de l'histoire, « le Ténébreux ») ; parce qu'il est l'occasion ensuite pour le héros de prouver sa valeur au combat sans l'aide de ses pouvoirs magiques (la pratique du *saidin* est interdite aux hommes, et la proximité de pratiquantes susceptibles de le percer à jour et de le dénoncer empêche Rand de recourir à toute sa puissance). Il s'agit enfin d'un cas classique de duel de fantasy, dont l'objectif premier est de faire « croire » au lecteur consentant que le personnage principal est véritablement en danger de mort, avant d'opérer un soudain retournement de situation permettant à la fois la consolation des craintes et la progression du personnage (la quête est, par essence, un récit initiatique, ce qui en fantasy passe souvent par une montée en puissance martiale ou magique).

[3.1]

In the space of heartbeats, Rand stood alone, facing Turak, who held his blade upright before him. His moment of shock was gone. His eyes were sharp on Rand's face; the black and swollen body of one of his soldiers might as well not have existed. It did not seem to exist for the two servants, either, any more than Rand and his sword existed, or the sounds of fighting, fading now from the rooms to either side out into the house. The servants had begun calmly folding Turak's robe as soon as the High Lord took his sword, and had not looked up even for the dead soldier's shrieks; now they knelt beside the door and watched with impassive eyes. (Jordan, par. 149)	Le temps de quelques battements de cœur et Rand se retrouva seul face à Turak qui tenait son épée à la verticale devant lui. La stupeur de Turak s'était dissipée. Ses yeux regardaient fixement Rand ; le corps noirci et distendu d'un de ses soldats aurait aussi bien pu ne pas exister. Ce cadavre n'existait apparemment pas non plus pour les deux serviteurs ; de même que Rand et son épée ou le fracas des combats qui s'affaiblissait à mesure que ceux-ci se poursuivaient de salle en salle de chaque côté jusqu'au cœur de la maison. Les serviteurs avaient commencé calmement à plier la robe de Turak dès que le Puissant Seigneur avait pris son épée et n'avaient même pas levé les yeux aux cris perçants du guerrier mourant ; à présent, ils étaient agenouillés près de la porte et regardaient d'un air impassible. (Rosenblum, 314)	En un clin d'œil, Rand se retrouva seul face à Turak. Ayant recouvré ses esprits, le haut seigneur rivait son regard dans celui de Rand, le cadavre noirci du soldat totalement oublié. Les deux serviteurs semblaient tout aussi peu conscients de la présence du mort… et, plus étrangement, de l'existence de Rand. Alors que le combat continuait dans le couloir et dans une pièce attenante, ces domestiques avaient pris le temps de plier soigneusement la robe d'apparat de Turak. Sans un regard pour le soldat mort, ils s'accroupirent à côté de la porte, prêts à suivre le duel jusqu'à son terme. (Mallé, 793-794)

[737] Robert JORDAN, *The Great Hunt*, *op. cit., chap. 45* ; Robert JORDAN, *La Bannière du Dragon*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 1999, p. 297-319 ; Robert JORDAN, *La Grande quête*, *op. cit.*, p. 775-798.

Ce premier extrait montre les préparatifs du duel à venir. Un des hommes de main de Turak vient tout juste de tomber, brusquement frappé par une atroce malédiction ; ce drame magique semble avoir donné le signal de l'assaut puisque les combattants des deux camps se sont alors jetés les uns contre les autres. Leurs affrontements les ont peu à peu menés hors de la pièce, laissant finalement Rand et son adversaire face à face, avec seulement deux serviteurs ennemis pour observer la scène.

Notons tout d'abord chez Mallé cette tendance à l'abstraction que l'on attribue souvent à la langue française[738], le mot « eye » étant systématiquement traduit par celui de « regard », là où Rosenblum demeure près de l'original au risque, encore une fois, de s'éloigner de la tendance actuelle de la langue d'arrivée (à « Ses yeux regardaient fixement » répond ainsi « Le Seigneur rivait son regard », et à « n'avaient même pas levé les yeux », « Sans un regard »). Ce penchant pour l'abstraction se retrouve jusque dans la figure qui ouvre l'extrait : « En un clin d'œil » est, certes, plus idiomatique que « In the space of heartbeats » ou que « Le temps de quelques battements de cœur » (la solution adoptée par Rosenblum), mais la formulation semble aussi moins proche de la situation diégétique telle qu'elle est vécue en anglais par le protagoniste : s'il est tout à fait possible d'imaginer Rand sentant son cœur battre à tout rompre sous l'effet de la tension, on a plus de mal à se le représenter comptant les battements de cils ; enfin, la dimension stéréotypée de l'image achève de rendre celle-ci confortable et donc, quelque part, inoffensive. Rosenblum semble vouloir demeurer à un niveau plus concret, mais la modulation qu'elle opère à des fins idiomatiques (« In the space » devient « Le temps de ») provoque des changements importants de sens. Elle se voit ainsi contrainte d'ajouter une conjonction de coordination peu gracieuse pour rétablir la successivité des actions ; l'expression « Le temps de quelques battements de cœur » seule risquait en effet de laisser entendre une forme de simultanéité entre l'éloignement rapide des belligérants et la solitude de Rand – une ambiguïté cependant déjà présente dans l'original.

Ce n'est d'ailleurs pas l'unique fois où la prose parfois imprécise de Jordan contraint les deux traducteurs à modifier la progression thématique et la ponctuation. Le paragraphe original commence ainsi par une longue phrase avec participe présent et subordonnée relative,

[738] « D'une façon générale les mots français se situent généralement à un niveau d'abstraction supérieur à celui des mots anglais correspondants. » in J.-P VINAY et Jean DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977, p. 59.

suivie d'une série de courts énoncés juxtaposés, avant de basculer sur deux très longues phrases comportant subordonnées et participes présents. Dans la première phrase, les deux traducteurs suppriment les virgules, modifiant le rythme potentiel de lecture, et remplacent le participe présent (« facing Turak ») par la locution prépositive « face à ». Mallé va plus loin encore et supprime entièrement la relative « who held his blade upright before him », que Rosenblum prend le risque de conserver (« face à Turak qui tenait son épée à la verticale devant lui »), l'aspect boursouflé de la formulation se voyant souligné par la disparition des pauses de ponctuation. La deuxième phrase anglaise pose un autre problème de précision : « His moment of shock was gone » se montre en effet ambigu quant à l'antécédent du pronom possessif masculin ; la progression thématique linéaire semble s'imposer, laissant entendre que c'est de Rand que le narrateur parle, mais la phrase suivante, qui commence également par le même pronom possessif, désigne clairement Turak comme le possesseur (« His eyes were sharp on Rand's face »). Rosenblum simplifie ce cheminement logique en répétant le nom de Turak, au risque une fois encore d'alourdir sa prose, quand Mallé recourt à une reprise nominale (« le haut seigneur »). Autre problème d'ambiguïté posé par l'original : la présence du pronom neutre « it », dont la traduction nécessairement genrée induit de nouvelles interactions en français – d'où une reprise nominale par les deux traducteurs, Rosenblum optant pour « Ce cadavre » quand Mallé choisit un « du mort » qu'il accompagne d'une importante restructuration, remplaçant la progression à thème linéaire par un modèle à thème éclaté (le lien entre les deux phrases étant le corps du soldat sur le sol).

Mallé tend dans ce passage à préférer des phrases « rééquilibrées » à celles, plus courtes ou plus longues, de l'original. Une série de trois proposition indépendantes juxtaposées se change ainsi une phrase unique : une proposition principale au milieu, encadrée par un participe présent en position d'épithète détachée à gauche (« Ayant recouvré ses esprits, ») et par une proposition participiale à droite (« , le cadavre noirci du soldat totalement oublié »). On retrouve des structures similaires un peu plus loin, avec une subordonnée conjonctive à gauche, mais sans proposition à droite cette fois (« Alors que le combat continuait […], »), ou bien encore avec un complément circonstanciel à gauche (« Sans un regard pour le soldat mort, ») et une épithète détachée à droite (« , prêts à suivre le duel »). Plus loin encore, Mallé s'empare de deux longs énoncés (dont une structure comparative à

trois éléments, additionnée d'un participe présent en position d'épithète détachée) qu'il transforme en deux phrases plus simples, quitte à supprimer une nouvelle fois un pan entier d'information (« as soon as the High Lord took his sword » n'est en effet pas traduit). À un niveau supérieur, notons que si, dans le chapitre précédent, nous avons vu que Mallé restructurait déjà les paragraphes pour séparer les répliques dialogiques des didascalies, cette volonté réorganisatrice prend ici une importance plus grande puisque ce sont cette fois les thèmes globaux, les superstructures sémantiques en quelque sorte, qui justifient l'apparition de séparations absentes de l'original et de la première traduction (Mallé sépare ici la partie traitant du comportement de Turak de celle décrivant les actions de ses serviteurs). Rosenblum, de son côté, reste au plus près du texte d'origine, à quelques arrangements idiomatiques près – elle change par exemple une virgule en point-virgule, conserve la structure comparative via une subordonnée, ou bien encore transforme le participe présent en position d'épithète détachée en une relative (« qui s'affaiblissait »). Là où le texte original est le plus maladroit (« It did not seem to exist for the two servants, either, any more than Rand and his sword existed, or the sounds of fighting, fading now from the rooms to either side out into the house. »), la trop grande proximité de sa traduction produit tout un imbroglio de pronom relatif (« qui »), conjonctions de coordination (« et », « ou »), locutions conjonctives (« de même que », « à mesure que ») et autres locutions prépositionnelles (« de salle en salle », « de chaque côté » et « jusqu'au cœur de » se retrouvent ainsi entassées les unes sur les autres).

Le rythme n'est pas la seule caractéristique affectée : les modifications apportées par Mallé, si elles semblent motivées avant tout par des soucis de syntaxe, n'en ont pas moins des effets sur la teneur sémantique du texte. Certaines images changent, par exemple lorsque le traducteur rend « the black and swollen body » par un simple « cadavre noirci » sans compensation ultérieure. Notons également la disparition pure et simple des épées dans sa version de l'extrait, qu'il s'agisse de celle de Turak (les propositions « who held his blade upright before him » et « the High Lord took his sword » sont supprimées) ou de celle de Rand (« any more than Rand and his sword » devient « de l'existence de Rand »). Le caractère inévitable du duel, les lames déjà tirées et les menaces de mort implicites, tout cela risque fort ici de perdre de sa réalité.

L'espace-temps de la diégèse est lui aussi affecté. « [T]he sounds of fighting, fading now from the rooms to either side out into the house » : cette phrase étrange, qui semble avoir entraîné Rosenblum dans le tortueux labyrinthe des enchâssements, contraint Mallé à d'autres modifications : chez lui, les sons des combats ne s'estompent plus mais continuent dans les pièces voisines, la description concrète des bruits disparaissant au profit d'un abstrait « le combat » (traduction supposée de « the sounds of fighting »). Autre changement temporel : le cas des serviteurs impassibles. Effectuant un bref saut dans le passé, l'original place le début de leur action au moment où Turak prenait son épée (« had begun […] as soon as the High Lord took his sword ») ; la traduction de Mallé tient davantage du constat *a posteriori*, tout en associant l'acte à un repère temporel différent (« Alors que le combat continuait dans le couloir […] ces domestiques avaient pris le temps de plier »). Un problème de même ordre se pose avec la traduction de « now they knelt […] and watched ». L'original laisse entendre un aspect de type progressif en raison de la présence de l'adverbe temporel « now » et de la mise en parallèle des verbes « watch » (d'aspect et impliquant la plupart du temps l'idée de durée) et « kneel » (perfectif ou imperfectif en fonction du contexte). Rosenblum répond logiquement par un imparfait, qui la force néanmoins à transposer « kneel » en un état déjà atteint, à l'aspect accompli (« étaient agenouillés »). Mallé opte au contraire pour un passé simple borné (« s'accroupirent ») qui le contraint ensuite à adopter une locution d'aspect inchoatif (« prêts à suivre ») ; nous ne nous trouvons donc déjà plus exactement dans la même temporalité ici (ni la même gestuelle, le sens de « kneel » différant de celui de « s'accroupir »).

Dernier élément affecté, le point de vue. La scène, nous allons le voir, est en effet entièrement envisagée selon un point de vue proche de la focalisation interne (si la majorité des propositions ne met guère en valeur la perception de Rand, ses pensées sont les seules auxquelles nous avons normalement accès, selon la stratégie de rêverie typique de la « fantasy de quêtes et de portails[739] »). En traduisant « the black and swollen body of one of his soldiers might as well not have existed » en « le cadavre noirci du soldat totalement oublié », Mallé produit une assertion qui expose les pensées de l'antagoniste sans souffrir le moindre doute (l'adverbe « totalement ») et vient ainsi empiéter sur le point de vue de Rand. Nous pénétrons un peu plus ici dans l'intériorité de Turak, quand l'original rappelait

[739] Farah MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, *op. cit.*

fréquemment que notre accès à la diégèse s'effectuait à travers les perceptions de Rand (ce même original peut néanmoins se montrer ambigu, « His moment of shock was gone » étant susceptible d'être interprété comme une déduction de la part du jeune héros mais aussi comme un bref passage dans l'esprit de Turak). Il en est de même pour la proposition « prêts à suivre le duel jusqu'à son terme », laquelle peut sous-entendre une nouvelle incursion, dans l'esprit des deux serviteurs cette fois, quand l'original se contentait de décrire leurs actions depuis l'extérieur (« watched with impassive eyes »). Mallé n'hésite pas d'ailleurs à rajouter un commentaire tout personnel, que l'on doit sans doute imaginer formulé dans l'esprit de Rand (« plus étrangement »).

[3.2]

"I suspected it might come to you and me." Turak spun his blade easily, a full circle one way, then the other, his long-nailed fingers moving delicately on the hilt. His fingernails did not seem to hamper him at all. "You are young. Let us see what is required to earn the heron on this side of the ocean." (Jordan, par. 150)	« Je me doutais que cela tournerait à l'affrontement entre vous et moi. » Turak fit tourner en cercle sa lame avec aisance dans un sens puis dans l'autre, ses doigts aux ongles démesurés se déplaçant d'un mouvement délicat sur la poignée. Ses ongles ne semblaient nullement le gêner. « Vous êtes jeune. Voyons ce qui est requis pour mériter le héron sur ce bord-ci de l'océan. » (Rosenblum, 314)	— Je me doutais que ce serait entre toi et moi…, dit Turak à Rand. Le poignet et les doigts d'une grande souplesse, il dessina quelques arabesques dans l'air avec sa lame. Ses ongles ne semblaient pas le gêner, tout compte fait. — Tu me sembles bien jeune… Voyons ce que valent les escrimeurs au héron, de ce côté de l'océan. (Mallé, 794)

Mettons de côté les dialogues, après avoir noté là encore le recours au vouvoiement chez Rosenblum et au tutoiement chez Mallé – deux stratégies qui participent d'ambiances différentes et risquent fort de teinter la lecture de la séquence tout entière (la première traduction semble ainsi plus engoncée, la seconde plus légère). Le problème intrinsèque à cet extrait est avant tout lié à la description des mouvements (problème majeur, s'il en est, des scènes d'action).

Les combattants ici se préparent, l'antagoniste effectuant quelques moulinets avec son arme. Rosenblum semble coller davantage au texte mais en modifie tout de même la syntaxe : « Turak fit tourner en cercle sa lame avec aisance dans un sens puis dans l'autre ». Sa formulation pose une nouvelle fois le problème lié à l'accumulation de compléments au verbe (« en cercle », « avec aisance », « dans un sens puis dans l'autre »), quand l'original usait d'une langue plus moderne avec ses syntagmes nominaux détachés. Une fois encore,

Mallé opte pour une plus grande abstraction que sa prédécesseuse : « spun his blade […] a full circle one way, then the other » devient ainsi chez lui « il dessina quelques arabesques dans l'air avec sa lame. » Les gestes relativement concrets se font presque poétiques, adoptant un vocabulaire moins neutre, plus recherché, et surtout moins précis. Le traducteur tend cependant, suivant un paradoxe commun chez lui, à expliciter d'autres éléments, offrant la participiale « Le poignet et les doigts d'une grande souplesse » en guise de modulation pour le « easily » de l'original. Difficile de décider s'il s'agit là d'un simple étoffement, ou d'une forme de compensation pour les nombreuses modifications déjà évoquées – nous pouvons cependant déjà évoquer les « tendances déformantes de la traduction » de Berman, pour qui abstraction, clarification et ennoblissement vont de pair en traduction normative[740].

On notera enfin chez le second traducteur l'ajout d'un nouveau commentaire, « tout compte fait », qui laisse planer la question de sa source : le lecteur en attribuera sans doute l'origine à Rand, mais il n'en demeure pas moins pour qui analyse le rapport entre original et traduction qu'il s'agit là d'une nouvelle intervention du traducteur en personne, dont la nature relativement populaire peut jurer avec le registre global du paragraphe.

[3.3]

Suddenly Rand saw. Standing tall on Turak's blade was a heron. With the little training he had, he was face-to-face with a real blademaster. Hastily he tossed the fleece-lined cloak aside, ridding himself of weight and encumbrance. Turak waited. (Jordan, par. 151)	Soudain Rand vit. Dressé sur la lame de Turak, il y avait un héron. Avec le peu d'entraînement qu'il avait eu, il se trouvait en face d'un vrai maître en fait d'armes. Il jeta hâtivement de côté sa pelisse pour se débarrasser de ce qui pouvait l'alourdir ou l'encombrer. Turak attendit. (Rosenblum, 314-315)	Rand remarqua soudain un détail qui lui avait échappé. La lame de Turak était elle aussi ornée d'un héron. Alors qu'il avait bénéficié d'une formation minimale, voilà qu'il devait affronter un maître escrimeur. Histoire d'avoir la plus grande liberté de mouvement possible, il se débarrassa de sa cape et la jeta au loin. En face de lui, Turak attendait placidement le début des hostilités. (Mallé, 794)

Le duel d'observation s'éternise, et Rand commence à se laisser aller à ce que, suivant Mendlesohn, nous appelons une rêverie : observant les traits de se son adversaire, le personnage se prend à commenter la situation sur un mode indirect libre (« With the little training he had, he was face-to-face with a real blademaster »). Rosenblum comme Mallé suivent ici l'auteur, mais le second traducteur va plus loin, jusqu'à relier la phrase suivante à

[740] Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 53-58.

l'intériorité du protagoniste – la locution familière « Histoire d'avoir » introduit en effet la notion d'intentions et appartient surtout à un registre moins soutenu, révélant de manière quelque peu surprenante la présence d'un sujet pensant au milieu d'une narration plus neutre (voir également la dernière remarque à propos de l'extrait [3.2]).

La locution s'insère également dans une stratégie globale de clarification. À grand renfort de marqueurs logiques, Mallé explicite une nouvelle fois ce qui, dans l'original, demeurait très légèrement à la charge du lecteur (« elle aussi », « Alors qu'il […], voilà qu'il »). La dernière phrase de l'extrait multiplie ainsi des précisions absentes de l'anglais (« Turak waited » devenant « En face de lui, Turak attendait placidement le début des hostilités. ») et l'ajout *ex nihilo* d'une relative participe de ce même désir de clarté (« un détail qui lui avait échappé »). Le traducteur semble constamment vouloir retravailler la syntaxe même de l'original et s'en éloigner, peut-être au nom de ce mythe de la langue littéraire « classique » qui, selon Gilles Philippe, hante toujours « l'imaginaire national, qui considère encore fréquemment que le déploiement périodique, l'enchâssement propositionnel et l'archaïsme définissent le standard de la langue littéraire[741] ». Pareil mythe linguistique peut sembler à sa place dans un genre traitant de passés fantasmés, à condition d'oublier comme Mallé que ce n'est pas là le style véritable de Jordan – c'est, au fond, ce dont parle Berman quand il accuse la traduction normative de céder aux sirènes d'une forme de sur-littérature[742]. Rosenblum, elle, retranscrit de façon littérale la syntaxe de l'original ; aucune faute grammaticale n'est commise à proprement parler, mais le résultat semble parfois abrupt voire maladroit (« Soudain Rand vit », traduction d'une courte phrase dont on est en droit de se demander si elle ne sonnait pas déjà étrangement en anglais, ou bien encore « Turak attendit », qu'un imparfait duratif aurait permis d'adoucir). L'usage d'un participe présent avec inversion locative (« Standing tall on […] was a heron »), structure assez courante en anglais, prend un ton bien plus marqué en français, attirant notamment l'attention sur la locution « il y avait » au risque d'en augmenter l'incongruité (« Dressé sur la lame de Turak, il

[741] Gilles PHILIPPE, « Une langue littéraire ? », *in* Gilles PHILIPPE et Julien PIAT (dirs.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 7-56.

[742] « Ces deux principes ont une conséquence majeure : ils font de la traduction une opération où intervient massivement la littérature, et même la "littérarisation », la sur-littérature. Pourquoi ? Pour qu'une traduction ne sente pas la traduction, il faut recourir à des procédés littéraires. Une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en "bon français", c'est-à-dire en français classique. » in Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 35.

y avait un héron »). Mallé, de son côté, recourt à une structure beaucoup plus classique, sans participe passé antéposé (« La lame […] était ornée d'un héron »).

On notera enfin l'appauvrissement qualitatif dans la traduction de « fleece-lined cloak » en « cape » chez Mallé, là où le terme « pelisse » permet à Rosenblum de restituer partie du sens originel sans alourdir la syntaxe (il nous semble cependant qu'il s'agit là davantage d'un choix opportuniste que d'une véritable stratégie, la traductrice ayant, nous l'avons vu, tendance au calque plutôt qu'à la concision).

[3.4]

Rand desperately wanted to seek the void. It was plain he would need every shred of ability he could muster, and even then his chances of leaving the room alive would be small. He had to leave alive. Egwene was almost close enough for him to shout to her, and he had to free her, somehow. But *saidin* waited in the void. The thought made his heart leap with eagerness at the same time that it turned his stomach. But just as close as Egwene were those other women. *Damane*. If he touched *saidin*, and if he could not stop himself channeling, they would know, Verin had told him. Know and wonder. So many, so close. He might survive Turak only to die facing *damane*, and he could not die before Egwene was free. Rand raised his blade. (Jordan, par. 152)	Rand brûlait d'envie de rechercher le vide. C'était manifeste qu'il aurait besoin de toutes les ressources les plus intimes de son habileté et, même ainsi, ses chances de quitter vivant la salle étaient minces. Qu'il en sorte vivant était impératif. Egwene se trouvait presque assez près pour qu'elle l'entende appeler, et il devait se débrouiller pour la libérer. Seulement le *saidin* attendait dans le vide. Cette pensée faisait à la fois bondir son cœur d'un désir ardent et se crisper de dégoût son estomac. Par contre, aussi près qu'Egwene, il y avait ces autres femmes. Les *damanes*. S'il entrait en contact avec le *saidin* et s'il ne parvenait pas à s'empêcher de canaliser, elles le sentiraient. Vérine l'avait prévenu. Elles le sentiraient et se poseraient des questions. Tellement nombreuses, tellement proches. Il ne survivrait peut-être à Turak que pour mourir en affrontant les *damanes* et il ne pouvait pas mourir avant qu'Egwene soit libre. Rand leva son épée. (Rosenblum, 315)	Rand invoqua le vide avec une intensité proche du désespoir. Durant les quelques minutes à venir, il allait avoir besoin de toutes ses compétences – et, même s'il parvenait à les mobiliser, ses chances de sortir vainqueur du duel restaient réduites. Pourtant, il ne pouvait se permettre de perdre. Egwene était prisonnière de l'autre côté de la rue, presque assez près pour qu'il l'entende si elle criait son nom, et il devait la libérer. S'il invoquait le vide, la lueur maladive du *saidin* l'attendrait dans le cocon. En même temps qu'une atroce envie de vomir, elle lui donnerait un désir dévorant de puiser dans la Source Authentique. Mais, avec Egwene, il y avait des *damane*. S'il ne parvenait pas à s'empêcher de canaliser, elles le sentiraient et alerteraient leurs maîtres. En tout cas, c'était ce que pensait Verin. Et, dans des circonstances si délicates, il n'avait aucune raison de croire qu'elle se trompait. En résumé, s'il ne renonçait pas au vide, il risquait de survivre face à Turak pour succomber ensuite contre des *damane*. Ça ne l'aurait pas gêné plus que ça, mais il y avait la variable Egwene, qu'il n'avait jusque-là jamais incluse dans l'équation. Rand leva son épée. […] (Mallé, 794-795)

La suite de l'extrait présente un intérêt tout particulier : celle-ci montre en effet combien les longs textes du genre de *La Roue du Temps* tendent à diluer le temps diégétique et l'action au profit des questionnements intérieurs de leurs protagonistes, le plus petit geste (« Rand

raised his blade ») se voyant ainsi accompagné de quantités d'atermoiements. La vitesse du récit, au sens entendu par Genette[743], se voit ralentie à l'extrême tandis que le temps paraît s'étirer à l'infini (si la taille du livre peut laisser soupçonner ce genre de phénomènes, cela peut néanmoins surprendre quand on aborde le texte avec le roman d'aventures échevelées en tête).

Ces errances sont l'occasion pour Jordan de préciser une nouvelle fois l'un des dangers du duel : le risque pour Rand de céder à la tentation de la magie et d'être pris par les *damane*. Ces dernières, mises au pluriel chez Rosenblum, invariables chez Mallé, sont présentées systématiquement en italiques dans les trois versions (ce qui laisse entendre un emprunt à une langue imaginaire de l'univers diégétique). Même chose pour le *saidin*. Il est sans doute plus intéressant de se pencher sur la distribution des articles en lien avec les néologismes créés par Jordan : pour les deux termes évoqués ci-avant, Jordan recourt à l'article zéro. Les *damane* étant assurément plusieurs, il est possible d'en déduire qu'il s'agit pour le premier cas de la marque d'un pluriel indéfini, traduit logiquement chez Mallé par « des *damane* », quand Rosenblum opte pour le défini « les », renforçant au passage le caractère unique, monolithique même, de la menace. L'article zéro donne en revanche au « *saidin* » singulier une toute autre aura, beaucoup plus abstraite celle-là : contrairement à d'autres concepts magiques plus incarnés, désignés par des mots tirés de la langue anglaise courante et accompagnés de majuscules et de l'article défini (par exemple « the One Power »), *saidin* prend des allures de notion étrangère, insaisissable, échappant à tout dénombrement (« If he touched *saidin* »). Contrairement (bien que cela puisse sembler paradoxal) au concept de *void*, qui semble bénéficier d'une incarnation pleine dans ce monde grâce à l'usage systématique de l'article défini (« *saidin* waited in the void »). Rosenblum comme Mallé effacent cette nuance et optent pour une incarnation plus concrète liée aux articles définis « le » et « du ». Les deux traductions n'osent pas restituer pleinement un concept qui semble échapper en partie au langage, d'où la multiplication des « le *saidin* », « le vide », « les *damane[s]* ». Mallé va plus loin encore et détaille le phénomène, l'explicitant et le

[743] « On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages » in Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Tel quel », 1972, p. 123.

décrivant quand Jordan semble s'en tenir le plus éloigné possible (« But *saidin* waited » devient ainsi « S'il invoquait le vide, la lueur maladive du *saidin* l'attendrait »).

La rêverie est aussi le moment où l'auteur nous communique quelque chose de la « voix » du protagoniste, par le biais notamment du style indirect libre. Cette voix demeure cependant assez peu marquée dans ses expressions (peu de figures, un registre plutôt neutre), à l'exception de quelques originalités syntaxiques dont nous parlerons un peu plus loin. Si Rosenblum use parfois de formulations plus imagées que l'original (« desperately wanted » devient « brûlait d'envie »), Mallé n'hésite pas non plus à étoffer (« avec une intensité proche du désespoir »). Le second traducteur va jusqu'à modifier en profondeur la façon qu'a le protagoniste d'appréhender le monde : ainsi, dans l'avant-dernière phrase de l'extrait, la proposition « Ça ne l'aurait pas gêné plus que ça » se permet, derrière des abords familiers, d'affirmer le caractère sacrificiel voire suicidaire du héros. La phrase suivante (« il y avait la variable Egwene, qu'il n'avait jusque-là jamais incluse dans l'équation ») peut quant à elle sembler bien plus imagée que la formulation originale (« he could not die before Egwene was free »), mais risque surtout de briser le pacte fictionnel avec le lecteur, le protagoniste aux origines campagnardes se mettant soudain à présenter des connaissances mathématiques suffisamment poussées pour lui permettre de les intégrer dans une langue idiomatique.

Concernant la syntaxe, on relèvera l'effort sans doute laborieux que fait Rosenblum pour traduire la construction clivée de l'original (par un « C'était manifeste qu'il aurait besoin » dont l'aspect très marqué est susceptible d'être pris comme relevant d'un registre familier), de même que son ajout d'une structure à présentatif, là où une structure plus classique était possible (« Qu'il en sorte vivant était impératif »). La traductrice respecte enfin les phrases nominales de l'original (« Les *damanes* », « Tellement nombreuses, tellement proches »), qui sont autant de manifestations des émotions du protagoniste et témoignent d'une intériorité dont nous sommes, rappelons-le, les témoins privilégiés.

La traductrice esquive en revanche le sujet ellipsé (« Know and wonder ») : la phrase initiale de Jordan nécessitait en effet un effort plus ou moins conséquent de la part du lecteur anglais pour être comprise : la reprise du verbe « know » l'aiguillait vers le véritable sujet, à savoir le « they » de « they would know », situé deux phrases en amont ; ce pronom le renvoyait alors à son tour aux *damane* de la phrase précédente. Une progression

thématique pour le moins nébuleuse donc, que Rosenblum clarifie simplement par l'ajout d'un pronom dont les marques générique et numérique ne permettent pas le doute (« Elles le sentiraient et se poseraient des questions ») ; Mallé, de son côté, préfère modifier en profondeur la distribution sémantique, en rapprochant tout ce qui touche aux *damane* et en évitant au passage les propositions nominales (un peu de l'oralité originelle se retrouve en revanche, bien que sous une forme différente, dans la locution adverbiale « En tous cas », signe de contradictions dans le discours, et donc de la présence d'un sujet parlant).

Autre formulation problématique chez Jordan : « Egwene was almost close enough for him to shout to her, and he had to free her, somehow » offre une série de propositions dont l'articulation logique est difficile à saisir. Rosenblum opère une simple modulation (« pour qu'elle l'entende appeler ») qui ne clarifie que très légèrement la situation ; Mallé, lui, explicite le discours de façon bien plus importante, en resituant les protagonistes dans un espace concret pour mieux souligner les enjeux de la scène, tout en conservant paradoxalement la partie sur le cri, quitte à exprimer par deux fois la même idée (« prisonnière de l'autre côté de la rue, presque assez près pour qu'il l'entende si elle criait son nom »). Comme précédemment, le traducteur révèle à maintes reprises des informations que l'original laissait dans l'ombre (« with eagerness » traduit par « un désir dévorant de puiser dans la Source Authentique », « they would know » par « elles le sentiraient et alerteraient leurs maîtres »), au point parfois d'attribuer de toutes nouvelles pensées au protagoniste (« Et, dans des circonstances si délicates, il n'avait aucune raison de croire qu'elle se trompait. »).

Terminons sur le traitement de la magie dans la retraduction. Le passage commence par un contresens important : « invoqua le vide » vient en effet traduire « wanted to seek the void » et est suivi, à peine un paragraphe plus loin, de « S'il invoquait le vide… » Le personnage se retrouve ainsi à avoir déjà invoqué le vide sans pour autant l'avoir fait, un problème de traduction qui laisse moins penser à un choix véritable qu'à une erreur involontaire, due probablement à un oubli de relecture. Autre problème, celui de l'utilisation d'« invoquer » pour traduire « seek ». Plus qu'une modulation, il s'agit là d'une inversion sémantique : « to seek », c'est aller chercher, et même s'aventurer dans un territoire sauvage, potentiellement dangereux ; « invoquer », c'est au contraire faire venir à soi, avec un autre danger cette fois, celui de faire entrer davantage que ce que l'on est capable de

recevoir. Le traducteur importe enfin dans la diégèse le symbole du cocon, qu'il utilise pour mieux représenter les mécanismes mentaux ou surnaturels à l'œuvre (« But *saidin* waited in the void » est ainsi traduit par « la lueur maladive du *saidin* l'attendrait dans le cocon »). Pour trouver la première occurrence de cette image, il nous faut remonter brièvement au chapitre 51 du premier volume : « Light filled his mind, till only a corner was left for what was himself. He wrapped the void around that nook; sheltered in emptiness » y était rendu par « La Lumière l'envahissait, emplissant tout son être à l'exception d'un recoin où il restait un peu de place pour sa personnalité. Pour protéger ce noyau, le jeune berger l'enveloppa dans un cocon de vide[744] ». Par la suite, Mallé va continuer d'utiliser ce symbole comme un outil de représentation fort commode, pour rappeler explicitement à son lecteur cette protection que le protagoniste dresse à chaque fois entre son esprit et la « lueur maladive du *saidin* », quand l'original et la traduction de Rosenblum laissent le lecteur à ses propres interprétations.

[3.5]

Turak glided toward him on silent feet. Blade rang on blade like hammer on anvil. From the first it was clear to Rand that the man was testing him, pushing only hard enough to see what he could do, then pushing a little harder, then just a little harder still. It was quick wrists and quick feet that kept Rand alive as much as skill. Without the void, he was always half a heartbeat behind. The tip of Turak's heavy sword made a stinging trench just under his left eye. A flap of coat sleeve hung away from his shoulder, the darker for being wet. Under a neat slash beneath his right arm, precise as a tailor's cut, he could feel warm dampness spreading down his ribs. (Jordan, par. 153-154)	Turak s'avança sur lui à pas silencieux. Lame contre lame résonnèrent comme un marteau sur l'enclume. Dès le début, il fut clair pour Rand que l'autre le testait, ne le pressait que juste assez pour vérifier de quoi il était capable, le pressant ensuite un peu plus fort, puis encore un peu plus. C'est la vitesse de ses jeux de poignet et de jambes qui maintint en vie Rand autant que sa technique. Sans le vide, il était toujours en retard d'un demi-battement de cœur. La pointe de la lourde épée de Turak creusa une tranchée cuisante juste sous son œil gauche. Un morceau de manche pendait de son épaule, d'autant plus foncé qu'il était trempé de sang. Sous son bras droit, au-dessous d'une coupure franche, aussi précise qu'un coup de ciseaux de tailleur, il sentait une humidité tiède couler le long de ses côtes. (Rosenblum, 315)	Rand leva son épée. Sans un bruit, Turak s'avança à sa rencontre. Leurs lames s'abattirent et s'entrechoquèrent, produisant le bruit d'un marteau qui percute une enclume. Dès le début, Rand comprit que son adversaire l'aiguillonnait, tentant de déterminer ses limites. Une attaque, puis une autre, un peu plus vicieuse, et une autre encore… Plus que ses compétences d'escrimeur, la vivacité et la souplesse du jeune homme lui permirent de survivre à cette manche d'observation. Sans le vide, il avait toujours un temps de retard, et à la longue cela risquait de lui être fatal. La pointe de la lourde lame du haut seigneur manqua l'éborgner, laissant une coupure très douloureuse sous son œil gauche. Un autre coup le toucha à l'épaule, coupant sa veste et faisant sourdre le sang. Une incision si précise qu'on aurait pu la comparer à celle d'un chirurgien lui valait également une petite hémorragie sous le bras droit, le fluide vital empoissant peu à peu sa chemise. (Mallé, 795)

[744] Robert JORDAN, *L'Œil du Monde*, *op. cit.*, p. 813.

Le combat tant attendu a enfin lieu. Le premier des paragraphes que comporte cet extrait s'attache à décrire l'avancée et le choc, et les deux traducteurs rendent logiquement les *past simple* par des passés simples. En réorganisant les paragraphes (« Rand leva son épée » fait ici l'ouverture), Mallé prend cependant le risque de donner à Rand l'initiative de l'assaut quand, dans l'original, c'est l'acte de Turak qui semble initier les hostilités. Une réflexion au style indirect, et l'assaut reprend : Mallé fait sauter l'un des participes présents apposés au profit de syntagmes nominaux, plus dynamiques (« pushing only hard enough […], then pushing a little harder, then just a little harder » devient « tentant de déterminer ses limites. Une attaque, puis une autre, un peu plus vicieuse, et une autre encore… »), quand Rosenblum préfère mettre le premier à l'imparfait (« ne le pressait […], le pressant »), atténuant au passage la teneur consciente de la répétition originelle au profit d'une impression possible de maladresse involontaire.

Très vite, Jordan semble vouloir donner aux passes d'armes une touche poétique, usant de figures métaphoriques et métonymiques (« glided […] on silent feet ») et de comparaisons à la limite de l'abstraction (« Blade rang on blade like hammer on anvil »). Les deux traducteurs peinent à suivre, et ont recours à des locutions plus ordinaires (« à pas silencieux » et « s'avança sur lui » pour la première, et les idiomatiques « Sans un bruit » et « s'avança à sa rencontre » pour l'autre). La reprise de la comparaison poétique prend à mi-chemin chez Rosenblum des allures plus concrètes, moins aisées, à cause de la distribution incohérente des articles (« Lame contre lame résonnèrent comme un marteau sur l'enclume »), quand Mallé semble vouloir en épuiser le sens à force d'explications (« s'abattirent et s'entrechoquèrent, produisant le bruit d'un marteau qui rencontre une enclume »).

La suite immédiate de l'affrontement prend une nouvelle fois des allures d'analyse, la rêverie emboîtant le pas à l'action. D'autres figures apparaissent, peut-être moins adroites que la précédentes, que Rosenblum traduit quand Mallé préfère les transformer. Nous assistons ainsi à un retour de l'image du battement de cœur comme mesure du temps avec « half a heartbeat behind », que Rosenblum conserve par un « en retard d'un demi-battement de cœur ». Mallé opte pour une figure plus figée, « [avoir] un temps de retard », perdant ainsi, comme c'était déjà le cas dans l'extrait [3.1], l'image du cœur, évocatrice du temps qui passe mais aussi du temps qui reste, et donc de la mort que le protagoniste risque

à chaque échange (perdre un battement de cœur, c'est peut-être perdre aussi tous les autres). Le commentaire « et à la longue cela risquait de lui être fatal », que le traducteur ajoute, semble ainsi vouloir venir compenser cet appauvrissement métaphorique.

La métonymie « stinging trench », qui vise à exprimer toute la violence de la blessure que Rand reçoit, est quant à elle reprise littéralement par la première traductrice sous la forme d'une « tranchée cuisante », la retraduction lui préférant le très ordinaire « une coupure très douloureuse » – auquel elle ajoute l'explicitation « manqua l'éborgner », à la formulation très littéraire, en guise de compensation.

Arrive la première blessure, et Jordan se prend à multiplier les métonymies, s'attardant sur la manche déchirée et trempée de Rand ou sur la sensation d'un liquide coulant sur ses côtes. Manière de dresser un voile pudique entre le lecteur et l'âpre réalité du combat, ou euphémisme affecté visant l'effet par la retenue feinte ? Peut-être peut-on même considérer les coups de Turak comme si rapides que Rand ne les découvre, avec incrédulité, qu'une fois la plaie ouverte ? Rosenblum suit l'auteur dans ses stratégies (« Un morceau de manche pendait de son épaule »), jusque dans l'étrange métonymie finale (« une humidité tiède »). Mallé, lui, s'en écarte, produisant une traduction assez libre de l'original : le texte dépeint d'abord ouvertement le processus, quand les autres s'attachaient au résultat, et nomme ce qui était passé sous silence en usant, une fois encore, d'un vocabulaire plus recherché (« Un autre coup le toucha à l'épaule, coupant sa veste et faisant sourdre le sang. »). La périphrase désignant le sang est alors remplacée par une autre, plus courante (« le fluide vital »), elle-même accompagnée d'une nouvelle explicitation (« une petite hémorragie »). Le réseau que les figures composaient, avec au centre l'image du vêtement découpé comme représentation du corps blessé, est entièrement transformé au profit de celui, à la fois plus idiomatique et plus ordinaire, du corps humain, et ce jusqu'à la traduction de la comparaison « precise as a tailor's cut » (« aussi précise qu'un coup de ciseaux de tailleur » chez Rosenblum), qui change soudain de comparant et devient « si précise qu'on aurait pu la comparer à celle d'un chirurgien ».

Au-delà des velléités poétiques de l'auteur, cette interprétation de la situation se veut enfin chez Jordan témoignage de la subjectivité du protagoniste. Cette subjectivité devient, elle aussi, mise à mal dans la retraduction de Mallé, comme le montre le glissement vers une focalisation plus externe au personnage-point de vue, avec l'introduction d'un pronom

indéfini dans la comparaison (« on aurait pu la comparer ») et surtout la disparition pure et simple de la locution verbale de perception « he could feel » (Rosenblum maintenant la marque de la subjectivité avec son « il sentait »).

[3.6]

The void enveloped Rand. *Saidin* flowed toward him, glowing with the promise of the One Power, but he ignored it. It was no more difficult than ignoring a barbed thorn twisting in his flesh. He refused to be filled with the Power, refused to be one with the male half of the True Source. He was one with the sword in his hands, one with the floor beneath his feet, one with the walls. One with Turak. (Jordan, par. 156)	Le vide enveloppa Rand. Le *saidin* affluait vers lui, rayonnant de la promesse du Pouvoir Unique, mais il n'y prêta pas attention. Ce n'était pas plus difficile que de ne pas tenir compte d'une épine aux piquants acérés lui vrillant la chair. Il refusa de laisser le Pouvoir l'envahir, refusa de s'unir à la partie masculine de la Vraie Source. Il ne faisait plus qu'un avec l'épée dans ses mains, avec le sol sous ses pieds, avec les murs. Avec Turak. (Rosenblum, 315-316)	Rand se laissa envelopper par le vide. Dans le cocon, il vit effectivement briller le *saidin*, mais il l'ignora. Au fond, ce n'était pas plus difficile que d'occulter la douleur quand on s'était planté dans la peau une épine barbelée. Le tout était de refuser le Pouvoir de l'Unique, qui l'incitait à s'unir à la moitié masculine de la Source Authentique. Désormais, Rand ne faisait plus qu'un avec sa lame. Il se fondait dans les murs et le parquet de la salle, parvenant même à ne plus faire qu'un avec Turak. (Mallé, 795)

L'heure est maintenant venue du retournement de situation : Rand parvient enfin à « trouver » le vide, sans pour autant se laisser absorber par la magie du *saidin*, et reprend l'ascendant. Le mysticisme de la scène est notamment transmis dans l'original par le biais d'un double jeu de répétitions enchaînées : « He **refused** to be filled with the Power, **refused** to be **one with** the male half of the True Source. He was **one with** the sword in his hands, **one with** the floor beneath his feet, **one with** the walls. **One with** Turak. » (le soulignement est de nous). Rosenblum maintient la répétition du verbe mais remplace le second jeu par une énumération portant sur la seule préposition « avec » (« ne faisait plus qu'un » devenant ainsi sous-entendu). Mallé détruit la répétition de « refuse » au profit d'une relative (« qui l'incitait à ») et affaiblit la double répétition de la locution verbale « ne faisait plus qu'un avec », en la remplaçant par deux équivalents sémantiques mis en parallèle (« se fondait dans les murs et le parquet ») ; le retour en bout de paragraphe de « ne faire plus qu'un avec » peine ainsi à créer le sentiment d'un effet stylistique volontaire, en dépit de la présence de l'adverbe à valeur renchérissante « même ».

Mentionnons également la traduction de « the One Power » par le « Pouvoir Unique » et sa double majuscule chez Rosenblum (quand les règles du français encourageraient une minuscule pour l'adjectif postposé), mais surtout par « le Pouvoir de l'Unique » chez Mallé,

qui encourage le lecteur à tisser des liens erronés avec le vocable de la religion chrétienne (l'expression laisse en effet entendre l'existence d'un dieu unique conscient, ce que la cosmogonie de *La Roue du Temps* ne possède pas).

Nous retrouvons enfin chez Mallé les habituelles questions de point de vue, ou plutôt ici d'agentivité : « Rand se laissa envelopper par le vide », quand le vide était dans l'original moteur de l'action (« The void enveloped Rand »). À l'inverse, le traducteur fait naître dans son texte une agentivité absente de la version anglaise, en dépeignant le Pouvoir comme potentiellement doté d'une conscience (« qui l'incitait à s'unir ») quand, auparavant, on pouvait se demander si Rand ne luttait pas au fond contre sa propre soif de puissance. Les commentaires rajoutés au nom d'une certaine conception de la cohésion textuelle (« effectivement », « Au fond ») induisent quant à eux une modification de la voix du personnage-point de vue, quand l'original se montrait bien plus neutre en la matière, laissant le lecteur suivre ses intuitions et imaginer le caractère de Rand.

[3.7]

In an instant, while Turak still tried to face the Boar, Rand charged. The River Undercuts the Bank. He dropped to one knee, blade slashing across. He did not need Turak's gasp, or the feel of resistance to his cut to know. He heard two thumps and turned his head, knowing what he would see. He looked down the length of his blade, wet and red, to where the High Lord lay, sword tumbled from his limp hand, a dark dampness staining the birds woven in the carpet under his body. Turak's eyes were still open, but already filmed with death. (Jordan, par. 161)	En une seconde, tandis que Turak tentait encore d'affronter le Sanglier, Rand chargea. Le-Fleuve-sape-la-berge. Il se laissa choir sur un genou, sa lame frappant de taille. Il entendit deux bruits sourds, sachant ce qu'il verrait. Son regard fila le long de sa lame, humide et rougie, vers l'endroit où gisait le Puissant Seigneur, son arme échappée par sa main sans force, une humidité sombre tachant les oiseaux tissés dans le tapis sous son corps. Les yeux de Turak étaient encore ouverts mais déjà voilés par la mort. (Rosenblum, 316)	Alors que son adversaire tentait comme il le pouvait de résister au Sanglier, Rand passa à ce qui devait être l'ultime phase du combat. La Rivière qui Blesse sa Berge… Se laissant tomber sur un genou, il frappa de haut en bas et de droite à gauche. Un coup imparable parce que parfaitement imprévisible. Pour savoir que l'affaire était entendue, il n'eut pas besoin d'entendre le cri de Turak ni de sentir sa lame entailler la chair. Un bruit sourd lui annonçant que le haut seigneur venait de lâcher son arme, Rand leva la tête, son regard remontant jusqu'à la pointe de son épée. Proprement éventré, Turak s'écroula sur le tapis, inondant de sang les oiseaux qui en formaient le principal motif. Les yeux grands ouverts, le maître escrimeur seanchanien ne voyait pourtant déjà plus rien. (Mallé, 796)

Terminons notre analyse de la scène en passant tout droit à la fin du duel : adoptant une approche plus proche du cinéma d'action que du roman d'aventure, Jordan dépeint un

dernier coup fatal suivi d'un arrêt dans la narration, Rand semblant soudain prendre la pose devant le lecteur.

La phase initiale ne présente pas de problème particulier. On notera une fois encore la tendance de Mallé à expliciter l'action, quitte à faire du protagoniste un stratège plus grand que dans l'original ou à signaler la présence sous-jacente d'un narrateur omniscient (« Rand passa à ce qui devait être l'ultime phase du combat »), à ralentir le combat (« il frappa de haut en bas et de droite à gauche. Un coup imparable parce que parfaitement imprévisible ») ou à diminuer la solennité de l'instant par une expression stéréotypée (« Pour savoir que l'affaire était entendue »).

La phase suivante est plus intéressante. Rosenblum suit dans l'ensemble le texte original mais oublie apparemment un pan de texte entier, créant ainsi un vide logique (« Il entendit deux bruits sourds, sachant ce qu'il verrait »). Sa littéralité la pousse également ici à reproduire les problèmes de fléchage de l'original, Jordan multipliant les pronoms possessifs sans s'assurer que leurs antécédents puissent être clairement identifiés (« Son regard » et « sa lame » renvoient ainsi à Rand, quand « son arme » et « son corps » se rapportent à Turak). Le syntagme adjectival « son arme échappée par sa main sans force » pose également des problèmes évidents à la lecture : le verbe « échapper » n'est d'ordinaire pas utilisé comme participe passé épithète, et la préposition « par », quand elle l'accompagne, est souvent considérée comme introduisant le moyen de la fuite et non un quelconque complément d'agent. Pour finir, évoquons la métonymie censée représenter le sang (« une humidité sombre »), déjà très marquée, qui revient un paragraphe seulement après la première occurrence, et se voit de plus faire écho à l'adjectif « humide », placé par Rosenblum quelques lignes plus haut.

Face à la complexité de l'original, Mallé transforme entièrement l'espace-temps de la scène. Chez lui, Rand n'entend plus qu'un seul bruit sourd, devine aussitôt qu'il s'agit de son adversaire qui vient de lâcher son arme, puis se fend d'une explication fort opportune pour le lecteur qui était pourtant maintenu dans l'ignorance en anglais (« lui annonçant que le haut seigneur venait de lâcher son arme »). Il laisse ensuite son regard remonter le long de son épée, comme dans l'original, puis voit Turak s'effondrer sur le sol et se mettre à saigner sur le tapis (ici encore, Mallé ne reprend pas la métonymie « a damp darkness »). Le repère de l'énonciation diffère ainsi radicalement dans un cas et dans l'autre, de même que la

temporalité ; l'image figée se change en action dans la retraduction (d'où une forte concentration en imparfaits dans la première traduction et en passés simples dans la seconde).

Malgré quelques modifications çà et là (via l'introduction de subordonnées conjonctives ou relatives ou de légères modifications de la ponctuation), Rosenblum suit de très près l'original, quitte à aller à l'encontre des dynamiques de la langue française (par exemple sa plus grande tendance à l'abstraction) et à reproduire des structures syntaxiques plus acceptables en anglais (certaines phrases finissent de façon abrupte, quand d'autres pratiquent d'étranges inversions). Même si l'on met de côté ces propositions qui « sentent » la traduction, on se retrouve devant de nombreux problèmes posés par le texte de Jordan lui-même (lequel se montre parfois assez maladroit dans ses formulations, usant de tournures alambiquées ou du moins manquant de clarté), reproduites à l'identique ou aggravées par la traductrice, laquelle livre un texte dans l'ensemble assez peu idiomatique et parfois même difficile à suivre. La présence de ce qu'il est possible de percevoir comme des maladresses dans l'original soulève néanmoins la question du devoir du traducteur : se doit-il à sa perception de la langue littéraire ou à l'original ?

Se pose alors la pertinence d'une stratégie d'adaptation comme solution. Mallé tend à pousser le texte vers une forme plus acceptable, plus idiomatique pour le lecteur français. Le traducteur n'hésite ainsi pas à retoucher en profondeur la structure syntaxique, que ce soit au niveau des propositions mais aussi de la phrase elle-même voire des paragraphes, ou à se tourner vers des locutions déjà bien connues du lecteur. Si, ce faisant, il esquive les formulations les plus gênantes de l'original, cette volonté le pousse aussi à transformer la manière dont le texte organise les actions dans l'espace-temps diégétique, à modifier les champs lexicaux et les réseaux d'images et à changer le point de vue et la voix du narrateur. Cette légèreté avec laquelle le traducteur paraît traiter le matériau original est sans doute ce qui le pousse inévitablement à commettre quelques contresens et à changer parfois brusquement de registre, passant du soutenu au familier sans que rien dans le texte ne paraisse le justifier– le traducteur semble opérer sans vision véritablement globale, se contentant d'apporter des solutions intuitives à des problèmes toujours locaux.

Weis & Hickman : la mort du chevalier

Tournons-nous à présent vers un autre récit n'hésitant pas à émailler ses séquences narratives de longues rêveries explicatives : les *Chroniques de Dragonlance*. Le passage étudié ici est tiré du chapitre 13 du livre 2 du deuxième tome, « The sun rises. Darkness descends » (« Le soleil se lève. Les ténèbres s'installent. » chez Mikorey ; « Le soleil se lève. Les ténèbres descendent. » chez Baert[745]). Il s'agit là d'un épisode majeur de la trilogie : réfugiés dans la *High Clerist's Tower*, les forces du Bien sont encerclées par l'armée draconique bleue. Le nombre d'ennemis et la présence de dragons maléfiques à leurs côtés rendent le combat particulièrement déséquilibré. C'est aussi là que meurt l'un des protagonistes principaux, pour ne jamais revenir : le chevalier Sturm Lumlane affronte, pieds à terre, un seigneur et son dragon, dans le seul but de racheter l'honneur de son ordre et de gagner un peu de temps pour ses amis. Sa mort est tragique car il la reconnaît et l'accepte ; elle lui fut annoncée par un rêve prémonitoire quelques chapitres plus tôt, et s'achève sur fond de soleil couchant.

Peut-être en raison de ce caractère tragique, le combat ne semble pas adopter un rythme haletant, préférant au contraire s'attarder sur de grands « ralentis » esthétisants et chargés de sens, et multiplier signes oraculaires et réflexions nostalgiques (on se souviendra cependant que le duel de *La Roue du Temps* prenait également son temps, sans qu'aucun protagoniste ne meure pour autant ; quant aux autres moments aventureux des *Chroniques*, ils ne sont pas non plus avares en rêveries).

[3.8]

Now Sturm could see the Dragon Highlord rise to his feet in the saddle. Built like a chariot, the saddle could accommodate its rider in a standing position for battle. The Highlord carried a spear in his gloved hand. Sturm dropped his bow. Picking up his shield and drawing his sword, he stood upon the wall, watching as the dragon flew closer and closer, its red eyes	Debout sur sa monture, le Seigneur des Dragons s'était mis en position de combat, lance au poing. Renonçant à l'arc, Sturm dégaina son épée, et défia le dragon qui approchait, les babines retroussées sur ses crocs luisants. (Mikorey, 355)	Sturm voyait maintenant le seigneur des dragons se dresser sur sa selle. Conçue comme un char, la selle permettait au cavalier de se mettre debout, en position de combat. Le seigneur des dragons tenait une lance dans sa main gantée. Sturm lâcha son arc. Il saisit son bouclier et dégaina son épée. Il se tenait debout sur la muraille et regardait le dragon approcher, ses

[745] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Winter Night* [monographie électronique], Renton, Wizards of the Coast, coll. « Dragonlance Chronicles », n° 3, 2000, https://www.amazon.com/gp/product/B004G8P1J2/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 25 juin 2018, livre 2, chap. 13 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une nuit d'hiver*, traduit par Dominique MIKOREY, Paris, Fleuve Noir, coll. « Les Chroniques de Lancedragon », n° 2, 1996, p. 347-356 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une nuit d'hiver*, traduit par Sébastien BAERT, Paris, Bragelonne, coll. « Chroniques de Dragonlance », n° 2, 2008, p. 522-537.

flaring, its white teeth gleaming. (Weis & Hickman, par. 111)		yeux rouges flamboyaient et ses dents blanches luisaient. (Baert, 535)

L'extrait choisi commence par la vision, à travers les yeux de Sturm, de l'adversaire draconique se préparant au combat. Il est rapidement suivi des préliminaires auxquels le chevalier lui-même se livre afin de mieux recevoir la charge ennemie.

L'un des enjeux traductifs de ce paragraphe consiste en la description de la conformation étrange de la selle portée par le dragon. Cette description pose problème en raison des images contradictoires qu'elle invoque : celle, d'abord, de ces chars antiques (« chariots ») sur lesquels les combattants se tiennent debout – le char étant ici installé sur la bête même, on se retrouve néanmoins contraint de penser aux *howdahs* des éléphants de guerre indiens plutôt qu'aux modèles tirés par des chevaux. L'utilisation du mot « saddle », la présence d'une lance et la teneur globalement médiévale de la diégèse tendent en revanche à faire dériver la vision du lecteur vers la joute chevaleresque – les illustrations de Larry Elmore ou de Clyde Cadwell, avec leurs lances de cavalerie et leurs selles occidentales, témoignent de cette interprétation parallèle, autant qu'elles la nourrissent (voir Annexe XVI). Mikorey simplifie ce passage de manière drastique et efface totalement les explications, pour ne plus conserver que la mention de la lance, assurant ainsi au lecteur français de n'avoir plus pour référence que des combats de chevaliers médiévalisants (avec des dragons en guise de chevaux). L'introduction « Debout sur sa monture » peine à compenser cette image, et évoque davantage la position intermédiaire du cavalier se redressant sur ses arçons pour adopter une position « en suspension ». Baert, lui, reste au plus près du texte et va jusqu'à conserver la répétition du mot « selle », quitte à choquer les habitués d'une langue préférant souvent les reprises nominales aux redites.

Le traitement de la temporalité dans ce passage a également son importance. Dans la deuxième partie du paragraphe notamment, où Sturm abandonne tout avantage pour se préparer à un duel honorable et où le texte anglais accumule les participes présents, sous la forme d'épithètes détachées et de participiales. Le temps continue de se dilater tandis qu'états et actions se mêlent en un même ralenti – le seul verbe au *past simple* de la phrase présentant en réalité un aspect duratif (« he stood »). Mikorey comme Baert s'efforcent de diminuer le nombre des participes présents et bousculent pour ce faire la temporalité de

l'original. Le premier met l'accent non plus sur le fait de jeter la lance – un choix crucial dans la diégèse, qui évoque notamment le chevalier renonçant à un avantage décisif au nom de l'honneur – mais sur celui de dégainer son épée (le bouclier disparaît au passage). Le traducteur remplace ensuite l'attente silencieuse par un défi que le lecteur est libre d'imaginer comme il l'entend (un air farouche ? un cri ? des insultes ?), conserve la relative qu'il place logiquement à l'imparfait (« qui approchait »), remplace le participe présent de la première participiale par un participe passé (« les babines retroussées ») et la deuxième par un complément circonstanciel ; autant de modifications qui, en dépit de leur nombre, permettent au moins de conserver l'apparente simultanéité des derniers événements. S'il semble à première vue respecter davantage la syntaxe de Weis et Hickman (les propositions se suivent dans un ordre similaire, et les noms communs et le verbe sont presque traduits *verbum pro verbo*), Baert s'éloigne en fait lui aussi du traitement temporel de l'original et choisit globalement d'actualiser les procès, mettant de fait sur le même plan les premières actions de Sturm (« Sturm lâcha son arc. Il saisit son bouclier et dégaina son épée. ») avant de livrer une série d'imparfaits dans le but, vraisemblablement, de restituer le ralenti de l'original. La mise en parallèle de ces dernières actions crée cependant un problème flagrant de reprise anaphorique : les pronoms possessifs dans « ses yeux rouges » et « ses dents blanches », censés se rapporter au dragon, se voient soudain contaminés par de nombreux facteurs au point de sembler attribuables au chevalier lui-même (on pourra désigner comme coupables, entre autres, l'absence de genre neutre en français, la présence de plusieurs pronoms possessifs ainsi que d'un pronom réfléchi liés à Sturm, la position du héros en thème et celle du dragon en rhème, etc.).

[3.9]

Then—far away—Sturm heard the clear, clarion call of a trumpet, its music cold as the air from the snow-covered mountains of his homeland in the distance. Pure and crisp, the trumpet call pierced his heart, rising bravely above the darkness and death and despair that surrounded him. (Weis & Hickman, par. 112)	Au loin, il entendit le son cristallin d'une trompette, dont la pureté lui rappela les montagnes enneigées de son pays. Cette musique qui s'élevait au-dessus d'un monde de mort et de désespoir lui déchira le cœur. (Mikorey, 355)	Puis – dans le lointain –, Sturm entendit la sonnerie claironnante d'un cor, d'un timbre aussi froid que l'air des montagnes enneigées de sa patrie reculée. Pur et tranchant, le son du cor lui transperça le cœur, s'élevant bravement au-dessus des ténèbres, de la mort et du désespoir qui l'enveloppaient. (Baert, 535)

Le protagoniste entend au loin le son d'un instrument de guerre, musique funeste puisqu'elle annonce en vérité sa mort à venir.

Quelques problèmes d'ordre lexical se posent ici. Baert traduit par exemple « trumpet » par « cor », quand ce substantif correspondrait d'avantage au « horn » anglais ; un choix qui n'est sans doute pas sans évoquer au lecteur de fantasy Roland à Ronceveaux, et surtout Boromir dans *Le Seigneur des anneaux* – deux personnages qui, comme Sturm, sont sur le point de mourir au combat (contrairement à ces exemples prestigieux, ce n'est cependant pas ici le protagoniste qui joue lui-même de l'instrument). Mikorey opte plus simplement pour « trompette », un instrument souvent rattaché, en anglais comme en français, à des sonorités modernes mais aussi, plus rarement, susceptible d'être rapporté à des modèles beaucoup plus anciens (Homère évoque par exemple cette variante que l'on appelait *salpynx*). Cette connotation autre, moins médiévale qu'antique, peut se rattacher à la teneur tragique du chapitre, aux présages qui annoncent à Sturm sa fatalité, mais aussi au char antique dont nous parlions dans l'extrait [3.8]. Le brouillage des réseaux sous-jacents, déjà fragile en langue anglaise (et fortement amoindri par l'iconographie officielle de la saga), a de fortes chances d'échapper totalement au lecteur français. Par la suite, Baert traduit en toute logique l'adjectif « clarion » par « claironnante » ; l'épithète « clear » disparaît cependant au passage, et il devient dès lors possible pour le lecteur d'imaginer un son plus tonitruant qu'initialement voulu, son qui dès lors s'accommode mal du « timbre froid » proposé plus loin. Mikorey préfère rendre cette impression d'un son pur, « cristallin » répondant à « clear » ; le traducteur profite d'une certaine redondance sémantique dans l'original pour redistribuer le sens et faire une certaine économie de mots : « clarion » est ainsi suggéré par « trompette », « clear » et « cold » par « cristallin » mais aussi par « pureté », qui n'est lui-même pas sans évoquer l'anglais « air », supprimé en français. En dépit d'une stratégie d'adaptation évidente, il est difficile d'affirmer que le lecteur perd ici en image et en information – on pourra cependant arguer une fois encore que ce n'est pas là un rendu fidèle du style de l'original, lequel se voulait plus insistant.

En ce qui concerne la syntaxe, si Baert se montre une fois encore plus proche, c'est malheureusement au prix d'une prose quelque peu ampoulée. L'exemple le plus parlant concerne la traduction du problématique « its music cold as the air from the snow-covered mountains of his homeland in the distance » : l'expression semble maladroite, même en

anglais, et il semblerait que le dernier complément de lieu (« in the distance ») se rapporte en réalité, malgré sa position dans la phrase, au son de la trompette plutôt qu'à la terre natale de Sturm. Baert choisit cependant la seconde possibilité et offre « d'un timbre aussi froid que l'air des montagnes enneigées de sa patrie reculée », multipliant ainsi les adjectifs et enchâssant également compléments du nom sur locution conjonctive jusqu'à saturation (la version anglaise a pour elle de diversifier davantage les prépositions).

Dans la suite du paragraphe, Mikorey se débarrasse tout simplement des premiers adjectifs (« Pure and crisp » sont supprimés) quand Baert au contraire les rend mot pour mot (« Pur et tranchant »). Comme l'original en revanche, la retraduction présente certains problèmes d'équilibre, à commencer par une surcharge adjectivale : deux syntagmes ayant fonction d'épithètes détachées se retrouvent ainsi placés de part et d'autre de la principale, le second (« s'élevant bravement au-dessus des ténèbres, de la mort et du désespoir qui l'enveloppaient ») étant lui-même suffisamment long pour être découpé en plusieurs sous-parties. Ce sentiment est augmenté par la présence de l'adjectif verbal « tranchant », dont le suffixe n'est pas sans participer d'une impression de dédoublement voire de triplement des sons en *-en* (avec le participe présent « s'élevant » et l'adverbe « bravement »). Mikorey préfère alléger la structure et supprimer les premières épithètes ; il change également le participe passé en imparfait via une subordonnée relative, supprime un substantif (« darkness ») et transforme une relative en une association *substantif + compléments du nom* (la modulation « un monde de mort et de désespoir »). Outre une inversion notable de l'ordre informatif (le cœur déchiré suit désormais la mention des horreurs qui l'entourent), ce changement fait également basculer la phrase de l'abstraction (« the darkness and death and despair ») vers un début d'incarnation (« un monde de mort et de désespoir », les ténèbres disparaissant au passage) malgré l'usage de l'article indéfini « un », plus généralisant.

[3.10]

Sturm answered the call with a wild battle-cry, raising his sword to meet his enemy. The sunlight flashed red on his blade. The dragon swooped in low. (Weis & Hickman, par. 113)	Sturm répondit à son appel en poussant le cri de guerre des chevaliers, puis il pointa son arme sur l'ennemi. Le soleil fit miroiter la lame. Le dragon descendit en piqué. (Mikorey, 355)	Sturm répondit à l'appel d'un cri de guerre enthousiaste, brandissant son épée pour faire face à son ennemi. Les rayons du soleil se reflétèrent sur sa lame, lui donnant une teinte rougeoyante. Le dragon effectua une approche basse majestueuse. (Baert, 535)

Passons rapidement ici sur la traduction de « a wild battle-cry » en « le cri de guerre des chevaliers » par Mikorey, cas évident de clarification ajoutant une information totalement absente du texte et faisant courir un risque important d'interprétation divergente entre les deux versions (existe-t-il un cri de guerre officiel des chevaliers ? Le lecteur français risque-t-il seulement de l'imager « sauvage », comme dans la version anglaise ?). Baert, lui, propose un « cri de guerre enthousiaste » des plus euphémisants.

Le syntagme verbal « flashed red » pose également problème : la position d'attribut de l'adjectif de couleur, possible en anglais, permet ici une grande économie de mots que le français ne peut restituer sans modifications profondes. Mikorey opère une modulation (« fit miroiter la lame »), perdant au passage ce rouge qui évoquait le soleil couchant et la mort à venir ; Baert s'efforce au contraire de restituer tout le sens de l'original, détruisant le rythme qu'insufflaient Weis et Hickman à coups de points, au profit d'un long développement sous forme d'épithète détachée (« se reflétèrent sur la lame, lui donnant une teinte rougeoyante »). Si le premier traducteur achève le paragraphe sur une légère hyperbole (« en piqué » est plus violent que « swooped in low »), le second préfère un double adjectif qui risque de manquer de naturel (« une approche basse majestueuse ») et fait perdre la neutralité sèche de l'anglais au profit d'une lente poétisation.

[3.11]

Sturm stopped, gripping his sword in a hand that was sweating inside its glove. The dragon loomed above him. Astride the dragon was the Highlord, the horns of his mask flickering blood-red, his spear poised and ready. (Weis & Hickman, par. 116)	Sturm s'arrêta, sa main ruisselante de sueur serrant la garde de l'épée. Le dragon fonça sur lui. La lance de son cavalier rougeoyait dans le soleil. (Mikorey, 355)	Sturm s'immobilisa, agrippant son épée d'une main moite à l'intérieur de son gant. Le dragon apparut menaçant au-dessus de lui, monté par son seigneur, dont les cornes rouge sang de son casque scintillaient et dont la lance était prête et équilibrée. (Baert, 535)

Ce passage, qui ne présente pourtant pas de difficulté particulière, voit Baert multiplier les constructions susceptibles de dérouter le lecteur français : dans « d'une main moite à l'intérieur de son gant », le traducteur supprime la relative de la version anglaise et traduit les pronoms possessifs masculin et neutre « his » et « its » par un même « son », brouillant ainsi les pistes. Le gant en question est en effet plus susceptible d'être attribué à un

possesseur humain qu'à la main dudit possesseur, le lecteur aura donc tendance à prendre Sturm pour antécédent à chaque fois ; or, l'usage de l'article indéfini devant une « main » qui, elle, appartient sans doute possible à Sturm, crée une véritable dichotomie au sein de la phrase : le lien entre le chevalier et son gant est clairement établi, quand son lien avec sa propre main est rompu (« une main », « son gant »). Un phénomène similaire advient avec la double relation d'appartenance enchâssée « dont les cornes rouge sang de son casque », qui présente des cornes attribuées à la fois au seigneur draconique et au casque et ce, au sein d'un même syntagme. La cohabitation également, sans la moindre marque de ponctuation pour les séparer, du verbe « apparut » et de l'adjectif verbal « menaçant », est également source de gêne potentielle, le premier pouvant passer pour un verbe d'état suivi de son attribut du sujet alors même que c'est en tant que verbe d'action qu'il est convoqué (« Le dragon apparut menaçant au-dessus de lui »). La valence, enfin, de l'adjectif « équilibrée » n'est pas sans soulever plusieurs questions – équilibrée comment, et par qui ? Pourquoi ce positionnement en fin de phrase (« prête et équilibrée »), comme s'il s'agissait du terme le plus important des deux adjectifs ? La locution « Poised and ready » est en réalité une expression figée, qu'on ne saurait rendre mot pour mot en français sans introduire un sentiment d'étrangeté.

Mikorey préfère s'éloigner légèrement de l'original et opérer une transposition qui replace la « main » en position de sujet, avec cependant un adjectif verbal quelque peu hyperbolique (« sa main ruisselante de sueur serrant la garde de l'épée ») ; on notera au passage que la focalisation est passée ici de la main suante à l'épée et que le gant a disparu. La traduction de « loomed » par « fonça » induit en revanche un changement important dans le déroulé des actions et peut-être même un contresens interne, car le monstre restera encore un moment sans atteindre sa proie (son cavalier aura même le temps d'adresser un salut avant de frapper) ; si l'on se remémore la traduction de « swooped in low » par « descendit en piqué », on se rend compte que ces choix tendent à créer le sentiment étrange d'un texte ne cessant d'annoncer l'attaque finale d'un monstre qui jamais ne frappe (peut-être des imparfaits auraient-ils permis davantage de rendre la dilatation temporelle qui semble régner sur ce passage). Le traducteur se débarrasse également de la proposition « Astride the dragon was the Highlord » (probablement pour cause de redondance) et change en profondeur le reste du paragraphe : les cornes du seigneur draconique disparaissent, leur

rougeoiement est attribué au soleil et appliqué à la lance, sans que la qualité sanguine de la couleur originelle (« flickering blood-red ») soit conservée. L'image prend des allures plus poétiques ou plutôt plus stéréotypiques ici : la lance se trouve « dans le soleil », qu'on imagine si vaste qu'il semble absorber jusqu'au dragon.

[3.12]

[…] Escape! his brain screamed. Escape! The dragons would swoop into the courtyard. The knights could not be ready yet, they would die, Laurana, Flint, and Tas…. The Tower would fall. (Weis & Hickman, par. 117-118)	[…] *Fuis !* commanda son esprit en déroute. Fuir ! Les dragons en profiteraient pour piquer droit sur la Tour. Pris au piège, ils mourraient tous : les chevaliers, Laurana, Flint, Tass… La Tour du Grand Prêtre tomberait aux mains de l'ennemi. (Mikorey, 355)	[…] *Fuis !* lui criait son esprit. *Fuis !* Les dragons descendraient dans la cour. Les chevaliers n'étaient pas encore prêts, ils mourraient. Laurana, Flint, Tass… La tour tomberait. (Baert, 535-536)

Nous voici à présent au cœur de la rêverie de Sturm, dans cette polémique intérieure qui le saisit à quelques instants du choc final. Le chevalier se bat désormais avec son propre esprit.

Mikorey apporte quelques modifications, change le hurlement du cerveau (« his brain screamed ») en l'ordre d'un « esprit en déroute » (on constate au passage chez les deux traducteurs la même inclinaison pour l'abstraction, qui n'est pas sans rappeler nos remarques sur Mallet dans l'analyse de l'extrait [3.1]). Traduisant une nouvelle fois « swoop » par « piquer », le traducteur semble ensuite se sentir contraint de changer « courtyard » en « Tour », un choix qui modifie la représentation physique de la bataille dans l'esprit du lecteur et est sans doute la cause un peu plus loin d'un étoffement ayant pour but d'éviter un effet de répétition (« The Tower » devenant « La Tour du Grand Prêtre »). Mikorey, pourtant encouragé à réduire autant que possible la taille de son texte, se retrouve ainsi à le développer plus que ce que l'usage demande, jusqu'à la création d'un complément absent de l'original (« aux mains de l'ennemi »).

Malgré une certaine réorganisation logique, son travail reflète cependant une véritable oralité dans la transcription des pensées, principalement grâce au pronom « ils » dont la fonction cataphorique indique ici que l'énonciateur en sait plus que le récepteur (même chose pour les points de suspension que l'on retrouve dans les trois textes). Baert opte pour le remplacement d'une simple virgule par un point (« ils mourraient. Laurana, Flint, Tass… ») et provoque une rupture dans ce qui s'apparentait dans l'original à un flot de pensées

continu, représentation des affects s'entremêlant dans l'esprit de Sturm. En effet, qui désigne en anglais le « they » de « they would die » ? Les chevaliers de l'ordre de Sturm ou ses amis ? La syntaxe de Weis et Hickman indique une grande confusion, peut-être même, pourquoi pas, une incapacité à choisir ? Baert tranche, sépare les deux groupes : ce sont les chevaliers qui risquent de mourir ; quant aux amis, libre au lecteur d'interpréter le sens de leur évocation (sans doute Sturm les voit-il mourir, mais sont-ils pour autant aussi importants à ses yeux que ses camarades ? Ou que la tour, qui prend la suite des pensées ?).

Finissons sur un problème d'ordre temporel. « *Fuis !* » : pour Baert, le deuxième « Escape ! » est un ordre de même nature que le premier. Une répétition. Le traducteur se prend d'ailleurs à rassembler les deux impératifs en un même paragraphe, quand l'original les séparait. Or ne pas tenir compte de la valeur sémantique de cette séparation, c'est courir effectivement le risque de mal interpréter le sens transmis par le verbe, lui attribuer par exemple une valeur coercitive quand il s'agit sans doute davantage d'une indignation, le sujet parlant (ou plutôt pensant à voix haute) n'étant plus le « cerveau » de Sturm mais Sturm lui-même. Le choix de Baert apparaît d'autant plus marqué que le reste du paragraphe se conjugue au conditionnel, un temps plus doux, peu approprié à la cohabitation avec l'impératif. Relevons rapidement la traduction de « could not be ready yet » en « n'étaient pas prêts », qui fait basculer un peu plus le chevalier de l'incertitude vers le fatalisme.

[3.13]

Raising his sword in the air, he gave the knight's salute to an enemy. To his surprise, it was returned with grave dignity by the Dragon Highlord. Then the dragon dove, its jaws open, prepared to slash the knight apart with its razor-sharp teeth. Sturm swung his sword in a vicious arc, forcing the dragon to rear its head back or risk decapitation. Sturm hoped to disrupt its flight. But the creature's wings held it steady, its rider guiding it with a sure hand while holding the gleaming-tipped spear in the other. (Weis & Hickman, par. 120)	Il leva son épée et exécuta le salut des chevaliers face à l'ennemi. À sa surprise, le Seigneur des Dragons le lui rendit avec dignité. Les mâchoires grandes ouvertes, le dragon fondit sur lui. Sturm lança un coup habile qui contraignit le monstre à faire un écart pour éviter d'être décapité. Mais il était mené de main de maître et se rétablit aussitôt. (Mikorey, 356)	Brandissant son épée au-dessus de lui, il clama le « salut aux ennemis ». À sa grande surprise, le seigneur des dragons le lui retourna avec une dignité solennelle. Puis le dragon piqua, la mâchoire ouverte, prêt à déchiqueter le chevalier de ses dents aiguisées comme autant de rasoirs. Sturm fit violemment tournoyer son épée, forçant le dragon à cabrer pour éviter d'être décapité. Sturm espérait perturber son vol. Mais les ailes de la créature conservèrent leur stabilité. Son cavalier le guidait d'une main assurée tandis qu'il tenait la lance à pointe luisante dans l'autre. (Baert, 536)

Enfin, le premier coup est porté. Ce passage a notamment pour intérêt la stratégie traductive globale de Mikorey, qui choisit de séparer le paragraphe en deux : la première partie contient le salut des deux adversaires et s'achève sur l'attaque du dragon, la deuxième la réplique de Sturm et ses conséquences. Cette réorganisation va de pair avec une forte réduction du volume textuel. La traduction se concentre avant tout sur les actes : des verbes au passé simple, quelques adjectifs et adverbes, un syntagme nominal antéposé. Exit les participes en position d'épithète détachée : « prepared to slash the knight apart with its razor-sharp teeth » et « while holding the gleaming-tipped spear in the other » sont tous deux supprimés, tandis que « forcing the dragon » voit son verbe basculer au passé simple. Le traducteur supprime également la proposition qui dans l'original offrait un aperçu des pensées du chevalier (« Sturm hoped to disrupt its flight »), laissant le lecteur combler le manque logique que cet effacement crée (« Mais il était mené de main de maître et se rétablit aussitôt. » semble en effet tomber comme un cheveu sur la soupe). La proposition nominale « Les mâchoires grandes ouvertes » est, enfin, déplacée en ouverture de phrase, ce qui permet d'achever le paragraphe nouvellement créé sur la locution verbale « fondit sur lui » et de renforcer ainsi la violence du coup (grâce aussi au contraste avec toutes les politesses du paragraphe et le saut de ligne qui suit).

Baert suit davantage la structure de l'original, allongeant certaines structures (dans « de ses dents aiguisées comme autant de rasoirs », « autant de » permet entre autres d'amoindrir l'aspect stéréotypé de l'expression), en resserrant d'autres (« à cabrer » pour « to rear its head back »). On pourra noter la transposition de « vicious » en « violemment », et le changement de sens que cela risque d'opérer, ainsi que la maladresse de la dernière phrase, la locution conjonctive « tandis que » étant généralement utilisée avec un sujet différent de la principale.

[3.14]

Sturm faced east. Half-blinded by the sun's brilliance, Sturm saw the dragon as a thing of blackness. He saw the creature dip in its flight, diving below the level of the wall, and he realized the blue was going to come up from beneath, giving its rider the room needed to attack. The other two dragon riders held back, watching, waiting to see if their lord required help finishing this insolent knight. (Weis & Hickman, par. 121)	Face à l'orient, Sturm, aveuglé par le soleil, ne vit plus du dragon qu'une tache noire dans le ciel bleu. L'animal décrivit une courbe pour prendre de l'élan et permettre à son cavalier de passer à l'attaque. Les deux autres dragons volaient autour de leur chef, attendant l'instant propice pour lui prêter main-forte et en finir. (Mikorey, 356)	Sturm se tourna vers l'est. À demi aveuglé par l'éclat du soleil, il vit une masse sombre en lieu et place du dragon. Il vit le monstre plonger subitement sous le niveau de la muraille, et il comprit que le Bleu allait resurgir par en dessous, donnant à son cavalier l'espace suffisant pour attaquer. Les deux autres cavaliers se tenaient à l'écart et observaient, attendant de voir si leur seigneur aurait besoin d'aide pour achever ce chevalier insolent. (Baert, 536)

Nous approchons à présent de la fin, laquelle prend place sur fond de soleil couchant. « Sturm se tourna vers l'est » : Baert change ce qui pouvait n'être qu'une constatation (« Sturm faced east ») en un acte conscient qu'aucune considération stratégique ne vient justifier, au risque de soulever deux questions : pourquoi se tourner maintenant, quand la bête devait déjà foncer dans sa direction ? Et pourquoi le faire, de surcroît, face à un soleil qui risque fort de l'aveugler ? Le « Face à l'orient » de Mikorey est plus imagé que l'original, grâce au recours à une nominale et à un substantif recherché.

Le premier texte transforme cependant les actes des protagonistes et leur façon d'occuper l'espace : le dragon ne plonge plus à l'abri des murailles pour resurgir juste devant Sturm mais fait le tour en prenant de l'élan ; les deux autres créatures (dont les cavaliers ne sont plus mentionnés) le suivent désormais, au lieu de se tenir en retrait et d'attendre leur heure. Le point de vue de Sturm, qui est celui globalement adopté par Weis et Hickman, se fait aussi plus effacé : Mikorey ne répète pas le verbe « voir » comme le faisait l'original (« Sturm saw […] He saw ») et supprime même une proposition qui établissait pourtant clairement le lien entre les commentaires et les pensées du chevalier (« he realized »). Le traducteur semble cependant compenser cet affaiblissement en diminuant en fin de paragraphe les pensées parasites des deux autres cavaliers (via une compression de la phrase et surtout une suppression du jugement de valeur porté par l'adjectif « insolent »). Baert, lui, suit au plus près le texte d'origine et maintient la répétition qui, dans l'original, ne portait pourtant pas véritablement les marques d'une stylisation consciente (« il vit […] il vit ») ; il transpose également le verbe de pensée (« il comprit ») mais conserve en revanche l'incursion dans les

pensées des dragons (« attendant de voir si leur seigneur aurait besoin d'aide pour achever ce chevalier insolent »).

[3.15]

The Dragon Highlord raised his spear, its tip flaming in the sun. Leaning down, he thrust it deep, piercing through armor, flesh, and bone. Sturm's sun shattered. (Weis & Hickman, par. 124-125)	Le Seigneur des Dragons leva lentement sa lance et la planta dans le cœur du chevalier. Sturm sombra dans les ténèbres qui l'attendaient depuis le jour de sa naissance. (Mikorey, 356)	Le seigneur des dragons leva sa lance, dont la pointe flamboya au soleil. Il se pencha et l'enfonça profondément, transperçant son armure, ses chairs et ses os. Pour Sturm, le soleil se brisa en éclats. (Baert, 537)

La mort de Sturm a finalement lieu. Paradoxalement, ce climax dramatique est un de ceux que Mikorey élague le plus : suppression de la participiale « its tip flaming in the sun », des épithètes détachées « Leaning down » et « piercing through armor, flesh, and bone » (cette dernière est cependant remplacée par un complément circonstanciel simple, « dans le cœur du chevalier »). Tout décorum ainsi mis à bas, ne restent pratiquement que les actes nus. À l'inverse, ce qui dans l'original restait d'une certaine simplicité syntaxique, en dépit d'une importante concentration en figures poétiques (« Sturm's sun shattered » présente en effet une métonymie reliant la perception du soleil à la vie du chevalier, figure que vient renforcer le cas possessif ainsi que l'hyperbole verbale), enfle chez Mikorey et se métamorphose. La disparition du soleil devient la présence de ténèbres (via la locution stéréotypée « sombrer dans les ténèbres »), le traducteur se permettant l'ajout d'un commentaire tragique sous la forme d'une longue relative (« qui l'attendaient depuis le jour de sa naissance »), peut-être pour rétablir, fût-ce sous une forme inversée, le contraste de rythme entre les deux paragraphes.

Une fois encore, Baert suit le texte mais remplace cependant la majorité des participes présents par des passés simples – l'ultime moment est ainsi composé dans la retraduction d'une suite de courtes actions qui paraissent autant d'étapes inéluctables avant l'ultime destin. Un nouveau problème de relation anaphorique vient cependant s'immiscer dans cette fatale avancée (la cohésion textuelle incitant le lecteur à attribuer « son armure, ses chairs et ses os » au seigneur draconique), ce qui contraint ensuite Baert à expliciter légèrement la phrase finale (« Pour Sturm »).

On notera ici que, contrairement à ce qui paraissait évident au chapitre précédent (et sans doute à l'idée que l'on s'en ferait au premier coup d'œil), la traduction partielle de Mikorey tient, au début tout du moins, largement tête à celle, « intégrale », de Baert. Certes, le premier traducteur continue de ne traduire qu'une partie des informations et supprime parfois des éléments conséquents de la narration, mais il sait également tirer parti d'une certaine redondance dans la distribution de l'information pour gagner en concision et éviter au passage quelques formulations maladroites de l'original. Au fur et à mesure que le texte approche de son dénouement cependant, Mikorey se montre de plus en plus interventionniste, lui qui élague les dernières phrases au profit d'une action de plus en plus objective et resserrée.

La soi-disant « qualité » de cette première traduction est également à prendre dans un sens comparatif, dans la mesure où les deux traducteurs tombent parfois dans des travers similaires (tous deux effacent par exemple l'esthétique antique que cache le texte original et modifient la manière dont sont représentées les actions dans leur temporalité, Baert ayant tendance à actualiser les procès là où l'original adoptait une forme d'enlisement temporel). Il arrive même à plusieurs reprises que le second texte pose de véritables problèmes de syntaxe : si l'on considère qu'une traduction se doit de « faire texte » dans la langue d'arrivée, et ne pas attirer l'attention sur les différences structurelles entre les langues, alors la nouvelle traduction échoue à plusieurs reprises, en reprenant les formulations maladroites de l'original et même en l'additionnant de nouvelles (surcharge adjectivale, problèmes de fléchage et compléments inhabituels).

Howard : aux prises avec l'étrangleur

S'il est bien un sous-genre de la fantasy dans lequel l'action est censée primer sur tout le reste, c'est bien celui de la *sword & sorcery*. Les héros comme Conan ne sont en effet guère connus pour se laisser aller à de longs débats internes lorsque le danger pointe le bout de son nez et, comme nous le verrons, le style d'Howard se concentre avant tout sur la description des actes et des sensations au détriment de la réflexivité et même, parfois, du suspense : Mendlesohn ne dit pas autre chose en avançant que pour Howard, tout est dans l'action :

> For Howard, the action itself is the point; the finding of the object sought after, or the completion of a task is almost irrelevant[746].

Ce qui compte, c'est moins de savoir si le héros va l'emporter que la description de ses inévitables exploits.

Le passage suivant est tiré de la nouvelle « The Man-Eaters in Zamboula », rebaptisé « Shadow in Zamboula » par la suite (« Les Ombres de Zamboula » pour Chédaille, « Les Mangeurs d'hommes de Zamboula » pour Louinet[747]), du chapitre 3 plus exactement. Il a été choisi parce qu'il dépeint l'un des rares duels menés par Conan contre un individu qui ne soit pas en même temps une araignée géante, un démon ou un dieu maléfique. Le barbare est si fort, en effet, que les humains capables de lui tenir tête, ne serait-ce qu'un moment, sont extrêmement rares – même Baal-pteor l'étrangleur, que nous allons découvrir ici, a recours à la ruse et la science pour repousser l'issue forcément fatale.

[3.16]

Conan took a stride toward the door, then wheeled with his skin tingling. Baal-pteor was laughing at him, and that laugh was edged with menace that made the hackles rise on Conan's neck and sent a red wave of murder-lust driving across his vision. (Howard, par. 14)	Conan fit une enjambée en direction de cette porte, puis s'immobilisa. Baal-Ptéor riait, et son rire contenait une menace qui fit passer une brume rouge devant les yeux du Cimmérien. (Chédaille, 75)	Le Cimmérien fit un pas vers la porte et pivota d'un coup, tous ses sens en alerte. Baal-pteor lui riait au nez, et ce rire était empreint d'une telle aura de menace que les poils de la nuque de Conan se hérissèrent et qu'un voile rouge de fureur meurtrière passa devant ses yeux. (Louinet, 276)

Le duel commence par un pressentiment qui se manifeste, non par une série de questionnements intérieurs comme dans les extraits précédents, mais par l'expression de sensations tout à fait physiques, ce que Mendlesohn considère comme typique des aventures de Conan :

[746] Farah MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, *op. cit.*, p. 37.
[747] Robert Ervin HOWARD, « Shadows in Zamboula », *in* Robert Ervin HOWARD, Stephen JONES (dir.), *The Complete Chronicles of Conan: Centenary Edition*, *op. cit.*, chap. 3 ; Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan le vagabond*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, J'ai lu, 2002, p. 49-91 ; Robert Ervin HOWARD, *Les Clous rouges. Troisième volume : 1934-1935*, *op. cit.*, p. 251-291.

> Accompanying this style of writing is the sense that action is about what is felt. It is important that Conan reacts by instinct […] We are reading here to feel these emotions, to thrill with the hero, to fear with the onlooker[748].

Après une première phrase très littéralement retranscrite, ce premier passage voit Chédaille élaguer en profondeur l'original : plusieurs syntagmes adjectivaux sont ainsi entièrement supprimés (« with his skin tingling », « that made the hackles rise on Conan's neck » et « of murder-lust »), dont le rôle était principalement de rendre compte de ces sensations préalablement mentionnées. Seul témoin subsistant de ce que pouvait ressentir le personnage principal dans l'original, cette « brume rouge » presqu'étrangère qui vient passer devant ses yeux – l'aura de menace quasi-surnaturelle qui émane de Baal-pteor n'affecte plus qu'un unique sens dans le texte français, et cette capacité qu'a Conan, un barbare qui n'a jamais été corrompu par la civilisation, de ne faire qu'un avec son corps et ses sens disparaît.

Louinet manifeste davantage une légère tendance à la surtraduction, ajoutant un adverbe ici (« d'un coup »), étendant la portée des sensations là (« tous ses sens en alerte » remplace les picotements de peau), quand ce n'est pas une structure superlative (« d'une telle aura de menace que ») ou une construction plus imagée (« lui riait au nez ») qui viennent ajouter à l'original quelque chose de ce rééquilibrage dont les traducteurs sont friands. Si « un voile rouge de fureur meurtrière » nous semble une traduction tout à fait acceptable de « a red wave of murder-lust », on pourra en revanche noter que le rire de Baal-pteor cesse d'être le sujet direct des sensations de Conan (poils et voile rouge réagissant d'eux-mêmes à ce son, au lieu d'y être directement soumis).

[3.17]

He started toward Baal-pteor, the knuckles on his sword-hand showing white. With a swift motion the brown man threw something at him – a shining crystal sphere that glistened in the weird light. (Howard, par. 15)	Les jointures de sa main droite blanchies autour de la poignée de l'épée, il s'élança vers Baal-Ptéor. D'un geste vif, celui-ci lui jeta quelque chose – une sphère de cristal qui luisait sous l'étrange éclairage. (Chédaille, 75)	Il s'avança vers Baal-pteor, serrant si fort son épée que les articulations de sa main blanchirent. D'un geste vif, l'homme à la peau brune lui jeta quelque chose au visage… une sphère de cristal brillante qui luisait bizarrement dans l'étrange lueur qui baignait la pièce. (Louinet, 276)

[748] Farah MENDLESOHN, *Rhetorics of Fantasy*, *op. cit.*, p. 37.

La participiale postposée « the knuckles on his sword-hand showing white » devient antéposée chez Chédaille (« Les jointures de sa main droite blanchies autour de la poignée de son épée ») tandis que le verbe passe du participe présent au participe passé (l'aspect exprimé basculant en même temps du duratif vers le terminatif et de l'actif vers le passif) : le syntagme prend des allures de transition, d'ultime élément descriptif avant le début de l'action véritable, quand chez Howard il accompagnait le mouvement de sa force et en modifiait l'appréciation. Chez Louinet, le syntagme se déploie en épithète détachée à participe présent où s'enchâsse une proposition subjonctive avec verbe au passé simple. La retraduction explicite ce qui demeurait tu dans l'original, et ne rend un peu de leur agentivité aux articulations du barbare que pour mieux remettre ce dernier aux commandes (« serrant si fort son épée »).

Louinet introduit en revanche plusieurs maladresses dans la proposition « qui luisait bizarrement dans l'étrange lueur qui baignait la pièce ». La répétition « luisait »/« lueur » est d'autant plus remarquable qu'elle est accompagnée de deux relatives enchâssées (introduites par le même pronom « qui »), d'une clarification circonstancielle (« la pièce »), mais aussi d'une véritable construction pléonastique, due vraisemblablement à la volonté du traducteur de restituer tout le sens du verbe *to glisten* (« qui luisait bizarrement dans l'étrange lueur »). Le tout crée une phrase trop longue, boursoufflée, qui attire l'attention sur elle et casse le rythme de l'original au moment même où l'action est censée démarrer véritablement (l'usage, habituel dans le texte du second traducteur, de points de suspension à la place des tirets participe dans une moindre mesure de cette impression de lenteur). Chédaille, lui, préfère opter pour un rendu plus sobre de la prose originelle (en supprimant l'adjectif « shining » et en se contentant d'un « luisait » à l'imparfait pour traduire « glistened »).

Profitons de cet extrait pour nous autoriser un premier encart sur le racisme et son traitement dans la traduction (nous aurons l'occasion de revenir sur le sujet par la suite). Le combat présente dans son ensemble de multiples occurrences de l'adjectif « brown », attribué à la peau du personnage de Baal-pteor, être répugnant s'il en est ; pareille insistance de la part de l'auteur dépasse le stade de la simple caractérisation, et n'est pas sans laisser dans l'esprit d'un lecteur plus « moderne » une impression désagréable (plusieurs articles traitent justement du racisme parfois moins que discret de l'auteur, par

exemple le très documenté « Southern Discomfort » de Gary Romeo[749]). On pourrait croire notre époque plus sensible sur le sujet mais une lecture plus globale du chapitre permet de constater que Chédaille esquive systématiquement le terme (« the brown man » devenant ici « celui-ci » au prix de modifications dans la syntaxe), quand Louinet retranscrit fidèlement chaque occurrence. Le second traducteur choisit cependant de rendre « brown » par « brun »/« brune », esquivant les adjectifs plus directement associés à des stéréotypes racistes comme « mat », « basané » ou « hâlé ». Parce que rien ne nous permet de soupçonner le second traducteur de convictions xénophobes, on peut se demander s'il n'y a pas plutôt entre les deux traductions apparition de cette « prime au risque » dont parle Pym[750], une prime liée à un changement dans l'horizon de la traduction. Howard et son *Conan* bénéficient en effet depuis peu (et notamment grâce à l'action de Louinet lui-même) d'une respectabilité nouvelle. L'auteur est désormais susceptible d'être considéré comme un écrivain talentueux faisant partie intégrante du patrimoine de la fantasy, et qui à ce titre doit être traduit dans toute son historicité, allusions racistes comprises (dans une certaine mesure apparemment : ainsi, la même nouvelle voit le terme « negroes » apparaître dans la bouche d'un personnage, que Louinet fuit en le traduisant par « brutes[751] »).

Il est intéressant de constater que, dans son *Guide Howard*, Louinet ne rejette pas entièrement les accusations de racisme visant l'auteur mais les dilue, en rappelant notamment les prises de positions antifascistes de l'auteur (au contraire de son confrère H.P. Lovecraft, qui fait indirectement les frais de la comparaison) ; on se retrouve ainsi devant la description d'un homme de son temps et de son milieu, ni plus ni moins raciste que la majorité de ses contemporains, et même capable d'évoluer vers le mieux[752]. Pareille défense n'est pas sans rappeler celle des admirateurs de Lovecraft et, dans une moindre

[749] Gary ROMEO, *Southern Discomfort* [en ligne], 2002, http://www.robert-e-howard.org/SandRoughs4.html, consulté le 20 octobre 2018.
[750] Anthony PYM, « On Toury's laws of how translators translate », *op. cit.*
[751] Robert Ervin HOWARD, « Shadows in Zamboula », *op. cit.* ; Robert Ervin HOWARD, *Les Clous rouges. Troisième volume : 1934-1935*, *op. cit.*, p. 264.
[752] « Il est peu de choses que Howard exécrait autant que le fascisme. […] Ce qui ne veut pas dire que Howard n'était pas raciste. Il l'était, au même titre et de la même façon que ses contemporains, de ce racisme (certains diraient « racialisme ») ordinaire qui rythmait leur quotidien. Comparé à la plupart de ces concitoyens, il avait des idées progressistes (trouvant par exemple stupide la loi qui interdisait à un visiteur noir de passer la nuit dans le comté). Il n'empêche. Certains passages dans sa correspondance et dans quelques textes sont dénués de toute ambiguïté quant au racisme affiché de leur auteur. Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de Howard, c'est que ses positions sur la question évoluèrent » in Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 30.

mesure, de Tolkien, et laisse deviner une certaine culpabilité à l'idée d'admirer un auteur (voire, dans le cas des exégètes, de lui consacrer une partie de sa vie) présentant par ailleurs des idées jugées inacceptables ; cette culpabilité ne trouve finalement un exutoire que dans la recherche de preuves contraires (souvent dans la correspondance privée) susceptibles au moins de rendre la personnalité de l'auteur plus tolérable. Pour contrebalancer nos affirmations, notons toutefois que le personnage de Conan lui-même (envers lequel on ne saurait soupçonner Howard de mépris –tout au plus pourra-t-on parler d'une forme de fascination) est parfois qualifié d'homme à la peau « brune » ou « bronzée » (« His skin was brown from outland suns[753] », « his steely muscles rippling under his brown skin[754] »).

[3.18]

Conan dodged instinctively, but, miraculously, the globe stopped short in midair, a few feet from his face. It did not fall to the floor. It hung suspended, as if by invisible filaments, some five feet above the floor. And as he glared in amazement, it began to rotate with growing speed. And as it revolved it grew, expanded, became nebulous. It filled the chamber. It enveloped him. It blotted out furniture, walls, the smiling countenance of Baal-pteor. He was lost in the midst of a blinding bluish blur of whirling speed. Terrific winds screamed past Conan, tugging, tearing at him, striving to wrench him from his feet, to drag him into the vortex that spun madly before him. (Howard, par. 16)	D'instinct, Conan voulut esquiver le projectile, mais, comme par miracle, la boule venait de s'arrêter en l'air, à quelques dizaines de centimètres de son visage. Elle resta un instant en sustentation, comme suspendue à d'invisibles filaments, à cinq pieds au-dessus du sol. Puis, sous le regard médusé de Conan, elle se mit à tourner de plus en plus vite sur elle-même. Et ce faisant, elle commença à grossir. Bientôt elle emplit la pièce, enveloppant peu à peu Conan, les meubles, les murs et le sourire de Baal-Ptéor. Le Cimmérien fut bientôt perdu au centre d'une brume bleuâtre, aveuglante. Des vents furieux sifflaient autour de lui, le bousculaient, essayaient de l'emporter dans leur tourbillon démentiel. (Chédaille, 75)	Conan esquiva instinctivement, mais le globe s'immobilisa comme par miracle à quelques pas de son visage, à la hauteur de son torse, restant suspendu dans les airs comme s'il était retenu ainsi par d'invisibles filaments. Puis, sous le regard abasourdi du Cimmérien, le globe se mit à tourner sur lui-même à une vitesse de plus en plus élevée, augmentant de volume et prenant un aspect nébuleux. Il couvrit rapidement toute la hauteur de la pièce. Puis il enveloppa le Cimmérien, oblitérant les meubles, les murs et le visage sardonique de Baal-pteor. Conan se retrouva perdu au sein d'une brume bleuâtre et aveuglante, tournoyant à une vitesse prodigieuse. Des vents furieux hurlaient à ses oreilles, le poussant, le déséquilibrant, tentant de l'arracher du sol pour l'entraîner dans le maelström démentiel qui tourbillonnait sous ses yeux. (Louinet, 276)

Avant même d'avoir commencé, le duel martial se voit en quelque sorte repoussé au moment où Baal-pteor utilise une sphère magique aux propriétés encore mystérieuses (à ce stade, il s'agit avant tout d'une démonstration de force, mais Conan sera ensuite victime de toutes sortes d'illusions provoquées par l'étrange objet).

[753] Robert Ervin HOWARD, « The Tower of the Elephant », *in* Robert Ervin HOWARD, Stephen JONES (dir.), *The Complete Chronicles of Conan: Centenary Edition*, *op. cit.*, chap. 1, par. 6.
[754] *Ibid.*, chap. 2, par. 1.

Ce déferlement est l'occasion pour Howard de déchaîner toute la puissance hyperbolique de sa plume. L'auteur entreprend de décrire le spectacle en deux temps : une première partie (environ les deux tiers du paragraphe) est dédiée à l'action ; la sphère est jetée sur Conan qui l'esquive, mais l'engin se met à grandir de plus en plus et à envahir l'espace. Cette progression impossible à interrompre, cette invasion de la pièce, est notamment symbolisée par la démultiplication des verbes conjugués au *past simple*, envisagés dans leur globalité (« dodged », « stopped », « filled », « enveloped », « blotted out ») ou dans leur commencement (« hung suspended », « began to rotate ») ; certains sont même organisés selon une construction parataxique qui souligne encore davantage l'impossibilité pour le héros de réagir (« grew, expanded, became »). Deux *past simple* cependant brisent la linéarité textuelle et rappellent la simultanéité de certaines actions ; fait notable, ils sont construits selon une même structure conjonctive (« And as he glared » et « And as it revolved ») dont la répétition relie les phrases entre elles comme pour compenser l'impression de calme et d'étirement que ces procès introduisent. À partir de « he was lost » cependant, la narration semble prendre ses distances et entrer dans une phrase plus descriptive, d'où la présence d'un verbe d'état, suivi peu après de nombreux participes présents et infinitifs (« tugging », « tearing », « striving to wrench […] to drag »). La sphère a achevé sa croissance démoniaque et Conan se retrouve désormais comme pris au piège, cloué au sol, par les vents qu'elle projette.

Chédaille brouille cette stratégie en modifiant les relations inter-procès ainsi que l'ordre logique. Sans surprise, la série ininterrompue de *past simple* anglais cède le pas dans les deux traductions françaises à une alternance de passés simples et d'imparfaits (manifestation des différences de procès dans l'original, permises par la plus grande versatilité du temps anglais). Le premier traducteur, cependant, va plus loin que ces simples contraintes interlinguales : des participes présents et un participe passé font leur apparition (la locution « ce faisant », « enveloppant » et « suspendue »), ainsi qu'une transposition en syntagme nominal (« Sous le regard ») ; Conan voit également son geste changé en intention (« voulut esquiver ») tandis qu'un autre procès se retrouve envisagé dans son antériorité, le résultat comptant soudain davantage que le processus (« la boule venait de s'arrêter »). La structure parataxique qui soutenait certains verbes disparaît entièrement. Seul changement susceptible d'être envisagé comme une compensation, l'ajout d'un complément

circonstanciel de durée permettant de considérer l'un des procès comme ponctuel, là où l'original se montrait plus flou (« elle resta un instant »). Si Louinet rétablit quant à lui l'aspect ponctuel de certains procès (« esquiva », « s'immobilisa »), il recourt pour la majorité d'entre eux aux mêmes stratégies que Chédaille (nombreux participes présents, y compris lorsque l'original préférait des actes envisagés dans leur globalité, transposition nominale, suppression de la structure parataxique).

La présence dans les deux textes de connecteurs temporels (les adverbes « puis » et « bientôt ») contribue également à une structuration logique plus solide du texte, et donc à un amoindrissement de la fureur qu'Howard semblait essayer de dépeindre. C'est également l'effet que produit la traduction sur le rythme du texte lui-même : il suffit de comparer l'ensemble « it grew, expanded, became nebulous », dont les syntagmes verbaux de plus en plus vastes font écho à la sphère qui enfle peu à peu, au « augmentant de volume et prenant un aspect nébuleux » de Louinet (sans parler du « elle commença à grossir » de Chédaille). Autre élément prosodique essentiel, qui participe de l'impression de violence traversant cette première partie : les jeux de sonorités. Howard use de mots courts, chargés de consonnes ; des verbes bien sûr, mais aussi des adjectifs, à l'aide desquels il multiplie les jeux de consonnances et d'allitérations (« a blinding bluish blur of whirling [speed] », « tugging, tearing […] striving to wrench). Sa prose est éminemment paradoxale car à la fois orale, parole de conteur, tout en exigeant de la langue du lecteur des contorsions brutales ; la violence des actes correspond à celle de ces hyperboles sonores, que les traducteurs français échouent globalement à restituer. On notera quelques rares consonnances et allitérations dans le texte de Chédaille (« resta en sustentation, comme suspendue », « emplit la pièce, enveloppant », « une brume bleuâtre », « des vents furieux sifflaient ») et, dans une moindre mesure, chez Louinet (« brume bleuâtre » là aussi ; « l'arracher […] pour l'entraîner ») ; la compensation est plus souvent le fait de mots isolés, dont la prononciation restitue quelque chose de la brutalité originelle – surtout chez Louinet, qui n'hésite pas à utiliser des mots hyperboliques comme « sardonique », « oblitérant », ou « maelström ».

Si l'on excepte la restitution du rythme et des jeux sonores, la seconde partie semble en revanche suivre davantage le sens de l'original : Louinet fait le choix de rester au plus près du texte en conservant les participes présents, quand Chédaille les remplace par des imparfaits, lesquels semblent aller dans le sens du « goût français » tout en maintenant

l'idée d'actions étirées à l'infini. Pour y parvenir, il se sent cependant contraint de supprimer plusieurs verbes et d'amoindrir fortement le sentiment d'accumulation que présentait l'original (« tugging, tearing at him, striving to wrench him » est ainsi remplacé par un simple « le bousculaient », quand Louinet opte pour « le poussant, le déséquilibrant, tentant de l'arracher »).

[3.19]

[…] But the mist swirled up from the floor, blotting out that giant brown form. Groping in a rolling cloud that blinded him, Conan felt a rending sensation of dislocation – and then room and mist and brown man were gone together. He was standing alone among the high reeds of a marshy fen, and a buffalo was lunging at him, head down. He leaped aside from the ripping scimitar-curved horns, and drove his sword in behind the foreleg, through ribs and heart. And then it was not a buffalo dying there in the mud, but the brown-skinned Baal-pteor. With a curse Conan struck off his head; and the head soared from the ground and snapped beast-like tusks into his throat. (Howard, par. 18)	Mais la brume monta du sol, dissimulant la silhouette du géant. Tâtonnant dans le nuage qui l'aveuglait, Conan eut subitement l'impression déchirante qu'il se disloquait. Alors la pièce, la brume et le géant, tout s'évanouit. Il se retrouva tout seul, planté au milieu des roseaux d'un marécage, et un buffle lui fonçait dessus tête baissée. D'un bond, il s'écarta des cornes acérées et plongea sa lame derrière la patte du monstre, à travers côtes et cœur. Puis ce ne fut pas le buffle qui agonisait là, dans la boue, mais Baal-Ptéor. Avec un juron, Conan lui trancha la tête ; alors, cette tête s'éleva dans les airs et vint planter des crocs de fauve dans sa gorge. (Chédaille, 76)	La brume monta soudain du sol, oblitérant à sa vue la silhouette brune géante. En avançant à tâtons dans ce nuage qui l'avait subitement aveuglé, Conan sentit comme un déchirement et une sensation de déplacement soudain… Pièce, brume et homme brun disparurent d'un coup. Il se retrouva seul, debout entre les roseaux d'une plaine marécageuse… et un buffle le chargeait tête baissée. Conan bondit sur le côté pour esquiver les cornes incurvées, aussi acérées qu'un cimeterre, et enfonça sa lame juste derrière les pattes avant, transperçant les côtes et le cœur. Soudain, sans transition, ce n'était plus le buffle qui agonisait là dans la boue, mais l'homme à la peau brune, Baal-pteor. En poussant un juron, Conan le décapita. La tête jaillit dans les airs et planta des crocs pareils à ceux d'un animal sauvage dans la gorge du Cimmérien. (Louinet, 277)

Ce passage présente une tendance chez Louinet à développer les formulations de l'original, là où Chédaille s'efforce davantage de « coller » au rythme impulsé par Howard. Ces additions peuvent parfois ne sembler justifiées que par des raisons prosodiques propres au traducteur, à sa conception de ce qui fait une phrase « équilibrée » en français : « blotting out » devient « oblitérant à sa vue » (le verbe chargé sémantiquement est vraisemblablement choisi pour conserver quelque chose de la force allitérative originelle), quand « swirled up » se change en « monta soudain » et « that blinded him » en « qui l'avait subitement aveuglé » (Chédaille use des mêmes structures mais sans les ajouts d'adverbes de temps) ; « Groping » est enfin traduit par « En avançant à tâtons » (quand Chédaille opte pour un simple « Tâtonnant »).

D'autres développements cherchent visiblement à restituer tout le sens contenu dans l'original, au détriment de son rythme ; c'est notamment le cas lorsqu'il s'agit de traduire des adjectifs verbaux que le passage entre les langues ne permet pas de restituer littéralement : « a rending sensation of dislocation » devient ainsi « comme un déchirement, et une sensation de déplacement soudain » (« l'impression déchirante qu'il se disloquait » pour Chédaille) ; « the ripping scimitar-curved horns » est retranscrit par « les cornes incurvées, aussi acérées qu'un cimeterre », où la comparaison avec le cimeterre est conservée au prix de l'ajout d'un syntagme adjectival détaché, tout en se voyant curieusement déplacée de la forme de l'épée vers son coupant (Chédaille préfère s'en débarrasser et utiliser le plus stéréotypé « des cornes acérées »). Notons qu'aucun traducteur ne tente véritablement de rendre l'adjectif verbal de « a rolling cloud », tous deux préférant relier le nuage au début du paragraphe et à sa potentielle apparition sous forme de brume, via le recours à un article défini ou démonstratif (« la brume […] le nuage », « La brume […] ce nuage »), sans que l'original ne confirme pour autant pareille connexion – il est cependant possible de considérer le gérondif de Louinet (« En avançant ») comme une façon très indirecte de restituer, à travers une forme de modulation, l'invasion de l'espace par le nuage en question.

Le paragraphe montre également Howard user une nouvelle fois d'une construction parataxique à des fins emphatiques : « – and then room and mist and brown man were gone together ». L'accumulation des conjonctions de coordination, combinée à l'absence d'article défini, dessine une coordination totalisante : tout, absolument tout disparaît, il n'est rien qui subsiste entre les mots. Louinet répond par une structure plus classique, qui conserve néanmoins l'absence de déterminant et permet donc le maintien de l'aspect totalisant de la formulation (« … Pièce, brume et homme brun disparurent d'un coup »). Chédaille replace des articles définis mais compense cette atténuation par l'usage final d'un pronom renvoyant lui aussi à l'idée de totalité (« Alors la pièce, la brume et le géant, tout s'évanouit ») ; son rejet à la fin de la phrase renforce d'ailleurs l'idée d'un événement grave autant qu'inattendu, que les pointillés ainsi que la non-traduction de l'adverbe de temps « then » ont au contraire tendance à atténuer chez Louinet.

La suite pose également quelques menus problèmes : « He was standing alone among the high reeds of a marshy fen » ; dans l'original, la hiérarchie entre les compléments du verbe

« alone » et « among the high reeds of a marshy fen » n'est pas clairement établie. L'un arrive en premier, mais le second a le privilège de terminer la proposition et de se charger de toute l'importance de l'information nouvelle, en plus de l'avantage lié à la différence de volume ; sans aller jusqu'à parler véritablement d'emphase, il est possible d'envisager que l'information la plus importante porte sur le lieu étrange dans lequel le barbare se retrouve soudain par magie. Les deux traductions inversent cette hiérarchie en séparant les deux compléments : l'adverbe « seul » demeure aux côtés du verbe et clôt désormais la principale, quand le complément circonstanciel est coupé du syntagme verbal par une virgule et prend ainsi des allures de simple précision (« Il se retrouva tout seul, planté au milieu des roseaux d'un marécage » et « Il se retrouva seul, debout entre les roseaux d'une plaine marécageuse… »).

La suite n'est pas non plus dénuée d'intérêt : la neutralité du traitement de l'arrivée du buffle en anglais (détachement par une virgule, usage de la conjonction de coordination additive « and », absence de marques de ponctuation particulières) est reprise par Chédaille (« , and a buffalo was lunging at him, head down » devient « , et un buffle lui fonçait dessus tête baissée »). Le contraste qui s'opère ici entre la qualité surnaturelle de l'événement (Conan est transporté dans un tout autre lieu, et un ennemi venu de nulle part est déjà en train de l'attaquer !) et son traitement détaché par un auteur pourtant prolixe en hyperboles, crée le sentiment d'une situation absurde que le personnage principal n'a tout simplement ni le temps ni l'envie d'analyser outre-mesure (pas de temps pour réfléchir, il faut agir en quelque sorte). Le recours des deux traducteurs à une cohabitation paradoxale entre passé simple accompli et imparfait non accompli rend bien cette impression d'une situation aussi nouvelle qu'instable (« Il se retrouva […] et un buffle lui fonçait dessus », « Il se retrouva […] et un buffle chargeait »). En revanche, l'usage de pointillés chez Louinet marque très légèrement l'événement, en induisant chez le lecteur une attente et en le préparant à l'effet de surprise (« … et un buffle le chargeait tête baissée ») ; on croirait presque voir là la chute incongrue à une forme de plaisanterie.

[3.20]

Slightly taller than Conan, and much heavier, Baal-pteor loomed before him, a daunting image of muscular development. His mighty arms were unnaturally long, and his great hands opened and closed, twitching convulsively. Conan released the hilt of his imprisoned sword and fell silent, watching his enemy through slitted lids. (Howard, par. 22)	Légèrement plus grand que Conan et beaucoup plus lourd, Baal-Ptéor se dressait devant lui, image saisissante de développement musculaire. Ses bras puissants étaient plus longs que la normale, et ses grandes mains ne cessaient de s'ouvrir et se refermer en frémissant convulsivement. Conan relâcha la poignée de son épée pour considérer son ennemi à travers ses paupières mi-closes. (Chédaille, 77)	Légèrement plus grand que Conan et bien plus massif, Baal-pteor se dressait devant lui, image saisissante de développement musculaire. Ses bras puissants étaient d'une longueur anormale et ses grandes mains s'ouvraient et se refermaient de façon convulsive. Conan relâcha la poignée de son épée immobilisée et se tut, regardant son ennemi à travers la fente de ses yeux. (Louinet, 278)

Après bien d'autres surprises et illusions magiques, Conan finit par perdre son épée qui se retrouve collée à un aimant. Baal-pteor se lève alors, prêt au corps-à-corps.

Notons ici la reprise quasiment mot pour mot par Louinet de la traduction de Chédaille sur la première moitié du paragraphe, signe clair que la seconde traduction est bel et bien une retraduction effectuée en toute connaissance de cause. Des passages aux similarités aussi évidentes soulèvent paradoxalement la question des divergences et de ce qui les motive réellement, sans pouvoir y apporter une réponse définitive : sommes-nous face à de véritable différence entre deux projets traductologiques, ou à des écarts de surface liés à des raisons de droits d'auteur ? Il est en revanche arrivé que Louinet collabore ouvertement avec le traducteur précédent, et offre une véritable révision de son travail (François Truchaud est par exemple crédité au premier volume des intégrales de *Conan*[755]). Toujours est-il que le remplacement des syntagmes adjectivaux « beaucoup plus lourd » par « bien plus massif », et « plus longs que la normale » par « d'une longueur anormale » parait davantage relever du détail que d'un désaccord profond entre traducteurs.

Le reste du passage confirme en revanche certaines tendances déjà relevées auparavant : Chédaille préfère souvent la concision à la restitution de l'information (suppression de l'adjectif « imprisoned » et du syntagme verbal « and fell silent », transformation du participe présent en infinitive et remplacement d'une métonymie par une locution figée plus idiomatique, « paupières mi-closes »). Louinet, de son côté, s'efforce de restituer les mots et les figures au plus près, au risque de paraître trop littéral aux yeux du lecteur (« la poignée

[755] Robert Ervin HOWARD, *Conan - Le Cimmérien. Premier volume : 1932-1933*, *op. cit.*

de son épée immobilisée », « à travers la fente de ses yeux »). Des formes de stratégies traductives qui ne sont cependant pas systématique : ainsi, Chédaille avec son « ne cessaient de s'ouvrir et se refermer en frémissant convulsivement » semble prêt à perdre la concision de l'original pour mieux restituer toute l'information, là où son successeur est plus près de l'efficacité originelle malgré la transposition qui vient fermer la phrase (« s'ouvraient et se refermaient de façon convulsive ») ; de même, la traduction de « fell silent » en « se tut » répond bien aux impératifs de concision posés par le texte anglais.

[3.21]

And like the stroke of twin cobras, the great hands closed on Conan's throat. The Cimmerian made no attempt to dodge or fend them away, but his own hands darted to the Kosalan's bull-neck. Baal-pteor's black eyes widened as he felt the thick cords of muscles that protected the barbarian's throat. With a snarl he exerted his inhuman strength, and knots and lumps and ropes of thews rose along his massive arms. And then a choking gasp burst from him as Conan's fingers locked on his throat. (Howard, par. 25)	Et, pareilles à deux cobras, les grandes mains se refermèrent sur la gorge de Conan. Celui-ci ne fit aucune tentative pour parer ou esquiver, mais ses propres mains volèrent vers le cou de taureau du Kosalien. Baal-Ptéor écarquilla ses yeux noirs lorsqu'il sentit les muscles épais qui protégeaient la gorge du barbare. Avec un rugissement, il fit appel à sa force inhumaine ; un chaos de bosses et de ravines apparut le long de ses bras massifs. Il émit une plainte étranglée quand les doigts de Conan lui enserrèrent la gorge. (Chédaille, 78)	Tels deux cobras attaquant simultanément, les grandes mains se refermèrent soudain sur la gorge de Conan. Le Cimmérien ne fit aucun effort pour tenter de les éviter ou de les repousser, mais ses propres mains volèrent vers le cou de taureau du Kosalan. Les yeux de Baal-pteor s'élargirent lorsqu'il sentit les muscles épais qui protégeaient la gorge du Cimmérien. Poussant un rugissement, il exerça toute la pression de sa force inhumaine, faisant saillir les cordes noueuses de ses muscles sur toute la longueur de ses bras massifs. Il laissa échapper une plainte étranglée quand il sentit les doigts de Conan se refermer comme un étau autour de sa propre gorge. (Louinet, 278-279)

Passons un long monologue plein de vantardises de la part de Baal-pteor pour aborder le moment de l'assaut. Là encore, nous retrouvons quelques formules reprises à l'identique dans les deux traductions : pour « se refermèrent sur la gorge de Conan », Louinet se contente d'ajouter un « soudain » dont on peut se demander s'il n'est pas là à seules fins de masquer les similitudes. Pour « mais ses propres mains volèrent vers le cou de taureau du Kosalien », la différence réside dans la traduction des origines de l'étrangleur, Chédaille optant pour le classique suffixe en *-ien* (on trouve ainsi dans l'univers de *Conan* des Hyboriens, Cimmériens, Némédiens et Aquiloniens[756], mais aussi des Ergothiens dans les

[756] LHYRDEN, *Les peuples de l'âge hyborien*, 20 septembre 2017, http://apocryphe-de-skelos.forumactif.com/t9-les-peuples-de-l-age-hyborien, consulté le 13 septembre 2018.

Chroniques de Dragonlance[757] ou bien encore des Nordiens, des Dorniens, des Valyriens et des Braaviens dans *Le Trône de Fer*[758]), quand Louinet effectue un calque de l'anglais (c'est là cependant un choix plutôt rare car le traducteur suit d'ordinaire ses prédécesseurs en la matière).

Ce dernier s'efforce encore de restituer l'information au prix du rythme (« And like the strokes of twin cobras » devient « Tels deux cobras attaquant simultanément ») ; il lui arrive également de produire un effet similaire en ajoutant un élément sémantique absent de l'original, ajout qui lui fait de surcroît prendre le risque de brouiller les interprétations du lecteur (le syntagme verbal « ne fit aucun effort pour tenter de les éviter » et ses circonlocutions) – cela ne l'empêche pas de faire disparaître l'adjectif de couleur désignant les yeux de Baal-pteor (« Baal-pteor's black eyes » devenant « les yeux de Baal-pteor »). Chédaille, une fois encore, préfère souvent aller à l'essentiel, quitte à perdre en précision (dans « Et, pareilles à deux cobras », la gémellité et l'agressivité disparaissent de la comparaison). Aucun des deux traducteurs en revanche ne peut restituer le verbe « fend », bien plus rare que les « parer » ou « repousser » qui lui sont associés (ce sera également le cas de « thews » un peu plus loin).

Howard s'attache ici à dépeindre la lutte mortelle de deux colosses hors du commun, tout en établissant clairement la supériorité physique de l'un d'eux ; la scène est donc propice à tous les débordements stylistiques, aux adjectifs mais aussi aux métaphores hyperboliques. L'une d'elles, « and knots and lumps and ropes of thews », est particulièrement intéressante du fait de sa densité stylistique. Construction parataxique, paronomase, métaphore et même un léger archaïsme, voilà de quoi poser de sérieuses difficultés aux traducteurs qui se voient donc contraints d'opérer des choix drastiques. Les jeux de sonorités sont, logiquement, les premiers à s'effacer, suivis de l'archaïsme et enfin de la parataxe – les deux traductions présentent des structures plus classiques, des groupes nominaux avec un noyau et plusieurs compléments.

Reste l'aspect métaphorique. Chédaille tire partiellement la figure vers le champ lexical de la nature (« un chaos de bosses et de ravines apparut le long de ses bras massifs ») et la rend

[757] Cf. Douglas NILES, *Les Guerres fratricides*, Paris, Fleuve Noir, 2000, 4e de couverture.
[758] Cf. LA GARDE DE NUIT, *Portail:Sociétés*, https://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=Portail:Soci%C3%A9t%C3%A9s, consulté le 29 avril 2019.

ainsi plus difficile à saisir, supprimant le complément « of thews » qui, dans l'original, ancrait la vision hyperbolique, poétique, à quelque chose de relativement concret. Difficile de savoir ici si les « ravines » représentent les veines ou autre chose ; quant à « bosses », le terme ne semble préféré à « buttes » ou « collines » que pour éviter de basculer totalement dans le champêtre. Le substantif « chaos » évoque bien, en revanche, cette désorganisation qui précède de peu le désespoir et la défaite du corps. Louinet reprend de son côté le complément du nom (« de ses muscles »), ancrant à nouveau la comparaison dans le réel. Le traducteur tire également de la métaphore initiale l'adjectif « noueux », dont l'usage comme complément du substantif « muscles » est parfaitement intégré à langue française, sans toutefois céder totalement à la tentation de la formule stéréotypée – pas de « muscles noueux » ici, le second traducteur profitant d'une autre collocation potentielle pour garder encore un peu plus de la métaphore d'origine (« les cordes noueuses de ses muscles »). Notons en revanche que la métaphore « thick cords of muscles », située un peu plus haut dans l'extrait, avait été délaissée par les deux traducteurs au profit d'un plus sage « muscles épais ».

[3.22]

The wind whistled suddenly from between Baal-pteor's parted teeth. His face was growing purple. Fear flooded his eyes. His thews seemed ready to burst from his arms and shoulders, yet the muscles of the Cimmerian's thick neck did not give; they felt like masses of woven iron cords under his desperate fingers. But his own flesh was giving way under the iron fingers of the Cimmerian which ground deeper and deeper into the yielding throat-muscles, crushing them in upon jugular and windpipe. (Howard, par. 26)	De l'air siffla brusquement entre les dents de Baal-Ptéor. Sa face vira au rouge brique. La peur inonda son regard. Les muscles de ses épaules et de ses bras semblaient sur le point de rompre, mais ceux qui gainaient le cou puissant du Cimmérien ne cédaient toujours pas ; Baal-Ptéor avait l'impression de s'évertuer sur un treillage de fils d'acier. En revanche sa propre chair ne résistait plus aux doigts d'airain de Conan qui s'enfonçaient de plus en plus entre les muscles pour comprimer trachée et veines jugulaires. (Chédaille, 78)	La respiration de Baal-pteor se fit soudain sifflante entre ses dents et sa bouche s'ouvrit. Tout son visage devint violacé. La peur envahit ses yeux. Les muscles de ses bras et de ses épaules semblaient sur le point de se rompre, et pourtant les muscles du cou épais du Cimmérien ne cédaient pas, semblables à des câbles de métal tressé. Mais la chair de Baal-pteor était en train de céder sous les doigts d'acier du Cimmérien, qui se resserraient toujours un peu plus, s'enfonçant dans les muscles de sa gorge, comprimant la jugulaire et la trachée. (Louinet, 279)

C'est ensuite au tour de Conan de se moquer de son adversaire, en évoquant le fait que celui-ci n'avait eu jusque-là qu'à combattre des civilisés, tandis que Baal-pteor rend littéralement son dernier souffle : « The wind whistled suddenly from between Baal-pteor's parted teeth. » Louinet commence par ce qui ressemble à une simple modulation faisant passer le caractère idiomatique de la langue avant l'originalité du point de vue (« La

respiration de Baal-pteor se fit soudain sifflante »), puis il enchaîne sur une série de rattrapages un brin maladroits, dont le but semble être justement de restituer tout le sens qui, sans cela, aurait été perdu (« se fit soudain sifflante entre ses dents et sa bouche s'ouvrit »). Chédaille avance au plus près de la syntaxe d'Howard, mais il doit pour cela supprimer l'adjectif « parted » et laisser le lecteur combler le vide (« De l'air siffla brusquement entre les dents de Baal-Ptéor »). On notera cependant la transformation de l'article défini de l'original en article partitif, et la sémantique beaucoup plus modeste du substantif (« The wind » devient « De l'air ») ; le dernier souffle de Baal-pteor avait quelque chose de colossal chez Howard, d'élémentaire même, qui s'efface ici.

Avec « Sa face vira au rouge brique », le premier traducteur se montre en revanche plus imagé que Louinet et même qu'Howard, en utilisant le mot « face » qui relève d'un registre plus expressif que le très neutre « visage » (« virer » étant lui aussi bien plus imagé que le verbe choisi par le second traducteur, « devenir »). Louinet compense cependant cette déficience visuelle par la précision de son « violacé », qui évoque bien toute la douleur de cet étrangleur désormais étranglé, sans le grotesque de la solution adoptée par Chédaille (« rouge brique » a en effet quelque chose de presque comique). La phrase suivante voit Louinet encore légèrement en retrait par rapport à l'original, malgré un attachement à la relative concrétude de l'anglais (« Fear flooded his eyes » devenant « La peur envahit ses yeux », contre « La peur inonda son regard » dans la première traduction).

La comparaison suivante place enfin les deux traducteurs sur un pied d'égalité : « His thews seemed ready to burst from his arms and shoulders » est en effet rendu dans les deux cas de façon quasi-identique (on ne compte qu'une inversion esthétique pour les différencier). Dans « Les muscles de ses épaules et de ses bras semblaient sur le point de rompre » comme dans « Les muscles de ses bras et de ses épaules semblaient sur le point de se rompre », on voit les muscles de Baal-pteor être rattachés solidement à ses bras et ses épaules, quand ils semblaient chez Howard sur le point d'en jaillir (« to burst from »). Tout le talent de l'écrivain pour hyperbole est ici mis au service d'un élément, le muscle, symbole de cette puissance hors du commun que développent les deux adversaires, partie du corps soudain capable de se désolidariser, de s'arracher au socle qui la limite (quand celui-ci la soutient chez les simples mortels). Notons également l'usage du verbe « gainer » par Chédaille, un adjectif particulièrement efficace qui rend la traduction plus imagée encore que dans

l'original, ainsi que le choix de « puissant » au lieu d'« épais » (« mais ceux qui gainaient le cou puissant du Cimmérien ne cédaient toujours pas ») : Chédaille semble bien vouloir compenser les pertes hyperboliques de la première partie de la phrase, en faisant basculer toute la puissance de l'affrontement dans les muscles de Conan lui-même ; après tout, la puissance démesurée que développait Baal-pteor n'était-elle pas mise en avant chez Howard que pour mieux mettre en valeur celle de son invincible adversaire ?

La comparaison du tissu musculaire du barbare à de l'acier montre elle aussi des formes poétiques légèrement plus expressives de la part de Chédaille (« avait l'impression de s'évertuer sur un treillage de fils d'acier » contre « semblables à des câbles de métal tressé »), tout en soulevant momentanément la question du point de vue dans la traduction : chez Howard, l'apparition d'un « they felt like » laisse entendre un basculement des perceptions, la focalisation interne passant discrètement de Conan à Baal-pteor au moment même où celui-ci commence à perdre son sang-froid. Cette sensation s'efface chez Louinet, au profit d'une comparaison relativement neutre (« semblables à »), quand « under his desperate fingers » n'est pas traduit et que « his own flesh » devient le plus extérieur « la chair de Baal-pteor ».

[3.23]

The statuesque immobility of the group gave way to sudden, frenzied motion, as the Kosalan began to wrench and heave, seeking to throw himself backward. He let go of Conan's throat and grasped his wrists, trying to tear away those inexorable fingers. With a sudden lunge Conan bore him backward until the small of his back crashed against the table. And still farther over its edge Conan bent him, back and back, until his spine was ready to snap. (Howard, par. 27)	Les deux statues s'animèrent subitement quand le Kosalien se mit à se tordre et se soulever dans l'espoir de se libérer. Il lâcha la gorge de Conan pour lui saisir les poignets et tenter de défaire l'étau inexorable. Le Cimmérien le fit reculer jusqu'à ce que le creux de ses reins rencontrât l'arête de la table. Et il continua de le cambrer jusqu'à ce que sa colonne vertébrale fût sur le point de se briser. (Chédaille, 79)	L'immobilité des deux statues laissa soudain place à un mouvement frénétique, comme le Kosalan se tordait et se débattait dans un effort désespéré pour se rejeter en arrière. Il lâcha la gorge de Conan et saisit les poignets de ce dernier, tentant de s'extraire à la prise inexorable de ces doigts. D'une brusque poussée, Conan le fit reculer jusqu'à ce que le creux des reins de Baal-pteor heurte la table. Et Conan continua à exercer sa pression, le contraignant à se pencher toujours plus en arrière, jusqu'à ce que sa colonne vertébrale soit sur le point de se briser. (Louinet, 279)

La scène douloureuse atteint ici son paroxysme, alors même que Baal-pteor se débat contre la force implacable de son adversaire.

Les deux traducteurs s'efforcent de suivre Howard dans ses constructions hyperboliques, conservant l'adjectif anglais « statuesque » par le biais d'une transposition en substantif ; aucun n'ose cependant le reprendre tel quel, une légère atténuation que Louinet compense partiellement à l'aide d'un pléonasme (« L'immobilité des deux statues ») qui attire l'attention du lecteur sur le caractère presqu'inhumain de la situation, quand Chédaille passe de suite à l'idée de mouvement. La première traduction perd ensuite un peu plus de la verve de l'original, en rendant « gave way to sudden, frenzied motion » par « s'animèrent subitement », quand Louinet opte pour une formulation certes plus longue, mais que vient compenser une lexie plus expressive (« laissa soudain place à un mouvement frénétique »). L'usage par le traducteur de l'imparfait pour traduire « as the Kosalan began to wrench and heave » en « comme le Kosalan se tordait et se débattait » contribue en revanche à une légère atténuation de la force de l'original par l'introduction de l'aspect duratif (son prédécesseur opte pour un passé simple associé à des infinitifs, maintenant ainsi l'inchoatif). La retraduction s'efforce de compenser ces pertes expressives un peu plus loin, en transformant « seeking to throw himself backward » par « dans un effort désespéré pour se rejeter en arrière » (Chédaille se montrant plus concis avec son « dans l'espoir de se libérer », mais aussi moins expressif que son successeur et bien moins précis que l'original, nous plaçant au passage dans la peau de l'étrangleur plutôt que dans celle du témoin). Quant à « and grasped his wrists, trying to tear away those inexorable fingers. », celui-ci pose le problème de la traduction du « those » emphatique, lequel nous donne un bref aperçu de l'intériorité paniquée du colosse. Les traducteurs n'ont normalement pas d'autre choix que d'opter pour l'article défini, mais aucun n'ose un « inexorables doigts » ; tous deux se sentent en effet contraints d'expliciter la métonymie par une locution plus idiomatique (« l'étau inexorable », « la prise inexorable de ces doigts »), la concision de Chédaille laissant cependant le lecteur sur sa faim (la phrase semble manquer d'un complément, des « poignets » seuls ne pouvant être à l'origine d'un quelconque étau). Louinet, lui, ose reprendre littéralement l'idée du pronom démonstratif (« de ces doigts »), sans tenir compte des divergences de connotations entre les langues (on se prend ici à chercher l'antécédent et l'on retombe, là aussi, sur les poignets). Notons pour finir l'usage à deux reprises du subjonctif imparfait par Chédaille (« rencontrât », « fût »), qui donne au texte des allures plus littéraires et donc moins brutales que les plus discrets subjonctifs présents de Louinet (« heurte », « soit »).

La description spatiale des actions du second paragraphe semble également avoir posé quelques problèmes aux traducteurs, principalement à Chédaille qui ne transpose pas « With a sudden lunge », quand Louinet parvient avec « D'une brusque poussée » à restituer le sens dans une belle économie de mots. La suite se complique cependant pour lui, notamment à cause des pronoms qui offrent à Howard plus d'efficacité (le neutre de « its edge » par exemple). Chédaille choisit de réorganiser légèrement les constructions, et de concentrer tout ce qui concerne la table dans la première phrase, quitte à ce que la précision prenne momentanément le pas sur la violence (« crashed against the table » devient ainsi « rencontra l'arête de la table ») ou qu'une incise emphatique disparaisse (« back and back »). La suite gagne de ce fait en concision et permet au lecteur de mieux visualiser l'action (« Et il continua de le cambrer jusqu'à ce que sa colonne vertébrale fût sur le point de se briser. »), malgré l'usage répété du pronom « le » et l'apparition du possessif *sa* qui font courir des risques de brouillage anaphorique. Notons également dans les deux traductions le problème lié à la traduction de « small of the back » par « le creux des reins », qui en français établit moins ostensiblement l'idée de dos et donc de zone solide, capable de résister à la pression contre un angle (ce qui a pour effet de légèrement diminuer la violence de la manœuvre de Conan). De son côté, Louinet tente d'expliciter certains pronoms par des reprises nominales (« le creux des reins de Baal-pteor »), n'hésite pas garder une répétition peu heureuse (les deux mentions de « Conan ») et surtout se voit contraint de changer la formulation initiale, au point de rendre à l'étrangleur un peu de l'agentivité dont celui est normalement privé à ce stade (« le contraignant à se pencher » pour « bent him »). L'incise emphatique est, quant à elle, retranscrite sous forme de locution adverbiale (« toujours plus en arrière »). Nous sommes encore loin de la puissance verbale de l'original, mais la longueur des phrases de Louinet joue ici en sa faveur, en évoquant la longue torture que subit le personnage (là où la concision de Chédaille amoindrit cette tension).

[3.24]

Conan's low laugh was merciless as the ring of steel. (Howard, par. 29)	Le rire sourd du Cimmérien était aussi impitoyable que l'anneau d'airain. (Chédaille, 79)	Le rire sourd de Conan fut aussi impitoyable que le vrombissement de l'acier. (Louinet, 279)

Notons rapidement que Chédaille semble nous offrir ici son premier contresens, en traduisant « the ring of steel » par « l'anneau d'airain ». Le traducteur semble avoir pris « ring » pour le substantif qui désigne un minerai, quand il s'agit vraisemblablement là de la substantivisation du verbe « to ring », « tinter ».

Louinet, de son côté, opte étrangement pour le mot « vrombissement », créant là moins une hyperbole qu'un oxymoron (on peine à imaginer à quoi peut ressembler cet acier vrombissant, à moins de briser le cadre médiéval-fantastique du récit et d'aller chercher du côté des machines modernes).

[3.25]

And with a savage wrench he twisted Baal-pteor's head around until the ghastly face leered over the left shoulder, and the vertebrae snapped like a rotten branch. (Howard, par. 31)	D'une furieuse impulsion, il tordit la tête de Baal-Ptéor dont les vertèbres se brisèrent comme du bois mort. (Chédaille, 79)	Et, d'une violente torsion, il tordit la tête de Baal-pteor jusqu'à ce qu'elle passe derrière son épaule gauche et que ses vertèbres craquent comme une branche sèche. (Louinet, 280)

Nous voici arrivés à la fin du duel. Conan lâche une ultime moquerie à son adversaire, avant lui briser la nuque d'une torsion sauvage (que Louinet sous-traduit en « violente »).

Chédaille se débarrasse des encombrantes précisions de l'original et livre un paragraphe réduit de moitié. Son successeur, lui, se confronte à la traduction de la proposition subordonnée introduite par « jusqu'à ce que » (plus complexe que le « until » anglais), s'empêtre légèrement dans l'usage de deux subjonctifs présents au milieu d'un texte comportant un seul passé simple, traduit (sans doute pour des raisons de rythme) « the ghastly face » par un « elle » dont on se prend à chercher l'antécédent, tandis que l'apparition de deux pronoms possessifs à antécédents différents viennent ajouter à la difficulté de déchiffrement de l'ensemble (« son épaule gauche » se rapporte à Conan, « ses vertèbres » à Baal-pteor). Le lecteur finira vraisemblablement par comprendre la situation, mais ces éléments viendront sans doute parasiter son appréhension d'un passage censé offrir une forme de climax voire de catharsis.

Les deux traducteurs détournent enfin l'ultime comparaison, qui de branche pourrie (« rotten branch ») devient « bois mort » ou « branche sèche » ; l'image se fait plus réaliste

mais aussi plus brutale, insistant davantage sur l'aspect soudain du coup, et efface le jugement quasi-explicite de la part du narrateur quant à la nature immonde du défunt.

Le duel entre Conan et Baal-pteor terminé, il nous paraît difficile pour l'ensemble de l'affrontement d'établir des stratégies traductives claires, pour Chédaille comme pour Louinet, en dépit de quelques tendances constatables. Le second traducteur s'efforce souvent de restituer au mieux le sens de l'original, au prix souvent d'une distension du rythme (ce qui pose un problème d'importance chez un auteur dont le rythme constitue l'un trait stylistique majeur) ou, parfois, de maladresses stylistiques. Comme nous l'avions déjà constaté dans le second chapitre, son traitement des métaphores est en revanche souvent plus convainquant que celui de Chédaille, ce qui n'empêche pas ce dernier d'offrir parfois des solutions plus efficaces que celles de son successeur. Le premier traducteur tend, dans l'ensemble, à privilégier la concision plutôt que la parfaite restitution de l'information, au point de s'autoriser la suppression de certains éléments stylistiques de l'original (par exemple le traitement des sens et des sensations, important chez Howard, ou de certains aspects verbaux).

Les deux traducteurs baissent en revanche les bras devant la restitution des nombreuses figures prosodiques que l'auteur texan affectionne : exit les constructions parataxiques, les allitérations et les mots courts autant que durs qui donnent sa cohérence et sa force au texte. Les tournures hyperboliques, fréquentes, sont très souvent atténuées, les juxtapositions de verbes d'action standardisées, quand la logique textuelle se voit au contraire renforcée. Le récit se fait légèrement plus posé, plus intellectuel. Si les progrès effectués dans la réception de l'œuvre d'Howard semblent, entre autres choses, autoriser Louinet à conserver quelques termes susceptibles de prêter le flanc à des accusations de racisme (sans toutefois oser les traduire tous), la retraduction continue la plupart du temps d'avoir pour visée le sens le plus immédiat et le mot-à-mot au détriment du rythme, suivant là une tendance critiquée par Berman ou Meschonnic[759].

[759] « Traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le récitatif, le récit de la signifiance, la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot » in Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2012, p. 29.

Tolkien : la chute du Roi-Sorcier

Pour conclure cette analyse de la narration en fantasy, a été choisie pour *Le Seigneur des Anneaux* une scène de combat du sixième chapitre du livre 5 de *The Return of the King*, intitulé « The Battle of the Pelennor Fields » (« La bataille des Champs du Pelennor » dans les deux traductions françaises[760]). Le chapitre offre en effet l'un des duels les plus marquants de la trilogie, celui opposant le sinistre seigneur des Nazgûls à la dame Éowyn (cachée sous les atours d'un jeune soldat mâle appelé Dernhelm). Alors que la charge des cavaliers rohirrims vient tout juste d'apporter une lueur d'espoir aux armées des hommes, une ombre vient soudain voler au-dessus du champ de bataille, pour emporter dans son sillage le roi Theoden et sa monture…

[3.26]

The great shadow descended like a falling cloud. And behold! it was a winged creature: if bird, then greater than all other birds, and it was naked, and neither quill nor feather did it bear, and its vast pinions were as webs of hide between horned fingers; and it stank. A creature of an older world maybe it was, whose kind, lingering in forgotten mountains cold beneath the Moon, outstayed their day, and in hideous eyrie bred this last untimely brood, apt to evil. And the Dark Lord took it, and nursed it with fell meats, until it grew beyond the measure of all other things that fly; and he gave it to his servant to be his steed. Down, down it came, and then, folding its fingered webs, it gave a croaking cry, and settled upon the body of Snowmane, digging in its claws, stooping its long naked neck. (Tolkien, 1099-1100)	La grande ombre descendit comme un nuage tombant. Et voilà que c'était une créature ailée ! Si c'était un oiseau, il était plus grand que tous les autres, et il était dénudé : il ne portait ni penne ni plume, et ses vastes ailes ressemblaient à des palmures de peau entre des doigts cornus, et il puait. Peut-être était-ce une créature d'un autre monde, dont l'espèce, demeurée dans des montagnes oubliées et froides sous la Lune, avait survécu à son temps et engendré dans quelque aire hideuse cette dernière progéniture intempestive et propre au mal. Et le Seigneur Ténébreux l'avait prise et l'avait nourrie de viandes affreuses jusqu'à ce qu'elle ait pris une envergure plus grande que celle de toute autre créature volante, et il l'avait donnée à son serviteur en guise de coursier. Elle descendit, descendit, et puis, repliant ses palmures digitées, elle poussa un cri croassant et se fixa sur le corps de Nivacrin, y enfonçant ses serres et courbant son long cou nu. (Ledoux, 174)	La grande ombre descendit comme un nuage. Et voyez ! c'était une créature ailée : plus grande que tout autre oiseau, si tant est qu'elle en fût un, et elle était nue, et ni penne ni plume ne portait, et ses vastes ailes étaient comme des palmures de cuir entre des doigts cornus ; et elle puait. Peut-être était-ce une créature d'un monde plus ancien, rejeton d'une espèce oubliée qui, nichant dans de froides montagnes sous la Lune, avait outrepassé son époque et engendré en son aire immonde cette ultime et improbable progéniture, tout inclinée au mal. Et le Seigneur Sombre l'avait emmenée et nourrie de chairs innommables, jusqu'à ce qu'elle surpassât toute autre créature volante ; et il l'avait offerte à son serviteur en guise de coursier. Or elle descendit sur eux, repliant ses ailes digitées avec un croassement, puis elle se posa sur le corps de Snawmana, enfonçant ses serres et recourbant son long cou dénudé. (Lauzon, 132)

Dès le premier paragraphe, le lecteur ne peut normalement s'empêcher de noter le style profondément archaïsant adopté par Tolkien. La grande bataille du Pelennor fait en effet

[760] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, London, HarperCollins, coll. « The Lord of the Rings », n° 3, 2007, p. 1098-1112 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, 2002, p. 172-190 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2016, p. 131-144.

partie de ces passages imprégnés de « haut » style, lesquels demeurent paradoxalement assez rares dans une trilogie majoritairement constituée de textes présentant un style plutôt « bas » et moderne (les personnages-point de vue étant, rappelons-le, des hobbits, plus proches de la bourgeoisie anglaise que des seigneurs arthuriens ou même merciens). Si l'on met de côté les dialogues entre « grands », les quelques scènes à bénéficier de tous les ors de la vieille langue anglaise sont avant tout les scènes de batailles, qui semblent souvent associées à la noblesse d'antan[761].

Les lignes que nous allons étudier présentent ainsi certains traits récurrents comme de nombreuses inversions épiques, des déclamations, des archaïsmes lexicaux mais aussi un recours abondant aux structures parataxiques :

> Tolkien's book is cast in two distinct prose styles. One is the high or epic style. It is conventionally medieval in the pre-Raphaelite or William Morris sense of the word, but it borrows also from Malory, with paratactic constructions hung on a string of "ands[762]".

Tout cela se trouve au service d'un style flirtant avec le pastiche et qui, comme le rappelle l'essayiste, est souvent mis en avant lorsqu'il s'agit de critiquer ou de moquer les prétentions artistiques de l'auteur[763].

Intéressons-nous justement à la transposition de la syntaxe. Pour Lynch, la parataxe utilisée par Tolkien n'est pas sans évoquer la structure très « factuelle » que l'on retrouve chez Malory, avec cependant un effet différent :

> Tolkien's major extended battle descriptions, such as the Pelennor Fields episode [present] a high style that embraces both simple actions […] and sometimes elaborate figuration […] Tolkien's alliance of paratactic

[761] Les relations entre l'auteur, qui a notamment vécu les horreurs de la Bataille de la Somme, et la représentation de la guerre sont en vérité éminemment complexes et dépassent le cadre de cette étude. Voir par exemple Andrew LYNCH, « Archaism, Nostalgia, and Tennysonian War in *The Lord of the Rings* », *in* Jane CHANCE et Alfred K. SIEWERS (dirs.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, 1. Palgrave Macmillan paperback ed., New York, Palgrave Macmillan, coll. « The new Middle Ages », 2009, p. 17-28.
[762] Verlyn FLIEGER, « A postmodern medievalist? », *op. cit.*, p. 21.
[763] « This is the kind of writing the critics always single out for derision when they talk about Tolkien's style » in *Ibid.*, p. 22.

> structure with highly charged imagery and lyrical cadences will recall the King James Bible or verse derived from it[764].

Les références sont nombreuses, et problématiques car profondément ancrées dans un horizon de réception anglo-saxon. Ledoux comme Lauzon suivent cependant d'assez près la stratégie parataxique de l'original, le premier ne la rompant qu'une seule fois pour la remplacer par une marque de ponctuation (« il était dénudé : il ne portait ni penne ni plume »), sans doute en raison du caractère redondant des deux propositions ainsi liées, qui dans l'original déjà se répétaient sémantiquement plus qu'elles ne s'additionnaient. Lauzon seul, cependant, va jusqu'à conserver le point-virgule qui vient couronner la fin de la première phrase (« ; et elle puait »). La pause conséquente que ce signe marque ici vient en quelque sorte faire trébucher la longue suite de « et » conjonctifs et de virgules ; à cela s'ajoute la nature abrupte de la dernière proposition, due à sa petite taille et aux connotations brutales du verbe qu'elle met en avant (« elle puait »). Le tout prend des allures de rattrapage presque comique de la part du narrateur, d'une volonté maladroite de tendre vers l'exhaustivité descriptive ou du désir de marquer les esprits par un ultime qualificatif censé supplanter tous les autres : si la réalité de la chose et la morphologie encouragent bel et bien l'effet apparemment voulu par l'auteur, l'usage souvent populaire des verbes « stink » et « puer » risquent fort de nous en détourner.

Tous les archaïsmes syntaxiques ne sont cependant pas de nature parataxique. La plupart des inversions, qu'elles soient « véritables » (voir le chapitre 2 de cette étude) ou locatives, disparaissent, une fois encore, en français, au profit de structures présentatives (« Peut-être était-ce » est utilisé dans les deux textes) ou de constructions plus canonique (« neither quill nor feather did it bear » devient ainsi « il ne portait ni penne ni plume » chez Ledoux, qui traduit également « Down, down it came » par « Elle descendit, descendit »). Lauzon s'efforce de rendre une des inversions, dans une tentative étonnamment isolée au sein du paragraphe (« ni penne ni plume ne portait »). Avec « Or elle descendit sur eux » pour traduire « Down, down it came », le traducteur semble vouloir compenser le rétablissement de la syntaxe canonique, ainsi que la suppression de la répétition emphatique, par l'introduction du coordinateur « or », placé en ouverture de phrase, qui présente à tout le

[764] Andrew LYNCH, « Archaism, Nostalgia, and Tennysonian War in *The Lord of the Rings* », *op. cit.*, p. 80.

moins une forte valeur littéraire et est susceptible d'évoquer la prose biblique en français[765]. Ce choix pose cependant un léger problème interprétatif, la conjonction de coordination servant généralement à introduire un élément ou un argument nouveau dans le but de créer une forme de contraste avec la proposition précédente et de préparer une conclusion tout en puissance[766] ; ici, si la nouvelle de la descente de l'oiseau n'en est pas vraiment une (la chose a déjà renversé le cheval et son cavalier), elle peine surtout à s'articuler logiquement avec la proposition descriptive qui la précède.

Un phénomène de standardisation similaire a lieu dans le cas de l'ellipse du verbe (« if bird, then greater than all other birds ») : la phrase se voit pleinement restaurée chez Ledoux (« Si c'était un oiseau, il était plus grand que tous les autres »), avec pour effet secondaire un certain appauvrissement quantitatif au niveau de la phrase elle-même (« c'était […] si c'était […] il était […] et il était »). S'il transforme la structure à son tour, Lauzon propose cependant là aussi une forme de compensation, en inversant d'abord l'ordre des syntagmes afin de pouvoir rattacher thématiquement la comparaison au noyau verbal précédent (« c'était une créature ailée : plus grande que tout autre oiseau »), puis en introduisant le verbe via la locution conjonctive « si tant est que », accompagnée de son subjonctif imparfait légèrement archaïsants (« si tant est qu'elle en fût un »).

Mais revenons un instant sur la dernière phrase et sur le rythme particulier qu'elle propose. Nous avons déjà évoqué le remplacement par Lauzon de l'inversion et de la répétition par le coordonnant « or ». Le nécessaire passé simple de « elle descendit » fait perdre un peu plus de l'aspect duratif que la répétition produisait dans l'original, donnant à la lente descente initiale des allures de rapide plongeon. Tolkien, de son côté, articule les *past simple* mais aussi les participes présents tout au long d'une grande construction parataxique ; la phrase semble refuser de s'achever, au même titre que le martyr du pauvre cheval Snowmane (et, par métonymie, du roi Theoden son cavalier). Par volonté de clarification, Lauzon change « and then » en un simple « puis » tout en le rapprochant de la proposition que la conjonction de coordination introduit (« puis elle se posa »). Il unit également deux des propositions juxtaposées (« repliant ses ailes digitées avec un croassement »). Les deux

[765] « 3 Or Dieu dit : Que la lumière soit faite. Et la lumière fut faite. » in Louis-Isaac LEMAISTRE DE SACY, *La Sainte Bible*, 1855, « La Genèse », chapitre premier.

[766] Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 527.

derniers syntagmes adjectivaux, qui chez Tolkien donnaient, grâce à l'utilisation des participes présents et de la juxtaposition, un sentiment de ralentissement douloureux, d'étirement de la mise à mort, se voient amoindris chez Lauzon mais aussi chez Ledoux, qui remplacent la virgule par une conjonction de coordination, augmentant légèrement la vitesse et introduisant l'idée de simultanéité des procès.

La phrase qui décrit les origines possibles du monstre (« A creature of an older world maybe it was, whose kind, lingering in forgotten mountains cold beneath the Moon, outstayed their day, and in hideous eyrie bred this last untimely brood, apt to evil. ») présente un intéressant phénomène de dilution du discours, les nombreuses incises et enchâssements se mettant au service d'une logique circulaire à la limite de la tautologie (en exagérant à peine, on pourrait presque lire la phrase comme ceci : « c'était une créature dont l'espèce avait engendré cette créature »). Cela n'empêche pas les deux traducteurs de suivre globalement cette même logique. On notera cependant dans la première traduction (« Peut-être était-ce une créature d'un autre monde, dont l'espèce, demeurée dans des montagnes oubliées et froides sous la Lune, avait survécu à son temps et engendré dans quelque aire hideuse cette dernière progéniture intempestive et propre au mal. ») l'usage des termes « autre monde » au lieu de « monde plus ancien », peut-être pour des raisons de rythme ; une solution relativement risquée au sein de l'univers fictionnel, l'évocation d'autres âges mythiques, à moitié oubliés mais encore susceptibles d'influencer le présent, constituant un trait important de la Terre du Milieu. Le choix d'« intempestive » pour traduire « untimely » pose un autre problème : sémantiquement juste, il se montre plus gênant en termes de connotations (l'adjectif paraît en effet un brin dérisoire compte tenu de la gravité de l'expression initiale). Le dernier syntagme adjectival, « propre au mal », offre une tournure étrange, susceptible aussi bien d'évoquer une capacité à faire le mal qu'une caractéristique du mal lui-même (au lieu d'une locution comme « vouée au mal », plus idiomatique et plus claire).

Le complément circonstanciel « in forgotten mountains cold beneath the Moon » est aussi intéressant pour la position particulière de l'adjectif « cold », lequel semble ici constituer le noyau d'un véritable syntagme adjectival doté de son propre complément (« cold beneath the Moon », une formulation qui n'est pas sans rappeler le « nothing new beneath the sun »

de la Bible[767]). Cette impression particulière est en partie due à la postposition de « cold », quand l'adjectif qualificatif « forgotten » est, lui, placé à la position canonique. Ledoux semble suivre la même composition, mais il se voit contraint par l'ordre canonique français d'accoler « oubliées » à la locution (« des montagnes oubliées et froides sous la lune ») : les deux adjectifs qualificatifs se retrouvent désormais à droite du mot qu'ils qualifient, comme c'est souvent le cas en français, et se retrouvent à leur tour complétés par « sous la lune » (l'usage de virgules aurait éventuellement permis de maintenir la séparation entre les deux groupes adjectivaux, mais le tout aurait quoi qu'il en soit semblé plus surchargé qu'en anglais). Lauzon opte pour une solution plus classique, qui lui demande cependant quelques contorsions traductives : « de froides montagnes sous la lune », l'adjectif « forgotten » étant reporté sur un tout autre terme (« une espèce oubliée ») ; le traducteur semble ici vouloir privilégier les sensations que les adjectifs semés çà et là convoquaient chez le lecteur anglais, préférant au découpage du réel le déploiement d'un « univers d'impressions[768] ». Dans sa propre version (« Peut-être était-ce une créature d'un monde plus ancien, rejeton d'une espèce oubliée qui, nichant dans de froides montagnes sous la Lune, avait outrepassé son époque et engendré en son aire immonde cette ultime et improbable progéniture, tout inclinée au mal. »), il introduit ainsi un tout nouveau syntagme nominal, absent de l'original (« rejeton d'une espèce oubliée »), lequel sert à la fois de réceptacle prétexte à l'adjectif dont nous parlions mais aussi de reprise nominale, évitant ainsi l'usage d'un pronom relatif dans une phrase déjà passablement complexe. Cette création attire cependant l'attention davantage sur le rejeton que sur l'espèce ; combiné avec la complexité syntaxique que présentait déjà l'original, tout cela contribue à une lecture de la phrase susceptible de contresens (si l'on y prend pas garde, on se retrouve en effet rapidement à attribuer comme sujet du verbe « avait outrepassé » le rejeton lui-même, lequel devient alors paradoxalement sa propre origine sur cette terre).

Autre compensation archaïsante chez Lauzon, l'usage inhabituel de la préposition « en » (« en son aire immonde »), généralement réservée aux mots non déterminés sauf dans le cas

[767] *Ecclesiastes 1:9* [en ligne], New International Version, https://www.biblegateway.com/passage/?search=Ecclesiastes+1%3A9&version=NIV, consulté le 17 septembre 2018.

[768] Nous reprenons ici une expression utilisée par Dominique Maingueneau à l'égard des romanciers naturalistes. Voir Dominique MAINGUENEAU, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3. ed. revue et augmentée avec exercices et corr., Paris, Dunod, coll. « L'énonciation littéraire », n° 1, 1997, p. 132.

de tours lexicalisés ou, ce qui est plus probablement le cas ici, archaïsants. Le traducteur use enfin d'une autre locution marquée, « tout inclinée au mal » : la formulation n'est pas entièrement erronée, puisque « incliner à » signifie bel et bien « avoir tendance à », mais la tournure passive qui est donnée au verbe, quand celui-ci implique normalement un état plutôt actif, peut dérouter. D'autres auraient sans doute eu davantage tendance à utiliser « encline au mal » ; cependant, en raison de sa proximité mais aussi de sa distance vis-à-vis de cette formulation idiomatique, la locution finalement choisie par le traducteur peut prendre, dans l'esprit du lecteur, un tour archaïsant ou littéraire susceptible de servir la retranscription du style de Tolkien.

On pourra également se tourner avantageusement vers le lexique pour trouver des éléments rares ou littéraires susceptibles de compenser les pertes syntaxiques évoquées plus haut, par exemple « penne » pour traduire « quill », « palmure » pour rendre « webs », ou bien encore l'usage de l'expression « ailes digitées », aussi précise qu'inusuelle. Notons au passage que Lauzon prend chez son prédécesseur chacun de ces termes précieux, changeant tout au plus « palmures de peau » en « palmures de cuir », la retraduction rendant ainsi discrètement hommage, en quelque sorte, aux solutions originales de la précédente. Il traduit également « lingering » par « nichant » (quand Ledoux lui préfère « demeurée »), renforçant ainsi l'analogie aviaire (déjà légèrement plus marquée dans le texte via l'affirmation du début « C'était une créature ailée »).

[3.27]

Upon it sat a shape, black-mantled, huge and threatening. A crown of steel he bore, but between rim and robe naught was there to see, save only a deadly gleam of eyes: the Lord of the Nazgûl. To the air he had returned, summoning his steed ere the darkness failed, and now he was come again, bringing ruin, turning hope to despair, and victory to death. A great black mace he wielded. (Tolkien, 1100)	Sur son dos se tenait une forme, enveloppée d'un manteau noir, énorme et menaçante. Elle portait une couronne d'acier, mais entre le bord de celle-ci et le vêtement ne se voyait rien d'autre qu'une lueur sinistre d'yeux : le Seigneur des Nazgûl. Il était retourné vers l'air, appelant son coursier avant la défaillance de l'obscurité, et il était à présent revenu, apportant la ruine, muant l'espoir en désespoir et la victoire en mort. Il maniait une grande masse d'armes noire. (Ledoux, 174)	Sur son dos se tenait une forme enveloppée de noir, vaste et menaçante. Elle portait une couronne d'acier, mais entre le cercle et le manteau ne se voyait rien d'autre qu'un sinistre reflet d'yeux : le Seigneur des Nazgûl. Il avait repris les airs, appelant son coursier avant que le ciel ne s'ouvrît ; et voilà qu'il était revenu, semant la ruine, opposant à l'espérance le désespoir, à la victoire, la mort. Il brandissait une grande masse d'armes noire. (Lauzon, 132-133)

Après s'être intéressé à la monture se jetant sur sa proie, Tolkien tourne son regard vers le cavalier noir au-dessus.

Commençons le traitement des figures stylistiques. Aucun des deux traducteurs ne recule devant la traduction de « a deadly gleam of eyes », quand il aurait été si tentant de pratiquer une transposition du type « des yeux qui luisaient ». Ledoux propose ainsi « une lueur sinistre d'yeux », Lauzon « un sinistre reflet d'yeux » ; les différences restent modestes, on notera au mieux une plus grande proximité de la part du premier, le second optant pour une forme de modulation plus abstraite, voire poétique (« reflet » pour « gleam »). Des modifications plus conséquentes auraient fait perdre l'idée que les yeux de la créature sont inaccessibles à la vue, étant voilés par les ombres surnaturelles qui hantent cette absence de visage ou trop spectraux pour être perçus par des moyens ordinaires. Le problème euphonique que pose « d'yeux » risque en revanche de marquer bien davantage la réception du lecteur français, de rendre quelque peu grotesque l'appellation ou simplement de lui donner trop d'importance par rapport au reste de la description.

Nous pouvons évoquer les problèmes liés aux allitérations (« but between rim and robe », « sat a shape », « summoning his steed »), aux inversions archaïsantes non restituées (« A crown of steel he bore », « naught was there to see », « a great black mace he wielded »), de même qu'aux archaïsmes lexicaux et même grammaticaux (« ere », « was come »), qui, naturellement, disparaissent pour la plupart dans les deux versions françaises. La retraduction s'efforce cependant de compenser ces absences par un imparfait du subjonctif (« s'ouvrît »), une structure à présentatif avec subordonnée complétive placée en ouverture de phrase juste après un coordonnant (« et voilà qu'il était revenu »), ou un équivalent recherché pour la traduction de « hope » (« l'espérance »).

En dépit des pertes attribuables aux subtiles différences entre les langues, Ledoux n'en continue pas moins de livrer une traduction assez littérale de Tolkien. Si la prose parfois quelque peu apprêtée de l'auteur d'origine peut sembler donner toutes latitudes au traducteur pour s'éloigner de la fluidité habituellement réclamée par les normes des deux langues, il n'en demeure pas moins que la version française semble, à plusieurs endroits, plus marquée, moins idiomatique encore, que la version anglaise. En témoignent des traductions comme « enveloppée d'un manteau noir » (bien moins économe que « black-mantled »), « était retourné vers l'air » (moins idiomatique que « had returned to the air »,

et ne présentant pas non plus la qualité archaïsante de « To the air he had returned »), ainsi que la substantivisation de « avant la défaillance de l'obscurité » (le syntagme original demandait déjà du lecteur un certain effort de compréhension puisqu'il faisait référence à un passage antérieur du roman sans donner beaucoup d'indices, mais la transposition de Ledoux rend la formule plus marquée encore, attirant davantage l'attention sur elle et renforçant potentiellement la gêne d'un lecteur qui échouerait à retrouver la référence).

Bien qu'il respecte globalement l'ordre des syntagmes et la correspondance des temps verbaux, Lauzon prend davantage de libertés que son prédécesseur, n'hésitant pas à rendre un adjectif composé par une métonymie (« enveloppé de noir ») et surtout à user fréquemment de tours plus idiomatiques (« il avait repris les airs », ou bien encore « semant la ruine » qui, bien que rare, évoque au lecteur le très connu « semer la mort »). Le traducteur va jusqu'à modifier la ponctuation (lui qui d'habitude respecte scrupuleusement cette dernière), et marquer une pause pour mieux signifier le passage du temps entre deux actions (« ; et voilà qu'il était revenu »). Dans l'ensemble, son texte semble plus naturel au lecteur français, sans pour autant nuire à la forme globale choisie par Tolkien. On notera cependant une modulation plus importante dans la traduction du problématique « ere the darkness fell » : avec « avant que le ciel ne s'ouvrît », Lauzon se permet en effet une légère extrapolation quant au sens véhiculé par le complément circonstanciel, sans pour autant essayer de rendre plus clairs les liens avec l'événement antérieur auquel il est fait référence (c'est même le contraire, l'ouverture du ciel n'étant pas nécessairement synonyme d'arrivée du jour et de chute des ténèbres[769]).

[3.28]

But Théoden was not utterly forsaken. The knights of his house lay slain about him, or else mastered by the madness of their steeds were borne far away. Yet one stood there still: Dernhelm the young, faithful beyond fear; and he wept, for he had loved his lord as a father. Right through the charge Merry had been borne unharmed behind him, until the Shadow came; and then	Mais Théoden n'était pas entièrement abandonné. Les chevaliers de sa maison gisaient morts autour de lui ou bien, dominés par la folie de leurs destriers, ils avaient été emportés au loin. Un seul restait là cependant : le jeune Dernhelm, fidèle au-delà de toute peur, et il pleurait, car il avait aimé son seigneur comme un père. Durant toute la charge, Merry avait été porté sain et	Mais Théoden n'était pas livré entièrement à son sort. Les chevaliers de sa maison gisaient morts autour de lui ou, dominés par la folie de leurs coursiers, se trouvaient emportés au loin. Mais l'un d'eux était encore sur pied : Dernhelm le jeune, loyal en dépit de toute peur ; et il pleurait, car il aimait son seigneur comme un père. Tout au long de la charge, Merry s'était

[769] L'événement passé auquel il est fait référence est probablement celui de l'affrontement entre Gandalf et le seigneur des Nazgûl, qui chez Lauzon se termine sur ces mots : « Mais à cet instant, quelque part dans une cour au fond de la Cité, un coq chanta. Clair et perçant fut son cri, insoucieux de la guerre et de toute sorcellerie, accueillant seulement le matin qui, loin au-dessus des ombres de mort, venait avec l'aurore dans le ciel. » in John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2016, p. 117.

Windfola had thrown them in his terror, and now ran wild upon the plain. Merry crawled on all fours like a dazed beast, and such a horror was on him that he was blind and sick. (Tolkien, 1100)	sauf derrière lui, jusqu'au moment où l'Ombre était venue, et alors, Windfola les avait désarçonnés dans sa terreur, et il galopait maintenant éperdu dans la plaine. Merry rampait comme une bête ahurie, et une telle horreur s'était emparée de lui qu'il en était aveugle et malade. (Ledoux, 174-175)	tenu derrière lui sans éprouver rien de fâcheux, jusqu'à la venue de l'Ombre ; alors Windfola, dans son épouvante, les avait jetés bas, et courait éperdu sur la plaine. Merry rampait à quatre pattes comme une bête égarée, et son horreur était telle qu'il ne voyait plus. Il eut envie de vomir. (Lauzon, 133)

Mêmes constatations générales ici : Ledoux suit le texte et produit à plusieurs reprises des propositions qui, si elles ne sont pas inexactes sur le strict plan de la grammaire, risquent de poser certains problèmes de fluidité à la lecture (« Théoden n'était pas entièrement abandonné », « il galopait maintenant éperdu dans la plaine », « comme une bête ahurie », « Windfola les avait désarçonnés dans sa terreur », et surtout « une telle horreur s'était emparée de lui qu'il en était aveugle et malade » ; quant à la phrase « Merry avait été porté sain et sauf derrière lui », celle-ci semble s'intéresser à la fois à l'action et à son résultat et aligne les adverbes).

Lauzon s'efforce là encore de rendre le texte plus fluide, par l'usage de formulations plus idiomatiques (« livré à son sort » ; « les avait jetés bas », expression vieillie qui lui permet de renforcer un peu la teinte archaïsante du passage ; le littéraire et euphémisant « sans rien éprouver de fâcheux »), par le recours aussi à une métonymie atténuante (« comme une bête égarée » pour « like a dazed beast »), à une transposition (« until the Shadow came » devient « jusqu'à la venue de l'Ombre »), à une restructuration légère (« Windfola, dans son épouvante, les avait jetés bas » pour « Windfola had thrown them in terror ») voire à une restructuration plus importante : la traduction de « such a horror was on him that he was blind and sick » en « son horreur était telle qu'il ne voyait plus. Il avait envie de vomir. » présente en effet un des rares cas où le traducteur se permet de bousculer la syntaxe au point de créer une toute nouvelle phrase, laissant au lecteur le soin de refaire le lien entre les deux propositions – cela s'effectue, cependant, au prix d'une modification du rythme et d'une atténuation de la violence que les courts mots « blind and sick » faisaient peser sur le personnage. Autant de stratégies de traduction relativement classiques qui manquent souvent dans le texte de Ledoux.

[3.29]

The winged creature screamed at her, but the Ringwraith made no answer, and was silent, as if in sudden doubt. Very amazement for a moment conquered Merry's fear. He opened his eyes and the blackness was lifted from them. There some paces from him sat the great beast, and all seemed dark about it, and above it loomed the Nazgûl Lord like a shadow of despair. A little to the left facing them stood she whom he had called Dernhelm. But the helm of her secrecy had fallen from her, and her bright hair, released from its bonds, gleamed with pale gold upon her shoulders. Her eyes grey as the sea were hard and fell, and yet tears were on her cheek. A sword was in her hand, and she raised her shield against the horror of her enemy's eyes. (Tolkien, 1101)	La créature ailée lança contre elle des cris aigus, mais l'Esprit Servant de l'Anneau ne répondit rien, et elle resta silencieuse, comme prise d'un doute soudain. Une stupéfaction complète domina un moment la peur de Merry. Il ouvrit les yeux, et les ténèbres en furent retirées. Là, à quelques pas de lui, se trouvait la grande bête, tout semblait sombre autour d'elle et, au-dessus, apparaissait le Seigneur des Nazgûl telle une ombre du désespoir. Un peu à gauche, leur faisant face, se dressait celle qu'il avait appelée Dernhelm. Mais le heaume de son secret était tombé, et ses brillants cheveux, relâchés de leur lien, luisaient comme de l'or pâle sur ses épaules. Ses yeux d'un gris de mer étaient durs et féroces, et pourtant les larmes coulaient sur ses joues. Elle avait une épée à la main, et elle levait son bouclier pour s'abriter de l'horreur des yeux de son ennemi. (Ledoux, 176)	La créature ailée cria après elle, mais le Spectre de l'Anneau ne fit aucune réponse, et il se tint silencieux, comme soudain assailli d'un doute. Pendant un instant, la plus totale stupéfaction eut raison de la peur de Merry. Il ouvrit les yeux et constata que sa vue n'était plus obscurcie. La grande créature était ramassée à quelques pas de lui ; tout semblait noir autour d'elle, et le Seigneur des Nazgûl se dressait au-dessus, telle une ombre de désespoir. Un peu à gauche, leur faisant face, se tenait celle qu'il avait appelée Dernhelm. Mais le heaume du secret était tombé de son front, et sa claire chevelure, délivrée de ses liens, versait un chatoiement d'or pâle sur ses épaules. Ses yeux d'un gris de mer étaient durs et implacables, pourtant des larmes coulaient sur sa joue. Une épée luisait dans sa main, et son bouclier était levé contre l'horreur, l'horreur des yeux de son ennemi. (Lauzon, 133-134)

Sautons quelques lignes. Un bref échange dialogique vient d'avoir lieu entre Éowyn et le *Witch-king* : le spectre y évoquait la prophétie qui le dit invulnérable à tout homme vivant, et la guerrière dévoilait alors son véritable sexe (« Thou foul. No living man may hinder me […] But no living man am I! You look upon a woman. Éowyn I am[770] »).

Ledoux suit à plusieurs reprises le style propre à Tolkien, jusque dans ses moments les plus ampoulés (« les ténèbres en furent retirées » n'a ainsi rien à envier à « the blackness was lifted from them », ou « une stupéfaction complète domina » à « Very amazement for a moment conquered ») ; il lui arrive cependant, une fois encore, de proposer quelques phrases plus pesantes en français qu'elles ne l'étaient dans l'original (« lança contre elle des cris aigus » pour « screamed at her », « une ombre du désespoir » pour « a shadow of despair »), ou supprimer les coordinateurs de la structure parataxique sans tenir véritablement compte des perturbations rythmiques que cela produit (« se trouvait la grande bête, tout semblait sombre autour d'elle et, au-dessus, apparaissait » manque visiblement de respirations). Un nouveau contresens fait aussi son apparition : le pronom

[770] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, *op. cit.*, 2007, p. 1101.

« elle » (« elle resta silencieuse, comme prise d'un doute soudain ») semble chez Ledoux avoir pour antécédent soit la créature ailée (ce qui, compte tenu de son animalité, paraîtra peu probable au lecteur) soit, au prix de quelques contorsions, le personnage d'Éowyn, quand l'original relie clairement cette réaction au Seigneur des Nazgûl (lequel hésite devant la soudaine révélation qui lui a été faite).

Lauzon rend sa réaction silencieuse au spectre et semble, là encore, vouloir corriger aussi bien les abus de l'un que de l'autre, optant la majeure partie du temps pour des variantes plus usuelles, trouvant une solution plus économique (« cria après elle »), reprenant une ou plusieurs expressions connues comme base de travail (« la plus totale stupéfaction eut raison de »), ajoutant des explicitations (« constata que sa vue n'était plus obscurcie » pour « the blackness was lifted from them »), retravaillant la ponctuation (« ; tout semblait noir autour d'elle » voit ainsi disparaître conjonction de coordination et virgule) ou supprimant une inversion locative (« La grande créature était ramassée à quelques pas de lui » pour « There some paces from him sat the great beast »).

Portons à présent notre regard sur une phrase qui ne manquera pas de capter l'attention du lecteur : « the helm of her secrecy had fallen from her, and her bright hair, released from its bonds, gleamed with pale gold upon her shoulder ». Au beau milieu de l'action, Éowyn se révèle ainsi debout, ses cheveux blonds pleinement libérés, faisant fièrement face au spectre qui la domine, opposant l'or à la noirceur. La phrase a son importance et veut marquer les esprits. Nous sommes vraisemblablement dans un de ces moments éminemment victoriens qu'évoque Lynch :

> *The Lord of the Rings* more often displays what has been said about the medieval warriors of Victorian artists, that they are statuesque icons rather than action figures, with "a strong sense of arrested movement[771]."

Une fois encore, Ledoux s'attache aux mots utilisés par Tolkien, s'éloignant à plusieurs reprises de ce que le français idiomatique appellerait davantage, quand Lauzon semble préférer des expressions plus connues, opposant ainsi au « heaume de son secret » « le heaume du secret » (proche que de l'expression figée « le sceau du secret »). Plus gênant, Ledoux propose avec « relâchés de leur lien » une formulation assez maladroite, la locution

[771] Andrew LYNCH, « Archaism, Nostalgia, and Tennysonian War in *The Lord of the Rings* », *op. cit.*, p. 88.

« relâché de » n'étant guère courante, sans parler de la forme singulier de « lien », plus souvent utilisée pour désigner ce que l'on relie que ce que l'on attache ; Lauzon, sans surprise, lui préfère « délivrée de ses liens », beaucoup plus aisé à comprendre. Si cela reste sa priorité, le second traducteur ne se contente cependant pas de préférer l'idiomatique au littéral, et verse à plusieurs reprises dans un lyrisme qui nous semble particulièrement approprié à la situation : il remplace tout d'abord le terme « brillants cheveux » de son prédécesseur (qui, malgré une inversion poétique, use d'un vocabulaire trop neutre pour pouvoir faire acte de poésie) par une « claire chevelure », à l'antéposition éminemment littéraire. C'est cependant la dernière proposition qui semble la plus marquée : la première traduction rend en effet « gleamed with pale gold » par une comparaison littérale manquant quelque peu de relief (« luisaient comme de l'or pâle ») ; profitant de ce que le verbe « verser » peut être utilisé pour l'or comme pour la lumière, Lauzon préfère livrer avec « versait un chatoiement d'or pâle sur ses épaules » une forme de métonymie-métaphore où les cheveux brillent d'un or si pur qu'ils en deviennent lumière. La traduction nous semble ici atteindre sa propre visée, pour reprendre un concept cher à Berman, et présenter un « haut degré de nécessité[772] ». C'est en revanche Ledoux qui trouve le moyen d'éviter une plate formulation comparative avec « ses yeux d'un gris de mer » (au lieu de l'attendu « ses yeux gris comme la mer »), formulation que la retraduction reprend à l'identique. Un peu plus loin, cette dernière se laisse une nouvelle fois aller à cette tendance poétisante, de façon plus gratuite cette fois, ajoutant une répétition là où l'original et la traduction de Ledoux se montraient plus directs (« son bouclier était levé contre l'horreur, l'horreur des yeux de son ennemi »). Terminons enfin l'analyse des figures poétiques en évoquant la dernière phrase, où Ledoux rend à Éowyn sa pleine agentivité (« A sword was in her hand » devenant « Elle avait une épée à la main ») quand Lauzon l'efface au contraire, pour mieux renforcer celle de son équipement, soudain mu d'une vie propre (« Une épée luisait dans sa main » mais aussi « son bouclier était levé » pour « and she raised her shield[773] »).

Profitons maintenant de l'occurrence de « Ringwraith » au début du paragraphe pour évoquer un phénomène échappant à notre méthode micro-analytique et ce, malgré notre

[772] Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 70.

[773] Une stratégie qui n'est cependant pas entièrement étrangère à Tolkien comme le fait remarquer Lynch, qui voit là une manifestation de l'aspect symbolique de la guerre dans *Le Seigneur des Anneaux*, où l'ennemi représente un mal absolu contre lequel même les armes se dressent spontanément. Cf. Andrew LYNCH, « Archaism, Nostalgia, and Tennysonian War in *The Lord of the Rings* », *op. cit.*, p. 88.

utilisation de longs extraits de textes. L'un des reproches formulés à l'encontre de la traduction de Ledoux touche en effet à la relative inconsistance dont celui-ci fait preuve dans sa traduction de ces « termes consacrés » dont la fantasy est si friande (celle de Tolkien n'y faisant pas exception). Aux côtés des habituels patronymes et toponymes (qui demandent bien sûr, eux aussi, une cohérence absolue de la part du traducteur), les romans de fantasy présentent en effet un certain nombre de concepts magiques ou philosophiques, surnoms et autres titres et appellations (généralement écrits avec une ou plusieurs majuscules) ; ces termes se voient répétés tout au long du récit, au point de finir par constituer de véritables socles pour le lecteur, des lieux où tout l'exotisme de l'œuvre semble se concentrer. C'est ainsi le cas de « Ringwraith » qui, malgré plusieurs équivalences nominales (« Black Rider », « Nazgûl »), n'en demeure pas moins utilisé à maintes reprises par Tolkien en raison du sens spécifique dont il est porteur. Ledoux ne fait pas preuve de la même constance : s'il s'en tient la majeure partie du temps à la traduction que nous retrouvons dans ce passage, « Esprit Servant de l'Anneau », il lui arrive cependant de changer légèrement la structure en « Esprits-Servants de l'Anneau[774] » et même, parfois, d'employer « Chevaliers Servants de l'Anneau[775] ». Les appendices traduits par Tina Jolas recourent systématiquement, quant à eux, à l'expression « Spectres-de-l'Anneau[776] », aux étranges tirets. L'une des tâches que se fixa la nouvelle équipe de traduction fut ainsi de rétablir les systématismes onomastiques de l'original : « Ringwraith » est, chez Lauzon, toujours traduit par « Spectre de l'Anneau ». Le choix par Ledoux de rendre une partie du mot composé originel, « wraith », par « Esprit Servant » n'est d'ailleurs pas sans conséquence sur l'approche que peut avoir le lecteur de ces créatures, surtout quand on pense au nombre des occurrences : si ces créatures sont bel et bien les esclaves de l'Anneau unique, elles sont cependant censées jouer dans le récit un rôle davantage effrayant qu'apitoyant ou méprisable (« Spectre de l'Anneau » convient ainsi davantage à ce rôle). Le choix de Lauzon permet également au traducteur de maintenir le lien avec les autres occurrences du mot « wraith », par exemple lorsque Frodo manque d'en devenir un sous l'effet d'un poison mortel (« You would have become a wraith[777] ») ou lors de l'évocation

[774] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.*, 2002, p. 471.
[775] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2002, p. 350.
[776] *Ibid.*, p. 511.
[777] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Rings*, *op. cit.*, 2007, p. 289.

d'une sorte de demi-monde spectral (« you were half in the wraith-world yourself[778] »), là où Ledoux tend paradoxalement à poser une différence entre les spectres « inférieurs » et les « Esprits Servants » supérieurs.

[3.30]

Éowyn it was, and Dernhelm also. For into Merry's mind flashed the memory of the face that he saw at the riding from Dunharrow: the face of one that goes seeking death, having no hope. Pity filled his heart and great wonder, and suddenly the slow-kindled courage of his race awoke. He clenched his hand. She should not die, so fair, so desperate! At least she should not die alone, unaided. The face of their enemy was not turned towards him, but still he hardly dared to move, dreading lest the deadly eyes should fall on him. Slowly, slowly he began to crawl aside; but the Black Captain, in doubt and malice intent upon the woman before him, heeded him no more than a worm in the mud. (Tolkien, 1101)	C'était Eowyn et aussi Dernhelm. Car, en un éclair, se présenta à l'esprit de Merry le souvenir du visage qu'il avait vu au départ de Dunharrow : celui de quelqu'un qui cherche la mort, ayant perdu tout espoir. Il eut le cœur empli de pitié et d'un grand étonnement, et soudain le courage de sa race, lentement ranimé, s'enflamma. Il serra le poing. Elle ne mourrait pas, si belle, si désespérée ! Du moins ne mourrait-elle pas seule, sans aide. La face de leur ennemi n'était pas tournée de son côté, mais il osait à peine bouger, redoutant que les yeux mortels ne tombassent sur lui. Lentement, lentement, il commença de s'écarter en rampant, mais le Capitaine Noir, tout doute et malice envers la femme qu'il avait devant lui, ne lui prêtait pas plus d'attention qu'à un ver dans la boue. (Ledoux, 176)	C'était Éowyn et en même temps Dernhelm. Car Merry revit en un éclair le visage qu'il avait remarqué au départ de Dunhart : le visage d'un désespéré, partant en quête de la mort. Son cœur s'emplit de pitié, d'émerveillement aussi ; et soudain s'éveilla en lui le lent courage de son espèce. Il serra le poing. Elle ne devait pas mourir, si belle, si désespérée ! Du moins elle ne mourrait pas seule, sans assistance. La face de leur ennemi n'était pas tournée vers lui, mais il osait à peine bouger, craignant que le regard mortel ne se portât sur lui. Lentement, lentement il se traîna sur le côté ; mais le Noir Capitaine, son doute et sa malveillance tout entiers dirigés vers la femme devant lui, ne fit pas plus attention à lui qu'à un ver rampant dans la boue. (Lauzon, 134)

L'intervention plus directe de Merry comme personnage-point de vue vient ici teinter le passage épique de notes plus modestes, plus modernes même, malgré plusieurs inversions et formulations anciennes ou pompeuses.

Cela n'empêche pas Ledoux de continuer de suivre Tolkien jusque dans ses phrases les plus alambiquées (« celui de quelqu'un qui cherche la mort, ayant perdu tout espoir » pour « the face of one that goes seeking death, having no hope », où la répétition emphatique de « face » a, au passage, disparu ; ou bien encore « tout doute et malice envers la femme qu'il avait devant lui » pour « in doubt and malice intent upon the woman before him »), ni d'essayer de restituer chaque sème lorsque les différences entre les langues s'interposent (« en un éclair, se présenta à l'esprit de Merry le souvenir » pour « into Merry's mind flashed the memory », « il commença de s'écarter en rampant » pour « he began to crawl aside »).

[778] *Ibid.*

Lauzon, là aussi, opère des choix qui visent à restituer le plus possible le sens tout en privilégiant la concision (« Merry revit en un éclair », « il se traîna sur le côté »), au point de simplifier parfois la structure en changeant l'ordre des syntagmes (« le visage d'un désespéré, partant en quête de la mort », où « having no hope » est transformé en un simple substantif, passant de la position d'épithète détachée à celle de simple sujet). Certains de ses choix visent également à rendre la lecture plus aisée, en suivant par exemple la préférence du français pour l'abstraction (« le regard mortel » au lieu des « yeux mortels ») ; cette volonté peut également prendre, paradoxalement, la forme d'une explicitation (« son doute et sa malveillance tout entiers dirigés vers la femme devant lui » pour « in doubt and malice intent upon the woman before him », « qu'à un vers rampant dans la boue » pour « than a worm in the mud »). Il lui arrive même de choisir une voie plus sinueuse que l'original ou que la première traduction (« heeded him no more than » et « ne lui prêtait pas plus d'attention qu'à » devenant chez lui « ne fit pas plus attention à lui qu'à »). Contrairement à son prédécesseur, le traducteur évite en revanche le subjonctif imparfait à la troisième personne du pluriel (« ne tombassent » devenant le plus idiomatique « ne tombât »).

Les deux traducteurs s'accordent en revanche sur le mot « face » pour traduire son homonyme anglais, ce qui constitue un choix plus marqué que dans l'original. Le mot français est généralement associé à des connotation négatives (on parle de « face de rat » par exemple), et est utilisé pour désigner une apparence trompeuse, fausse (« double face », « se voiler la face », « sauver la face »). Chez Tolkien comme en anglais, le mot est bien plus neutre ; il est d'ailleurs utilisé pour désigner aussi bien le *Witch-king* qu'Éowyn. Les versions françaises optent ainsi pour une solution plus expressive que l'original.

Si nous avons déjà évoqué la littéralité peu idiomatique de Ledoux, le passage a pour intérêt de montrer que cette apparence de proximité peut parfois cacher un véritable appauvrissement de la voix du narrateur ; nous ne sommes plus seulement devant une dilution de la vitesse, due à un ajout de mots, mais devant un effacement de ce qu'il est possible de considérer comme des marques d'oralité – des traces de la présence d'un narrateur, anonyme et hétérodiégétique certes, mais néanmoins visible à travers son récit, à

la manière d'un barde de l'ancien temps[779] : « Pity filled his heart and great wonder » devient ainsi « Il eut le cœur empli de pitié et d'un grand étonnement ». Or le texte anglais contient en réalité, bien que cela soit établi par le biais de la syntaxe et non par l'habituelle marque de ponctuation, une forme de séparation discrète entre la première partie de la proposition et la seconde. Cette hésitation, signifiée par la répartition du groupe sujet à gauche et à droite du noyau verbal, disparaît chez Ledoux. Lauzon semble en revanche l'avoir perçu, lui qui s'efforce par d'autres moyens syntaxiques de rendre au mieux le flottement du rythme original : exit le sujet divisé, place à un complément dédoublé et juxtaposé, la suspension se trouvant renforcée par la virgule et la présence de l'adverbe « aussi » (« Son cœur s'emplit de pitié, d'émerveillement aussi »).

Profitons enfin de ce paragraphe pour évoquer un problème traductif plus large, à savoir l'usage chez Tolkien du mot « race », si problématique en fantasy où il est fréquemment utilisé, sans le moindre recul historique, pour désigner les peuples quasi-humains comme les elfes, les nains, mais aussi les hobbits. C'est d'ailleurs l'ascendance de ces derniers qui est invoquée ici par le mot incriminé, dans une expression fidèlement retranscrite par la traduction de Ledoux (« suddenly the slow-kindled courage of his race awoke » devient « soudain le courage de sa race, lentement ranimé, s'enflamma »).

Notons d'abord que, si le mot « race » semble encore moins toléré en français moderne qu'il ne l'est en anglais (on pourra par exemple comparer la définition du Larousse[780] à celle, bien plus neutre, du Collins[781]), il n'en demeure pas moins problématique pour le lecteur anglophone actuel – d'autant que, comme le rappelle Paul B. Sturtevant, Tolkien lie fréquemment « traits raciaux », hérédité, culture, et même moralité[782]. Ce que certains

[779] Nous ne sommes évidemment pas devant un récit destiné à être lu à voix haute, mais un texte écrit cherchant à puiser une certaine énergie dans la poésie de Tennyson ainsi que dans les poèmes épiques comme *Beowulf* ou *Gawain*.

[780] « Catégorie de classement de l'espèce humaine selon des critères […] sans aucune base scientifique et dont l'emploi est au fondement des divers racismes et de leur pratique » in Race in *Dictionnaire français Larousse* [en ligne], https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/race/65899?q=race#65153, consulté le 21 septembre 2018.

[781] « A race is one of the major groups which human beings can be divided into according to their physical features, such as the colour of their skin. » in Race, in *Collins Free Online Dictionary*, https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/race, consulté le 21 septembre 2018.

[782] Paul B. STURTEVANT, *Race: The Original Sin of the Fantasy Genre*, 5 décembre 2017, https://www.publicmedievalist.com/race-fantasy-genre/, consulté le 21 septembre 2108.

attribueront à des traits mythopoétiques traditionnels ou à une exploration des archétypes, se voit ainsi directement associé par d'autres à une forme plus ou moins voilée de racisme. Certains défenseurs de Tolkien rappelleront qu'il était l'écrivain d'une époque moins « éclairée » que la nôtre, or cet argument nous ramène justement aux traducteurs, qui ont eu pour charge de transmettre *Le Seigneur des Anneaux* à des cultures et des dates très différentes, à savoir la France des années 1970 et celle des années 2010. Ledoux semble n'avoir aucun problème à traduire le mot « race » par son équivalent français, quand Lauzon lui préfère le mot « espèce », moins connoté négativement car n'étant pas directement associé à toute cette propagande nauséabonde qui fit surface à partir du XIXe siècle[783]. On aura beau invoquer les différences entre les langues, ou le fait que l'éditeur Vincent Ferré a largement combattu les accusations de racisme formulées à l'encontre de l'auteur[784], le discret changement de terme opéré par Lauzon a des allures de poussière cachée sous le tapis.

Il arrive cependant que d'autres passages de la traduction de Ledoux ajoutent au racisme supposé du *Seigneur des Anneaux*, comme cette transformation des expressions « black-like » et « black chap[785] », utilisées à l'origine par les hobbits pour désigner les étranges cavaliers vêtus de noir venus les tourmenter, en « noiraud[786] », terme souvent employé à des fins racistes en français ; l'équipe de la nouvelle traduction en parle d'ailleurs dans un article du magazine *Cormarë*[787], Lauzon ayant préféré le très neutre « tout en noir[788] ».

[3.31]

Suddenly the great beast beat its hideous wings, and the wind of them was foul. Again it leaped into the air, and then swiftly fell down upon Éowyn, shrieking, striking with beak and claw.	Soudain, la grande bête battit de ses hideuses ailes, et le vent en était nauséabond. Elle s'éleva de nouveau d'un bond, puis se laissa vivement tomber sur Eowyn, poussant des cris aigus et frappant du bec et des serres.	Soudain, la grande créature battit de ses horribles ailes, qui dégagèrent un vent fétide. D'un bond, elle s'éleva de nouveau dans l'air et, avec un cri strident, se jeta sur Éowyn à grands coups de bec et de serres.
Still she did not blench: maiden of the Rohirrim, child of kings, slender but as a steel-blade, fair yet terrible. A swift stroke she dealt, skilled and deadly. The outstretched neck she clove asunder,	Elle ne sourcilla toujours pas : vierge des Rohirrim, fille de rois, mince mais telle une lame d'acier, belle mais terrible. Elle porta un coup rapide,	Mais toujours Éowyn restait impassible : fille des Rohirrim, enfant des rois, mince comme un fil d'épée, belle mais terrible. Elle porta un rapide coup, sûr

[783] Maurice TOURNIER, « "Race" », un mot qui a perdu la raison », *Mots. Les langages du politique*, septembre 1992, n° 32, p. 105-107.
[784] Vincent FERRE, *Lire J.R.R. Tolkien*, *op. cit.*, p. 182-183.
[785] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Rings*, *op. cit.*, 2007, p. 99-100.
[786] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.*, 2002, p. 138-139.
[787] Vincent FERRE, Daniel LAUZON et David RIGGS, « Traduire Tolkien en français: On the Translation of J.R.R. Tolkien's Works into French and their Reception in France », *op. cit.*
[788] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Fraternité de l'anneau*, *op. cit.*, p. 106.

and the hewn head fell like a stone. Backward she sprang as the huge shape crashed to ruin, vast wings outspread, crumpled on the earth; and with its fall the shadow passed away. A light fell about her, and her hair shone in the sunrise. (Tolkien, 1101-1102)	habile et mortel. Elle fendit le cou tendu, et la tête tranchée tomba comme une pierre. Elle fit un saut en arrière tandis que l'immense forme s'écrasait, ses vastes ailes étendues, pour se recroqueviller sur le sol, et avec sa chute, l'ombre disparut. Une lumière tomba sur Eowyn, et ses cheveux brillèrent dans le soleil levant. (Ledoux, 177)	et mortel. Sa lame trancha le cou tendu, et la tête tomba comme une pierre. D'un bond elle recula, tandis que l'immense forme périclitait, ses vastes ailes déployées, s'écrasant sur la terre ; et lors de sa chute, l'ombre passa. Une lumière descendit sur Éowyn, et ses cheveux brillèrent dans le soleil levant. (Lauzon, 134)

Premier assaut du duel, et mise à mort de la créature ailée. Nous retrouvons ici encore quelques formulations plus ampoulées chez Ledoux, certaines déjà présentes chez Tolkien (« le vent en était nauséabond » pour « the wind of them was foul »), d'autres quelque peu alourdies par la traduction (« battit de ses hideuses ailes », « poussant des cris aigus et frappant du bec et des serres », « Elle ne sourcilla toujours pas », et surtout « mince mais telle une lame d'acier » qui désagrège le lien originel entre les deux adjectifs, rendant le syntagme quelque peu absurde). À l'inverse, si l'on met de côté la correction des écarts introduits par son prédécesseur (« ses horribles ailes », plus facile à prononcer, ou « Éowyn restait impassible » et son aspect duratif), Lauzon s'écarte une nouvelle fois de l'original pour moins gêner le lecteur français (la clarification dans « qui dégagèrent un vent fétide », l'ellipse dans « la tête tomba comme une pierre » ou la transposition nominale dans « à grands coups de bec et de serres »), quitte à expliciter voire transformer légèrement la comparaison par le biais d'une modulation (« mince comme un fil d'épée »).

L'extrait offre une nouvelle occasion de voir le rythme de Tolkien être appauvri par Ledoux[789], lequel traduit « A swift stroke she dealt, skilled and deadly » par « Elle porta un coup rapide, habile et mortel ». La séparation nette des adjectifs en deux groupes, la rapidité du coup d'un côté, la nature précise aussi bien que mortelle de l'autre, disparaît au profit d'une mise en parallèle des trois adjectifs. Lauzon tente une fois encore de restituer cette division stylistique en recourant à d'autres moyens linguistiques : dans « Elle porta un rapide coup, sûr et mortel », le traducteur profite de la capacité du français à antéposer certains adjectifs et achève de séparer les deux groupes par l'introduction d'une virgule ; il n'hésite pas, ce faisant, à s'écarter très légèrement des formulations idiomatiques possibles (quand Ledoux se montre plus classique dans son approche).

[789] Voir également l'analyse de l'extrait [3.30].

Ce n'est d'ailleurs pas le seul appauvrissement ici : Ledoux multiplie les effets discrets de standardisation, comme la suppression de l'antéposition adverbiale (« Still she did not blench » devient « Elle ne sourcilla toujours pas » ; « Backward she sprang » se change en « Elle fit un saut en arrière ») et des inversions archaïsantes (« Elle porta un coup rapide » au lieu de « A swift stroke she dealt », « Elle fendit le cou » à la place de « The […] neck she clove »). Cela a pour effet de créer dans la traduction une longue progression à thème constant, le pronom « Elle » ne cessant d'être répété à chaque début de phrase, créant ainsi un sentiment de platitude – les actions semblent se suivre et se ressembler, comme si le narrateur égrainait les éléments d'une longue liste. Lauzon, une fois encore, ne reproduit pas les inversions strictement archaïsantes de Tolkien, mais il maintient en revanche les antépositions adverbiales, plus discrètes (« Mais toujours Éowyn restait impassible », « D'un bond elle recula »), ce qui lui permet d'éviter le sentiment de redondance lié à la progression thématique constante de Ledoux ou aux inversions quasi-systématiques de Tolkien.

L'avant-dernière phrase, complexe, pose quelques problèmes de compréhension dans les deux traductions, en raison notamment de l'absence de genre neutre en français (la phrase oppose les actes d'Éowyn à ceux de « l'immense forme » de la créature, soit deux sujets potentiels placés sous le signe du féminin en français) et du recours aux ellipses et aux pronoms possessifs. C'est surtout l'enchaînement, dans l'original, de trois formes verbales à terminaison en *-ed*, dont une est dépourvue de sujet clair, qui rend complexe la traduction du paragraphe (« the huge shape crashed to ruin, vast wings outspread, crumpled on the earth »). Le premier verbe est assurément un *past simple* d'aspect duratif (rendu sans hésitation par un imparfait en français) ; le second un participe passé initiant une participiale détachée – que les deux traducteurs relient plus expressément au sujet de la principale, en rajoutant un pronom possessif au substantif « ailes ». Le troisième et dernier verbe et le plus problématique, l'absence de sujet clair faisant peser le doute sur sa relation avec les deux autres propositions : *past simple* se rapportant à « the huge shape » ? Participe passé à fonction d'épithète détachée, associé à « vast wings » ? Les deux traducteurs semblent opter pour la première solution, Ledoux faisant passer le verbe à l'infinitif (« pour se recroqueviller ») quand Lauzon préfère un participe présent (« s'écrasant »). Les deux solutions n'en demeurent pas moins frustrantes, peut-être plus encore que dans l'original suite à l'introduction du pronom possessif dans la participiale (dans l'original, celle-ci tenait

quelque part de la parenthèse et ne semblait pas participer véritablement de la progression discursive, permettant de fait un lien légèrement plus direct entre la principale et l'épithète détachée). Le remplacement par Ledoux du point-virgule en simple virgule rend la première traduction encore plus complexe à suivre.

Finissons l'analyse de ce passage sur un point qui n'est, peut-être, pas sans rapport avec le traitement du racisme dans *Le Seigneur des Anneaux*. Le terme « maiden » divise les deux traducteurs : Ledoux opte pour « vierge », forçant ainsi un aspect davantage implicite dans l'expression originale tout en augmentant la dimension archaïsante du texte (le mot « vierge » comme titre de gloire est globalement associé en français à des états plus anciens de la langue). Cette solution n'est pas sans placer le texte en porte-à-faux avec une sensibilité plus féministe et, quelque part, plus moderne (le personnage d'Eowyn et son rôle capital dans la guerre contre Sauron est en effet l'un des arguments majeurs employés par les défenseurs d'un « Tolkien moderne » à l'encontre des accusations de sexisme[790]). Lauzon, semblant avoir une fois encore comme visée de présenter un visage plus acceptable de l'œuvre, préfère ainsi mettre en valeur une autre connotation du mot « maiden » (« fille ») et replacer la virginité dans l'ombre des lointains sous-entendus.

[3.32]

'Éowyn! Éowyn!' cried Merry. Then tottering, struggling up, with her last strength she drove her sword between crown and mantle, as the great shoulders bowed before her. The sword broke sparkling into many shards. The crown rolled away with a clang. Éowyn fell forward upon her fallen foe. But lo! the mantle and hauberk were empty. Shapeless they lay now on the ground, torn and tumbled; and a cry went up into the shuddering air, and faded to a shrill wailing, passing with the wind, a voice bodiless and thin that died, and was swallowed up, and was never heard again in that age of this world. (Tolkien, 1102)	« Eowyn ! Eowyn ! » cria Merry. Alors, chancelante, se redressant dans un grand effort, elle appliqua toute sa dernière force à enfoncer son épée entre la couronne et le manteau tandis que les grandes épaules se courbaient devant elle. Avec des étincelles, l'épée se brisa en maints fragments. La couronne alla rouler avec un bruit métallique. Eowyn tomba en avant sur son ennemi abattu. Mais manteau et haubert étaient vides ! Ils s'étalaient à présent sur le sol, déchirés et informes, un cri monta dans l'air frémissant et se perdit dans un gémissement aigu, il passa avec le vent, voix mince et incorporelle qui mourut, fut engloutie pour ne plus jamais être entendue en cet âge du monde. (Ledoux, 177-178)	« Éowyn ! Éowyn ! » cria Merry. Alors, chancelante, elle se releva avec peine et, de ses dernières forces, elle plongea son épée entre la couronne et le manteau tandis que les grandes épaules se penchaient sur elle. La lame jeta des étincelles et se brisa en maints fragments. La couronne roula sur le sol avec un bruit métallique. Éowyn tomba en avant sur la dépouille de son adversaire. Mais voici ! manteau et haubert étaient vides. Ils gisaient sur le sol en une masse informe, chiffonnés et lacérés ; et un cri monta dans l'air frémissant, bientôt réduit à une plainte aiguë, emportée par le vent : une voix maigre et désincarnée qui, noyée, s'éteignit, pour ne plus jamais être entendue au cours de cet âge du monde. (Lauzon, 134-135)

[790] Voir par exemple Weronika ŁASZKIEWICZ, « J.R.R. Tolkien's Portrayal of Femininity and Its Transformations in Subsequent Adaptations », *Crossroads. A Journal of English Studies*, 2016, 11(4), p. 15-28.

Pour finir, sautons quelques lignes du duel, pour nous arrêter au moment où Merry vient de transpercer la jambe du spectre par surprise, offrant ainsi à Éowyn la possibilité de terrasser son ennemi et d'apporter un point final à ce passage guerrier.

Ledoux présente encore quelques maladresses (« se redressant dans un grand effort » pour restituer le très économe verbe à particule « struggling up », et surtout « elle appliqua toute sa dernière force », beaucoup plus inhabituel que la formulation de Tolkien), Lauzon tendant plus souvent vers l'idiomatique (« elle se releva avec peine », « de ses dernières forces », « en une masse informe »). En ce qui concerne les formes vieillies, les deux traducteurs optent pour l'archaïsant « maints fragments », en guise de compensation pour les éléments qu'ils n'ont pu ou n'ont osé traduire jusqu'ici. Comme c'était déjà le cas pour l'interjection « For behold! » (voir l'extrait [2.1]), la locution archaïsante « But lo! » est, de son côté, traduite de façon moins marquée par Ledoux (devenant un simple « Mais » suivi d'un point d'exclamation), quand Lauzon fait preuve de davantage d'audace, osant maintenir l'isolement de l'expression par un « Mais voici ! », sans pour autant faire suivre la locution d'une majuscule (le point d'exclamation se comporte ainsi comme une forme de point-virgule accentué, offrant à la fois une courte pause dans la narration et un accent dramatique).

En ce qui concerne le rythme, la défaite du *Witch-king* passe par une dernière construction parataxique que Ledoux efface une fois encore, en remplaçant la majorité des propositions coordonnées par des juxtapositions séparées par des virgules. Une forme de compensation s'exerce ici, cependant, liée à la progression thématique hachée que renforce justement cette série de juxtapositions, ainsi que la présence de plusieurs passés simples (« Un cri monta […] et se perdit […], il passa avec le vent, voix […] qui mourut, fut engloutie pour ne plus jamais être entendue »). Si Lauzon efface lui aussi la stratégie parataxique de l'original, son usage plus contrôlé de la ponctuation ne lui permet pas d'invoquer cette sorte de vertige, de phrase trébuchant en avant pour finalement retomber, et qui chez Ledoux donnait bien le sentiment de voir le spectre s'accrocher une dernière fois au monde des hommes avant de s'évanouir pour toujours.

La retraduction ne se contente cependant pas dans ce paragraphe de simplement restituer au mieux le sens véhiculé par le texte anglais. Dès le début du paragraphe, le traducteur rend le très factuel « as the great shoulders bowed before her » (« se courbaient devant elle » chez Ledoux) par l'inquiétant « tandis que les grandes épaules se penchaient sur elle ». Dans un cas, le spectre semble déjà capituler ou du moins commencer de s'affaisser (et se placer au même niveau que son ennemie, de sorte que celle-ci peut enfin le frapper en plein visage) ; dans l'autre cas, le monstre semble vouloir faire pression sur la guerrière, en un ultime geste d'arrogance qui lui coûtera sa non-vie. Ce genre de déviation isolée prend une tout autre dimension vers la fin du paragraphe, où Lauzon semble vouloir une fois de plus renforcer l'horreur du spectre, pourtant réduit à l'état de dépouille. À « torn and tumbled » (« déchirés et informes » chez Ledoux), le second traducteur oppose « en une masse informe, chiffonnés et lacérés » ; face à « bodiless and thin » (« mince et incorporelle » pour Ledoux), il propose « maigre et désincarnée ». Nous nous retrouvons avec un adjectif ajouté dans le premier syntagme, et surtout des qualificatifs globalement plus imagés que ceux de Ledoux mais aussi de Tolkien (si l'on met de côté l'allitération du premier syntagme, perdue dans les deux traductions). La dépouille du monstre devient une horreur, un témoignage de violence (« lacérés »), quand dans l'original elle relève davantage du triste tas de chiffon, un lieu que le surnaturel n'habite plus, signe de la fin d'une ère que, jusque dans ses atrocités, les hommes ont déjà perdue (dans une moindre mesure, l'usage de « noyée » pour traduire « died » participe de cette dramatisation finale).

Le *Witch-king* est donc finalement tombé, et la séquence s'achève. Comme on peut le constater ici, Ledoux tend à livrer une traduction parfois très proche de l'écriture de Tolkien (souvent sans tenir compte des différences entre les langues), quand il ne se contente pas tout simplement de rendre les formulations tortueuses de l'original. Le traducteur rend ainsi un texte plus difficile à lire que son modèle, et se permet parfois certaines incohérences dans le traitement de ces noms-concepts si chers à la fantasy. Le traducteur efface enfin la quasi-totalité des inversions archaïsantes, comme son successeur le fera par la suite, et fait également disparaître encore davantage d'inversions locatives ou de structures parataxiques, au point parfois de perturber le rythme sans toujours proposer de solution compensatoire.

Lauzon, quant à lui, n'hésite pas à recourir à tous les outils auxquels le traducteur a accès pour rendre plus lisible le texte qu'il doit livrer : il n'hésite ainsi pas à modifier la structure des phrases de l'original et à remplacer des locutions acceptables en anglais par des formes plus usuelles en français, mais ne rechigne pas non plus parfois à en créer de nouvelles afin de mieux rendre la plume de Tolkien (ces nouvelles locutions, il les fait souvent reposer sur des formes déjà connues du lecteur français, afin de les rendre plus acceptables). S'il fait montre parfois de plus d'expressivité que l'original, sa traduction des figures poétiques est souvent bien plus efficace que chez Ledoux (les plus belles réussites de la première traduction étant reprises telles quelles dans la nouvelle version). sans oublier son attention au rythme quasi-oral de la narration et les solutions inventives qu'il propose pour mieux le conserver.

Reste une nouvelle fois la question du racisme, qui semble inhérent au genre, et de sa traduction. Nous reviendrons sur le sujet lors de la synthèse finale ; notons seulement que, contrairement à ce qui a pu être constaté pour Howard, c'est ici la première traduction qui conserve tels quels les termes les plus gênants (voire qui en ajoute inconsciemment).

Descriptions : les pierres d'un monde en ruines

Terminons ce chapitre par un dernier type de séquence textuelle, tout aussi omniprésent dans le genre qui nous intéresse que dans tous les autres : la description.

La fantasy est généralement considérée par ses producteurs comme une littérature de pur divertissement, dont les passages descriptifs sont souvent courts (à peine un ou deux paragraphes), quand ils ne se voient tout simplement pas disséminés au fil de séquences plus narratives ou entrecoupés de nombreux dialogues, leurs informations distillées entre deux actions dans le but de fatiguer le lecteur le moins possible. Comme le rappellent Adam et André Petitjean cependant, pareils passages n'en demeurent pas moins indispensables à la quasi-totalité des romans, quels que soient leur genre ou leurs prétentions artistiques, peu importe que la narration soit placée au cœur même du dispositif littéraire ou non[791]. En dépit de son association au divertissement de masse, la fantasy n'est en effet pas simplement une littérature d'action et de rebondissements ; comme la science-fiction, elle est aussi littérature de l'imaginaire, exploration d'univers ou de sociétés parallèles, exotiques, merveilleuses ou cauchemardesques ; à ce titre, elle tire donc aussi sa force de la cohérence ou de la puissance évocatrice de ses descriptions.

Ce peut aussi être là une de ses limites. Pour Moorcock par exemple, l'ensemble des romans qu'il rassemble sous le terme *romance* constituent en effet moins le lieu de personnages ou de récits complexes que celui d'images saisissantes servant à entretenir le besoin de distraction que le lecteur vient y rechercher :

> The romance's prime concern is not with character or narrative but with the evocation of strong, powerful images; symbols conjuring up a multitude of sensations to be used […] as escape from the pressures of the objective world or as a means of achieving increased self-awareness[792].

L'auteur voit là un des problèmes majeurs du genre, lequel placerait son lecteur sous le diktat de l'émotion plutôt que de la raison, une émotion que viendrait nourrir une langue idiomatique à la lecture aisée ou au contraire un discours ampoulé, plein d'affectations

[791] « Le récit ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel. » in Jean-Michel ADAM et André PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan Université, coll. « fac. linguistique », 1991, p. 37.
[792] Michael MOORCOCK, *Wizardry and wild romance*, *op. cit.*, p. 20.

(l'écrivain ne mâche d'ailleurs pas ses mots à l'encontre de William Morris, dont il juge l'écriture sans originalité et sans vie[793], et critique également les autres amateurs d'imitations archaïsantes ; seul Tolkien semble sortir du lot, en raison de son refus de l'exotisme, sans pour autant recevoir l'absolution).

Les passages descriptifs que nous avons choisi pour cette étude relèvent d'un type que l'on retrouve de manière quasi-systématique en fantasy, y compris dans les œuvres les plus « spartiates » : les images nostalgiques d'un âge d'or révolu. Le genre est en effet souvent accusé de reposer sur un sentiment nostalgique malvenu (car susceptible d'être le support d'idéologies réactionnaires ou, *a minima*, d'encourager le lecteur à fuir le monde moderne). Pourtant, ses mondes imaginaires ne sont paradoxalement que peu appréciés pour eux-mêmes, à la manière d'univers parallèles dont les promesses virtuelles éclipseraient le réel sordide de nos sociétés, mais pour leur passé : la quasi-totalité des œuvres de fantasy sont bien empreintes d'un fort sentiment de nostalgie, mais celui-ci ne se limite pas aux seules personnes du narrateur et du lecteur, et touche également aux personnages de la diégèse et à leurs émotions. Contrairement à ce que l'on avance souvent, les romans de fantasy proposent donc moins la mise en scène de valeurs anciennes que la mise en scène de la perte de ces valeurs : ils ne sont pas seulement sources de nostalgie, mais aussi et surtout représentations de l'acte nostalgique lui-même. Clute et Grant voient ce sentiment comme l'un des topos majeurs du genre, qu'ils appellent « thinning[794] ». Même les mondes les plus densément surnaturels semblent constamment sous la menace d'un appauvrissement total : l'âge d'or est toujours passé, la magie s'estompe quand elle n'a pas disparu, les fées se retirent dans leurs forêts ou prennent les bateaux vers l'ouest, et les dragons ne subsistent souvent plus que dans les mémoires. Cette perte du sacré va généralement de pair avec un autre topos essentiel, baptisé « wrongness[795] » : le sentiment que quelque chose ne va pas dans le monde, associé à la résurgence d'un mal ancien, banni depuis des siècles, que celui-ci prenne pour nom Sauron, Brona, Torak ou le Ténébreux. Comme nous l'avons vu pour le *Witch-king* de Tolkien, la chute de ce grand ennemi signe souvent la disparition des dernières traces de magie, prélude à l'avènement du « réel ».

[793] *Ibid.*, p. 64.
[794] John CLUTE et John GRANT (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit.*, p. 942.
[795] *Ibid.*, p. 1038-1039.

Les séquences descriptives s'imprègnent fortement de cette émotion nostalgique. Les ruines de civilisations mortes ou mourantes abondent qui, par leur découverte diégétique en même temps qu'extradiégétique, permettent aux personnages-point de vue de s'ébahir en même temps que le lecteur. Le lien entre ces monuments du passé et la nostalgie qui habite littéralement le genre est la raison pour laquelle nous avons décidé de prendre comme support d'analyse les descriptions de lieux sur le déclin.

Tolkien : Minas Tirith la blanche

Le lecteur qui s'attaque à Tolkien pour la première fois le fait souvent en fonction d'un horizon d'attente bien spécifique, lequel l'a probablement mis en garde contre la prose « verbeuse » de cet auteur d'un autre temps et sa tendance à s'attarder sur de longs passages quasi-anthropologiques au sein desquels l'action semble désespérément figée. Si l'on met ici de côté les chansons et les poèmes, lesquels posent un autre type de problème aux lecteurs, les passages souvent jugés les plus difficiles (au point que certains les sautent tout bonnement) sont ceux qui consistent à décrire minutieusement les paysages que les personnages traversent au cours de leurs pérégrinations (parce qu'il est le lieu d'une quête, *Le Seigneur des Anneaux* est aussi un récit de voyages).

Parmi tous les passages possibles, nous avons choisi pour l'analyse le chapitre premier du livre 5 du *Return of the King*, intitulé « Minas Tirith » dans toutes les versions[796]. Celui-ci raconte l'arrivée du magicien Gandalf et du naïf Pippin à la grande cité éponyme, emblème par excellence de la glorieuse civilisation du Gondor, témoin d'un savoir-faire oublié malheureusement de plus en plus abîmé par le temps et la guerre.

[3.33]

For the fashion of Minas Tirith was such that it was built on seven levels, each delved into the hill, and about each was set a wall, and in each wall was a gate. But the gates were not set in a line: the Great Gate in the City Wall was at the east point of the circuit, but the next faced half south, and the third half north, and so to and fro upwards; so that the paved way that climbed towards the Citadel turned first this way and then that across the face of the hill.	Car la mode de Minas Tirith voulait qu'elle fût construite sur plusieurs niveaux, dont chacun était creusé dans la colline et bordé par un mur, et dans chaque mur se trouvait une porte. Mais ces portes n'étaient pas disposées sur une même ligne : la Grande Porte du Mur de la Cité était à l'extrémité orientale du circuit, mais la seconde faisait face au sud, la troisième à moitié au nord, et elles allaient et venaient ainsi en montant, de sorte que la route	Car Minas Tirith était bâtie de telle sorte qu'elle s'étalait sur sept niveaux, tous creusés dans la colline, et chacun d'entre eux était entouré d'un mur, et dans chaque mur s'ouvrait une porte. Mais les portes n'étaient pas sur une même ligne : la Grande Porte du Mur de la Cité se trouvait à l'est du circuit, mais la suivante était à mi-chemin au sud, et la troisième à mi-chemin au nord, et ainsi de suite, jusqu'au sommet ; de sorte que la route pavée qui grimpait

[796] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, *op. cit.*, 2007, p. 977-1011 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2002, p. 17-60 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2016, p. 17-48.

And each time that it passed the line of the Great Gate it went through an arched tunnel, piercing a vast pier of rock whose huge out-thrust bulk divided in two all the circles of the City save the first. For partly in the primeval shaping of the hill, partly by the mighty craft and labour of old, there stood up from the rear of the wide court behind the Gate a towering bastion of stone, its edge sharp as a ship-keel facing east. Up it rose, even to the level of the topmost circle, and there was crowned by a battlement; so that those in the Citadel might, like mariners in a mountainous ship, look from its peak sheer down upon the Gate seven hundred feet below. The entrance to the Citadel also looked eastward, but was delved in the heart of the rock; thence a long lamp-lit slope ran up to the seventh gate. Thus men reached at last the High Court, and the Place of the Fountain before the feet of the White Tower: tall and shapely, fifty fathoms from its base to the pinnacle, where the banner of the Stewards floated a thousand feet above the plain. (Tolkien, 983-984)	pavée qui grimpait vers la Citadelle tournait d'abord dans un sens, puis dans celui qui traversait la face de la colline. Et chaque fois qu'elle franchissait la ligne de la Grande Porte, elle passait par un tunnel voûté, perçant une vaste avancée de rocher dont la masse projetée divisait en deux tous les cercles de la Cité sauf le premier. Car, du fait en partie de la forme primitive de la colline et en partie du grand art joint au labeur des anciens, s'élevait à l'arrière de la vaste cour faisant suite à la Porte un bastion de pierre dont l'arête aiguë comme une carène de navire la dominait de haute face à l'est. Il se dressait jusqu'au niveau du cercle supérieur, et là il était couronné de créneaux, de sorte que ceux de la Citadelle pouvaient, comme les marins d'un bâtiment haut comme une montagne, regarder du sommet à pic la Porte à sept cents pieds en dessous. L'entrée de la Citadelle donnait aussi sur l'Est, mais elle était creusée dans le cœur du rocher, de là, une longue pente, éclairée de lanternes, montait à la septième porte. Les hommes atteignaient enfin ainsi la Cour Haute et la Place de la Fontaine au pied de la Tour Blanche : belle et élevée, elle mesurait cinquante brasses de la base au pinacle, où flottait à mille pieds au-dessus de la plaine la bannière des Intendants. (Ledoux, 25)	vers la citadelle partait d'abord d'un côté, puis de l'autre, au flanc de la colline. Et chaque fois qu'elle parvenait à la hauteur de la Grande Porte, elle passait par un tunnel voûté à travers une gigantesque colonne rocheuse dont l'énorme saillant divisait tous les cercles de la Cité en deux, sauf le tout premier. Car, grâce en partie au façonnement primitif de la colline, en partie au labeur et au grand savoir-faire d'autrefois, se dressait au fond de la grande place située derrière la Porte un imposant bastion de pierre, terminé en pointe, comme la quille d'un navire faisant face à l'est. Il s'élevait très haut, jusqu'au niveau du dernier cercle, où il était surmonté d'un rempart ; si bien que les occupants de la Citadelle pouvaient, tels des marins sur un éminent bâtiment, regarder de son faîte et apercevoir la Porte à sept cents pieds au-dessous. L'entrée de la Citadelle donnait également sur l'est, mais elle était creusée au cœur du rocher : de là, un long passage incliné, éclairé de lanternes, grimpait jusqu'à la septième porte. Ainsi pouvait-on atteindre la Haute Cour et la Place de la Fontaine au pied de la Tour Blanche : haute et élancée, elle faisait cinquante toises de la base au pinacle, où flottait la bannière des Intendants à mille pieds au-dessus de la plaine. (Lauzon, 23)

Une des complexités majeures de ce paragraphe repose sur la description minutieuse par Tolkien de l'organisation architecturale de la forteresse de Minas Tirith, et la tentation inévitable pour le traducteur de simplifier cette dernière ou, tout au moins, de renforcer la progression logique du texte.

Les deux traducteurs conservent globalement les répétitions de l'original, principalement celle du mot « gate » (au début du paragraphe), traduit dans les deux textes par « porte » – Ledoux s'efforçant cependant de rendre légèrement plus idiomatique l'une des occurrences, à l'aide d'une reprise via article démonstratif (« Mais ces portes »). Les deux textes français perdent en revanche le triple enchâssement sur lequel ces répétitions venaient s'articuler, et qui donnait au début du texte de Tolkien des airs de conte oral (« seven levels, each delved into the hill, and about each was set a wall, and in each wall was a gate. But the gates were

not set in a line »). Ledoux remplace ainsi la deuxième imbrication par une simple coordination et supprime une virgule au passage (« dont chacun était creusé dans la colline et bordé par un mur »). S'il se montre légèrement plus proche de la figure originale, Lauzon, lui, modifie la première proposition en usant de la forme plurielle du pronom indéfini (« tous creusés dans la colline »). Comme son prédécesseur, il introduit ensuite, poussé par les différences d'usage entre les langues, de subtiles variations dans la traduction de chaque déterminant indéfini, effaçant un peu plus la structure répétitive utilisée par Tolkien (à « each […] about each […] in each » correspondent ainsi « dont chacun […] et dans chaque » chez Ledoux, « tous […] chacun d'entre eux […] et dans chaque » chez Lauzon).

Ledoux laisse surtout passer plusieurs contresens, en traduisant pour commencer « fashion » par « mode » : contrairement au mot anglais (dérivé du français « façon »), « mode » ne présente pas de connotation liée à la manière dont une chose est fabriquée ; le bâtiment, pourtant conçu pour résister aux assauts des siècles, devient dans la traduction objet transitoire, éphémère. Autre contresens, géographique celui-là, la traduction de « the paved way […] turned first this way and then that across the face of the hill » par « la route pavée […] tournait d'abord dans un sens, puis dans celui qui traversait la face de la colline » ; outre l'aspect maladroit de la formulation, il semble que le traducteur n'ait pas saisi que le syntagme adjectival « across the face of the hill » s'appliquait en fait à l'intégralité de la locution « first this way and then that [way] », le lecteur risquant fort de se demander où pouvait bien passer la voie au départ (derrière la colline ? sur le côté ?). Ledoux introduit également quelques incohérences, stylistiques cette fois : contraint de faire un choix devant deux syntagmes structurellement similaires en anglais (« the next faced half-south […] the third half north »), le traducteur opte pour deux stratégies divergentes (« la seconde faisait face au sud » et « la troisième à moitié au nord »), donnant le sentiment que les deux portes ne suivent pas des logiques symétriques, ce que sous-entendait pourtant clairement l'original.

Plus loin, la phrase « s'élevait à l'arrière de la vaste cour faisant suite à la Porte un bastion de pierre dont l'arête aiguë comme une carène de navire la dominait de haute face à l'est », déjà complexe en anglais, gagne encore en confusion dans la première traduction : Ledoux reprend, certes, l'inversion locative anglaise (« s'élevait […] un bastion » répondant à « there stood […] a […] bastion »), mais c'est surtout la dernière partie (« dont l'arête aiguë comme

une carène de navire la dominait de haute face à l'est ») qui pose plusieurs problèmes de compréhension : si le pronom relatif « dont » indique un repérage anaphorique et prend pour sous-thème une propriété du bastion de pierre (son « arête »), le pronom objet féminin « la » est en revanche incapable de la même relation (« bastion » étant de genre masculin) et doit donc être appliqué à l'arête (impossible), à la Porte ou (et c'est la solution la plus probable) à la cour – un cheminement logique qui demande au lecteur un effort important et est susceptible de gêner le processus de lecture. Le texte anglais opte pour une comparaison simple, « sharp as a ship-keel facing east », et laisse son lecteur décider si l'arête principale du bâtiment, tel le navire de la comparaison, est elle aussi tournée vers l'orient ; du côté de la première traduction, le complément circonstanciel « face à l'est » pose en revanche de véritables problèmes de repérage, en venant préciser l'orientation extérieure, objective, du bâtiment, au moment même où l'on s'attendrait au contraire à un nouvel élément de description interne (on s'attendrait plutôt à trouver cette précision géographique sous une forme détachée en ouverture de phrase). À ces difficultés vient enfin s'ajouter une expression pour le moins inhabituelle, « de haute » : pareille collocation étant généralement utilisée au début de certaines locutions adjectivales (comme dans « de haute taille », « de haute mer », « de haute volée », etc.), elle risque ici d'encourager le lecteur à la rattacher à la suite, formant ainsi l'étrange syntagme « de haute face à l'est » (la seule locution indépendante connue, « prendre de haut », repose en effet sur la forme masculine et ne peut donc entrer en ligne de compte).

Ledoux semble enfin rejeter une fois encore tous les points-virgules de l'original, qu'il remplace de manière systématique par des virgules. Les phrases utilisées par Tolkien étant longues et semées de propositions détachées voire enchâssées, la suppression des pauses plus longues a principalement pour effet de rendre la lecture légèrement plus difficile, malgré la présence de locutions conjonctives venues expliciter la manière dont la nouvelle suite de propositions s'intègre à la logique globale de la phrase (voir par exemple « de sorte que la route pavée » ou bien encore « de sorte que ceux de la citadelle »). Un cas cependant se montre plus difficile à appréhender, le rythme se voyant faussé de manière importante par le changement de ponctuation au point de provoquer un sentiment de maladresse stylistique : « elle était creusée dans le cœur du rocher, de là, une longue pente, éclairée de lanternes, montait à la septième porte ».

Autant de traductions potentiellement problématiques que Lauzon s'efforce de ne pas reproduire, que ce soit en conservant la ponctuation de l'original, en rétablissant le parcours du sentier sur un même versant de la colline (« partait d'abord d'un côté, puis de l'autre, au flanc de la colline ») ou en adoptant une stratégie descriptive cohérente, quitte à sacrifier une partie de l'information pour mieux conserver la symétrie de l'architecture (« la suivante était à mi-chemin au sud […] la troisième à mi-chemin au nord »). L'arête du bastion n'est quant à elle jamais développée en sous-thème descriptif ; outre une délimitation des syntagmes adjectivaux plus claire à l'aide de virgules supplémentaires, la retraduction maintient le point de vue de la fin de la phrase sur le bâtiment lui-même (« un imposant bastion de pierre, terminé en pointe »), la précision sur l'orientation cardinale de Minas Tirith étant, comme chez Tolkien, reportée sur le noyau de la comparaison (« comme la quille d'un navire faisant face à l'est ») – on pourra cependant juger que la locution passive « terminé en pointe » est en soi peu idiomatique. Pour le mot « fashion » au début du paragraphe, le traducteur préfère en revanche éviter une traduction frontale, remplaçant le tout par une locution conjonctive figée (« de telle sorte que »).

Le second texte n'est pas totalement exempt de problèmes : dans le cas de la traduction du double adjectif « tall and shapely » par exemple, si Ledoux offre un « belle et élevée » plutôt déroutant, le « haute et élancée » de Lauzon crée une répétition involontaire de l'adjectif « haute » (« Haute Tour » se trouvant un peu plus haut dans la même phrase). Contrairement à son prédécesseur, le second traducteur préfère quoi qu'il en soit s'écarter légèrement de l'original pour produire un texte plus fluide, évitant bien souvent l'usage des participes présents qu'affectionne son prédécesseur (« la grande place située derrière » au lieu de « la vaste cour faisant suite à » ; « à travers » au lieu de « traversant »). Paradoxalement, ce souci de clarté le pousse également à l'explicitation, laquelle va parfois légèrement à l'encontre du rythme initial : « passed the line of the Great Gate » devient ainsi « parvenait à la hauteur de la Grande Porte » ; « those in the citadel », « les occupants de la citadelle » ; « look from its peak sheer down upon the Gate », « regarder de son faîte et apercevoir la Porte ».

Comme Ledoux, le traducteur entreprend également d'expliciter l'ellipse de la dernière phrase (« fifty fathoms » devient ainsi « elle mesurait cinquante brasses » dans le premier texte, « elle faisait cinquante toises » dans le second). Les deux traducteurs s'entendent en

revanche pour conserver la plupart des inversions liées à l'antéposition d'un complément circonstanciel (pas d'inversions véritablement archaïsantes ici, comme on avait pu en voir dans le texte narratif), excepté dans un cas comme « Up it rose », standardisé, au nom de la différence entre les langues, sans véritable compensation possible (« Il se dressait », « Il s'élevait »).

En ce qui concerne le lexique, les stratégies paraissent tout sauf tranchées. Les deux traductions pratiquent parfois une forme d'ennoblissement, avec une fréquence légèrement plus haute chez Lauzon (on trouve par exemple « à l'extrémité orientale » chez le premier, mais « au façonnement primitif de la colline », « énorme saillant » et « faîte » chez le second). Ledoux appauvrit « seven levels » en un ambiguë « plusieurs niveaux », sans raison manifeste ; de son côté, si Lauzon se montre, en traduisant « wide court » par « grande place », sans doute plus idiomatique que son prédécesseur, il introduit ce faisant l'idée d'un usage moins martial que publique des lieux. Autre problème de sémantique lexicale : la traduction dans les deux textes de « lamp-lit slope » par « éclairé[e] de lanternes », quand l'usage de « lampe » (mot pourtant ancien lui aussi) semblait plus évident. S'agit-il là d'une peur, justifiée ou non, de connotations modernes ? « Lampe » est en effet encore utilisé de nos jours, quand « lanterne » ne l'est plus guère. Notons également qu'ici aussi, Lauzon montre une certaine préférence pour l'adjectif antéposé, aux connotations plus anciennes (« Haute Cour » succédant à « Cour Haute »).

Pour la traduction de « the mighty craft and labour of old », Ledoux offre une solution déroutante, proposant un « du grand art joint au labeur des anciens », qui a pour mérite de faire émerger un thème cher à Tolkien (l'art est en effet au cœur de son univers, avec toujours cette idée que celui d'autrefois surpassait celui du présent). L'association du substantif « art » avec l'adjectif antéposé « grand » n'est cependant pas sans évoquer le « grand œuvre » alchimique, et l'irruption de « joint au » au milieu du syntagme adverbial achève de couper ce dernier en deux parties distinctes (quand elles étaient mises en parallèle dans l'original, et liées à l'adjectif final « of old ») ; le lecteur risque alors d'imaginer que l'article défini « du » désigne en vérité un concept esthétique bien précis (*le grand art*). Le doute n'est pas permis chez Lauzon, qui conserve le coordinateur simple (« et ») et opte pour le bien plus neutre « au grand savoir-faire » (qu'il déplace de plus en seconde position

pour mieux équilibrer les deux composantes du complément : « au labeur et au grand savoir-faire d'autrefois »).

Terminons l'analyse par l'étude d'une figure macrotextuelle difficile à manquer : tout le paragraphe est en effet traversé par un réseau d'images maritimes associant la forteresse blanche à une longue nef suspendue au-dessus de la plaine. Des comparaisons du type « its edge sharp as a ship-keel facing east. » ne sont ainsi pas passées inaperçues aux yeux des traducteurs, Ledoux proposant de traduire « ship-keel » par un quasi-hyperonyme, « carène », quand Lauzon lui préfère le plus proche « quille ». Si la formulation du premier se montre un peu plus efficace en termes de rythme, grâce à l'usage créatif de l'adjectif « aiguë » (tandis que le second se retrouve contraint de développer les termes et d'ajouter une virgule, le participe passé de l'épithète détachée « terminé en pointe » sonnant de plus étrangement aux oreilles du lecteur français), on peut en revanche reprocher à Ledoux le léger déplacement de la comparaison en amont de la phrase (celle-ci se retrouve presque écrasée par le sujet qu'elle côtoie), qui déplace l'emphase de l'image nautique vers le fait que la pointe domine la plaine (« a towering bastion of stone, its edge sharp as a ship-keel facing east. » devient ainsi « un bastion de pierre dont l'arête aiguë comme une carène de navire […] dominait »).

La deuxième comparaison, « like mariners in a mountainous ship », est conservée elle aussi. Sa traduction semble avoir posé davantage de problèmes, cependant (aucun traducteur n'ose « un navire montagneux » par exemple) : Ledoux préfère une explicitation, qui non seulement expose crument la figure, mais produit de plus un maladroit effet de répétition de l'adverbe de comparaison (« comme les marins d'un bâtiment haut comme une montagne »). Lauzon, lui, voile l'élément métaphorique de la comparaison et préfère reporter la figure sur le double sens possible du substantif « bâtiment » (« tels des marins sur un éminent bâtiment ») ainsi que sur la polysémie de l'adjectif « éminent ». Aucun des deux ne tente en revanche de rendre le syntagme « a vast pier of rock » dans ce que celui-ci pouvait éventuellement connoter de marin (Ledoux optant pour « une vaste avancée de rocher », Lauzon pour « une gigantesque colonne rocheuse »). Quant à « fathoms », mesure normalement utilisée pour mesurer la profondeur de l'eau et non la hauteur des montagnes, le premier traducteur est le seul à la retranscrire par l'approprié « brasses », son successeur préférant un archaïque mais peu marin « toises ».

[3.34]

Pippin gazed in growing wonder at the great stone city, vaster and more splendid than anything that he had dreamed of; greater and stronger than Isengard, and far more beautiful. Yet it was in truth falling year by year into decay; and already it lacked half the men that could have dwelt at ease there. In every street they passed some great house or court over whose doors and arched gates were carved many fair letters of strange and ancient shapes: names Pippin guessed of great men and kindreds that had once dwelt there; and yet now they were silent, and no footsteps rang on their wide pavements, nor voice was heard in their halls, nor any face looked out from door or empty window. (Tolkien, 984)	Pippin contempla avec un émerveillement croissant la grande cité de pierre, plus vaste et plus splendide que tout ce qu'il avait pu rêver, plus grande et plus forte que l'Isengard, et beaucoup plus belle. Mais, à la vérité, elle tombait d'année en année en décrépitude, et déjà il lui manquait la moitié des hommes qui auraient pu y demeurer à l'aise. Dans toutes les rues, ils passaient devant quelque grande maison ou cour au-dessus des portes ou portails desquelles étaient sculptées de nombreuses lettres de forme ancienne et étrange, des noms que Pippin devinait être ceux de grands hommes et familles qui y avaient habité jadis, mais à présent, ces demeures étaient silencieuses et nul pas ne résonnait sur leurs dallages, nulle voix ne s'entendait dans leurs salles, nul visage ne se montrait dans les portes ou les fenêtres vides. (Ledoux, 25)	Pippin s'émerveillait toujours plus de contempler cette grande cité de pierre, plus vaste et plus magnifique que tout ce dont il avait pu rêver : plus grande et plus forte qu'Isengard, et beaucoup plus belle. Mais, à la vérité, chaque année qui passait la voyait dépérir ; et déjà, elle était privée de la moitié de la population qui aurait pu y habiter dans le confort. Ils passaient, dans chaque rue, devant quelque grande maison ou cour dont le portail voûté était surmonté de nombreuses lettres gravées, aux formes anciennes, étranges et belles – les noms des grands hommes et des grandes familles qui avaient dû y habiter autrefois, se disait Pippin ; mais elles étaient désormais silencieuses, et aucun bruit de pas ne résonnait plus sur leurs vastes pavages, aucune voix ne s'entendait dans leurs salles, aucun visage ne paraissait à la porte ou aux fenêtres vides. (Lauzon, 24)

Sautons un court paragraphe, de nature assez similaire au précédent, pour atteindre le moment où Tolkien réintroduit le regard subjectif de Pippin et, comme si ce regard émerveillé était aussi paradoxalement celui d'une forme de réalisme moderne, fait apparaître les premières fissures dans la parfaite architecture de Minas Tirith.

Là encore, Ledoux suit Tolkien dans sa syntaxe, y compris lorsque la langue française le contraint à davantage de torsions stylistiques ; « names Pippin guessed of » devient ainsi « des noms que Pippin devinait être ceux de »), là où Lauzon va au contraire droit à l'essentiel avec l'incursion d'un tiret (rare chez lui) et le report du verbe de pensée en bout de proposition (« – les noms […] se disait Pippin »). S'il arrive parfois que la retraduction suive elle aussi l'original dans ses constructions ampoulées (« and already it lacked half the men that could have dwelt at ease here » devient ainsi « et déjà, elle était privée de la moitié de la population qui aurait pu y habiter dans le confort »), celle-ci continue globalement de préférer une langue plus idiomatique, n'hésitant pas à pratiquer de multiples transpositions grammaticales : « falling year by year into decay » devient par exemple « chaque année qui passait la voyait dépérir » ; quant au tortueux « some great house or court over whose doors and arched gates were carved many fair letters of strange

and ancient shapes » (une formulation que Ledoux rend fidèlement par « quelque grande maison ou cour au-dessus des portes ou portails desquelles étaient sculptées de nombreuses lettres de forme ancienne et étrange »), Lauzon y répond par une proposition beaucoup plus simple, « quelque grande maison ou cour dont le portail voûté était surmonté de nombreuses lettres gravées, aux formes anciennes, étranges et belles ». Nous avons bien là affaire à une forme de standardisation de l'original, moins justifiée par des contraintes interlinguales que par une volonté de distanciation du style parfois tortueux de Tolkien. Il arrive cependant aussi que la retraduction s'éloigne de l'original sans que cela soit pour autant justifié par des problèmes de style ou de linguistique (« Pippin gazed in growing wonder » est traduit sans problème par Ledoux en « Pippin contempla avec un émerveillement croissant », quand Lauzon lui préfère la transposition grammaticale « Pippin s'émerveillait toujours plus de contempler »). Ces choix ont parfois pour effet de modifier en profondeur le rythme de l'original en le diluant (« In every street they passed some great house » devient par exemple « Ils passaient, dans chaque rue, devant quelque grande maison »).

Tournons-nous enfin vers la dernière phrase, qui porte toute la charge émotionnelle d'un paragraphe en forme d'épitaphe : à peine a-t-il exprimé les doutes de Pippin sur l'identité des habitants que Tolkien, après une courte pause, entreprend d'exprimer tout le silence mortuaire qui règne dans la cité autrefois pleine de vie. L'auteur décrit un monde en négatif, la trace d'une grandeur disparue, se servant notamment d'un enchaînement parataxique dont les sujets sont à chaque fois niés par l'ajout d'adjectifs négatifs antéposés (« ; and yet […], and no […], nor […], nor »), à la manière d'une longue et déprimante litanie. Ledoux, une fois encore, supprime le point-virgule censé préparer à ce basculement vers l'oraison sinistre. Sa traduction de « yet » par un « mais à présent, », qui s'achève sur une virgule, ainsi que la suppression de la virgule dans « ces demeures étaient silencieuses et nul pas ne résonnait sur leur dallage », viennent brouiller davantage le rythme de l'original. Le recours à l'adjectif indéfini archaïsant « nul » permet en revanche au traducteur de préserver globalement la structure parataxique, et l'on retrouve bel et bien dans la fin de la phrase la série de sujets niés par des adjectifs antéposés (« nul pas […], nulle voix […], nul visage »). Lauzon rétablit la ponctuation (et évite la virgule superfétatoire ajoutée par son prédécesseur) mais préfère recourir au plus moderne « aucun » ; comme Ledoux, il fait

globalement passer le rythme avant la restitution de la totalité de l'information (le sens du coordinateur « nor » n'étant pas pleinement restitué, et le « and yet » traduit par un simple « mais »).

Dans la description comme dans la narration, Ledoux se montre ainsi plus proche de la syntaxe anglaise qu'utilise Tolkien. La description de Minas Tirith verse moins dans le « haut style » que le duel contre le *Witch-king*, ce qui peut expliquer une proportion moindre de formulation tortueuses ; cela n'empêche pas, cependant, le traducteur de produire parfois quelques contresens, ou de s'enfermer dans des tournures maladroites (que cela soit justifié ou non par une démarche déjà présente dans l'original). Tout en essayant de ne pas trop s'éloigner du texte initial (au point parfois de commettre lui aussi quelques maladresses), Lauzon se montre au contraire plus idiomatique dans son approche, n'hésitant pas à modifier la syntaxe ou à perdre en précision pour mieux gagner en naturel, ou au contraire à étoffer légèrement les tournures les plus resserrées. S'il lui arrive parfois de flirter avec la standardisation et l'ennoblissement, il parvient généralement mieux que son prédécesseur à restituer les stratégies stylistiques de l'original.

Howard : Les joyaux de la Tour de l'Éléphant

Les écrits d'Howard, nous l'avons dit, ne sont guère prolixes en descriptions de lieux, l'auteur préférant généralement décrire ses personnages en action plutôt que s'absorber dans les environnements qu'ils traversent, aussi exotiques soient-ils. Cela ne signifie pas pour autant que les séquences descriptives sont absentes des récits de *Conan*, ni qu'ils ne tiennent aucune place dans la dynamique du récit. Pour Sanahujas, Howard est ainsi capable de convoquer nombre d'images avec une grande économie de mots[797] ; Argentium Thri'ile, de son côté, affirme que l'auteur dépeint essentiellement ses paysages en semant quelques menus détails particulièrement expressifs, entre deux lignes de courts dialogues ou deux moments de narration[798]. À les lire, Howard semble maîtriser avant tout l'art de l'ellipse, convoquant à l'aide de mots rares mais expressifs des images vivaces, jouant fréquemment

[797] Simon SANAHUJAS, « Le sens du récit chez Robert Ervin Howard », *op. cit.*, p. 165-172.
[798] Argentium THRI'ILE, « Bob Howard ou le pouvoir du regard intérieur », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 176-177.

avec les stéréotypes pour mieux laisser le lecteur combler les vides par lui-même (Thri'ile va jusqu'à parler de refus de la description le concernant[799]).

Contrairement aux autres auteurs, la nostalgie n'est cependant pas le fort d'Howard. Ses lieux, aussi anciens et grandioses soient-ils, sont souvent davantage l'objet d'un émerveillement exotique et la cible d'une forme de désir inextinguible : le désir pour les richesses que semblent encore receler les tombes et les temples, quand le récit finit toujours par nous apprendre qu'elles cachaient en réalité une mort atroce[800].

Nous avons choisi pour l'étude un extrait de la nouvelle « The Tower of the Elephant » (« La Tour de l'Éléphant » en français[801]). Comme son titre l'indique, l'histoire présente la tentative par le personnage de Conan de s'introduire dans la mythique tour éponyme, lieu mythique recouvert de pierres précieuses mais dans laquelle réside un sorcier maléfique du nom de Yara. Le lecteur y découvrira toutes sortes de dangers (des gardes, des lions, une araignée géante…) mais aussi un esclave extra-terrestre appelé Yag-kosha ; ce sont ses pouvoirs qui ont permis à Yara de consolider sa puissance, et la tour elle-même ne survivra pas à la fatale libération de l'entité.

Le bâtiment en question se voit dépeint lors de deux passages descriptifs : le premier prend place alors que le voleur envisage sérieusement de s'y attaquer ; le deuxième lorsqu'il se retrouve à en escalader les étincelantes parois.

[3.35]

The shimmering shaft of the tower rose frostily in the stars. In the sunlight it shone so dazzlingly that few could bear its glare, and men said it was built of silver. It was round, a slim perfect cylinder, a hundred and fifty feet in height, and its rim glittered in the starlight with the great jewels which crusted it. The tower stood among the waving exotic trees of a garden raised high above the general level of the	La tour tendait vers les astres sa flèche luisante et glacée. À la lumière du soleil, elle lançait des feux si aveuglants que peu de gens pouvaient y fixer leur regard ; certains disaient même qu'elle était en argent. L'édifice avait la forme d'un mince cylindre, d'une courbe parfaite, haut de cent cinquante pieds dont la couronne, incrustée de magnifiques pierreries, scintillait à la lueur des étoiles. La tour	La tour étincelante se tendait vers les étoiles telle une colonne glacée. Elle projetait de tels feux en plein soleil que peu d'hommes pouvaient la fixer du regard ; on la disait faite d'argent. Elle formait un cylindre parfait de cent cinquante pieds de haut dont la couronne incrustée de joyaux étincelait à la clarté lunaire. La tour était entourée d'un jardin d'arbres exotiques qui ondoyaient sous le vent ;

[799] *Ibid.*, p. 178.

[800] Rappelons à ce propos que les textes d'Howard s'inscrivent dans la période ambivalente de la fin du colonialisme, où un exotisme encore vivace fait aussi la part belle à une forme de culpabilité mortifère. Voir Virginia RICHTER, *Literature After Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859–1939*, *op. cit.*

[801] Robert Ervin HOWARD, *The Coming of Conan the Cimmerian*, New York, Del Rey Books, 2003, p. 59-81 ; Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan*, traduit par Anne ZRIBI, Paris, J'ai lu, coll. « Fantasy », n° 1754, 2001, p. 33-70 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan - Le Cimmérien. Premier volume : 1932-1933*, *op. cit.*, p. 93-120.

city. A high wall enclosed this garden, and outside the wall was a lower level, likewise enclosed by a wall. No lights shone forth; there seemed to be no windows in the tower – at least not above the level of the inner wall. Only the gems high above sparkled frostily in the starlight. (Howard, 65)	se dressait au-dessus de la ville, parmi les frondaisons ondoyantes d'arbres exotiques, au milieu d'un jardin enclos par une haute muraille. À l'extérieur, celle-ci était doublée d'une bande de terrain surbaissée, également entourée d'une enceinte. Aucune lumière ne sortait de la tour, qui semblait dépourvue de fenêtres (du moins dans sa partie supérieure qui dépassait des murs d'enceinte). Seules les pierres de la couronne scintillaient comme du givre, tout en haut, dans la clarté stellaire. (Zribi, 40-41)	ce jardin surélevé dominait la ville et était ceint d'une haute muraille qui donnait sur un espace d'un niveau inférieur, lui-même entouré d'une seconde enceinte. Aucune lumière ne s'échappait de la tour, qui semblait ne pas avoir de fenêtres ; en tout cas il n'y en avait pas au-dessus du niveau du mur intérieur. Seules les gemmes tout en haut scintillaient comme du givre à la clarté des étoiles. (Louinet, 98)

Après une prise de renseignements quelque peu musclée, Conan parcourt les rues de la Cité des voleurs quand son regard s'attarde sur l'objet de son prochain exploit. Outre une progression classique par sous-thèmes (que les traductions suivent sans difficulté), la description tire sa cohésion d'un intéressant réseau isotopique reliant la Tour de l'Éléphant d'un côté, avec sa beauté que vient éclairer la lumière du soleil et sa couronne de joyaux, aux étoiles et au froid presque spatial de l'autre (la construction étant, rappelons-le, de nature extraterrestre, puisqu'elle fut érigée par les pouvoirs d'une entité venue d'outre-Terre). Un réseau d'images qui n'est pas sans parfois s'effacer à la traduction, comme nous allons le voir.

Ainsi, l'adverbe « frostily » (« rose frostily in the stars »), sans équivalent direct en français, n'est pas sans poser quelques problèmes, contraignant les deux traducteurs à changer la construction syntaxique, au profit d'une transposition en double adjectif chez Zribi (« sa flèche luisante et glacée ») et d'une comparaison chez Louinet (« telle une colonne glacée »). Lorsque le même adverbe intervient un peu plus loin (« sparkled frostily in the starlights »), celui-ci pousse les deux traducteurs à introduire une structure comparative moins efficace que l'original, d'autant que la traduction dans le même syntagme verbal du mot composé « starlights » exige, elle aussi, une forme d'étoffement (« scintillaient comme du givre tout en haut, dans la clarté stellaire » et « tout en haut scintillaient comme du givre à la clarté des étoiles »). On notera dans cette deuxième phrase une tendance de Zribi à se montrer plus poétique que Louinet ou même qu'Howard, « clarté stellaire » présentant un vocabulaire plus recherché (comparé au simple « starlight » de l'original et au complément « des étoiles » chez Louinet). En dépit de toutes ces modifications d'ordre rythmique, les deux

textes conservent néanmoins à chaque occurrence l'aspect glacial de l'original – ce ne sera pas toujours le cas, comme nous le verrons plus loin.

Remontons pour le moment au début de la description : le substantif « astres », choisi par Zribi pour traduire « stars », semble relever une fois encore de cette volonté apparente de livrer un texte plus poétique que l'original, et tient ici quelque part de l'hyperonyme. Le mot est en effet susceptible de désigner aussi bien des corps lointains que proches (par exemple les planètes de notre système, voire notre soleil), quand les étoiles chez Howard sont souvent des objets au contraire extrêmement distants, détachés du monde des hommes et évoluant au sein d'un cosmos aussi immense que glacé[802]. Si Louinet traduit simplement « stars » par « étoiles » et la deuxième occurrence de « in the starlight » par « à la clarté des étoiles », le traducteur propose en revanche de rendre la première occurrence de la locution par « à la clarté lunaire », sans que jamais, dans toute la nouvelle, Howard ne fasse référence à la lune. Surtout, lorsque l'auteur évoque la lumière que semble émettre la tour sous le soleil (« In the sunlight it shone so dazzlingly »), les deux traducteurs se tournent vers des solutions traductives qui atténuent encore davantage l'association de la bâtisse avec une lumière pâle et froide : Zribi opte ainsi pour « À la lumière du soleil, elle lançait des feux si aveuglants », Louinet pour « Elle projetait de tels feux en plein soleil » ; les deux textes français renforcent ainsi l'une des connotations possibles de « shine », qui peut suggérer une lumière jaune et chaleureuse. Pareille connotation n'est donc pas totalement absente de l'original, mais les traducteurs lient plus explicitement encore la tour glacée aux flammes du soleil : la bâtisse ne se contente plus de briller d'un éclat aveuglant ou de refléter la lumière du soleil à la manière d'une grande tour d'un blanc éclatant : elle lance désormais des projectiles enflammés.

Les champs lexicaux ne sont pas les seuls problèmes posés par le texte. La forme improbable de la tour est ainsi parfois rendue de manière approximative, voire contradictoire : si le mot « shaft » est à entendre comme la partie principale d'un pilier (la bâtisse ressemblant à une colonne lisse, parfaite), Zribi semble vouloir le rendre par « flèche », un mot relevant du registre poétique et qui laisse surtout entendre que la tour se termine en pointe, quand, au

[802] Howard suit en cela l'influence de Lovecraft, dont les nouvelles évoquent fréquemment la froideur glaciale de l'espace et avec lequel il correspond régulièrement.

contraire, celle-ci s'achève sur une zone parfaitement plate, comme le montre cet extrait tiré de la suite de la nouvelle :

> The level of the tower's top […] was flat, composed of some dark blue substance, set with gold that caught the starlight, so that the whole looked like a wide sapphire flecked with shining gold-dust[803].

Le bâtiment est de toute façon décrit comme « round, a slim perfect cylinder » – légèrement sous-traduit par Louinet (« Elle formait un cylindre parfait ») quand Zribi livre l'étrange « avait la forme d'un mince cylindre, d'une courbe parfaite » (peut-on parler de la courbe d'un cylindre ? S'agit-il seulement de ce qu'Howard entendait, ou n'attribuait-il pas cette idée de perfection au caractère absolument lisse de la surface ?) La traduction dans les deux textes de « rim » par « couronne » vient une nouvelle fois parasiter l'image que l'on pouvait se faire de l'objet, dont le sommet lisse devient, dans l'esprit du lecteur, hérissé de pointes ou tout simplement de créneaux.

En ce qui concerne le registre employé, Zribi fait preuve, comme nous l'avons déjà évoqué avec les mots « clarté stellaire » et « flèche », d'un registre globalement plus recherché, et même poétique, que Louinet et qu'Howard lui-même : on voit ainsi dans son texte apparaître des collocations comme « les frondaisons ondoyantes », « enclos par une haute muraille » « une bande de terrain surbaissée », « du moins dans sa partie supérieure », quand Louinet semble soit se montrer plus sobre (« la clarté des étoiles »), soit plus pesant (« telle une colonne glacée », « un jardin d'arbres exotiques qui ondoyaient sous le vent », « un espace d'un niveau inférieur »), quand il ne flirte pas avec le familier (« en tous cas, il n'y en avait pas au-dessus »).

Si l'on ne peut véritablement parler de structure parataxique ici, il est néanmoins possible de remarquer quelques « , and » quasi-bibliques, que les deux traducteurs refusent de reproduire (« few could bear its glare, and men said it was built of silver. » devient ainsi « peu de gens pouvaient y fixer leur regard ; certains disaient même qu'elle était en argent » et « peu d'hommes pouvaient la fixer du regard ; on la disait faite d'argent »). C'est également le cas lors de la triple répétition volontaire du mot « wall », dont le but est certainement de renforcer, par la redondance, l'impression de sécurités démesurées, à la

[803] Robert Ervin HOWARD, *The Coming of Conan the Cimmerian*, *op. cit.*, p. 71.

limite de l'absurde **(**« A high wall enclosed this garden, and outside the wall was a lower level, likewise enclosed by a wall »). Zribi comme Louinet préfèrent gommer légèrement l'effet, en supprimant non seulement la seconde occurrence (par le biais d'un pronom démonstratif ou relatif), mais en ayant également recours à une reprise nominale pour la troisième (« haute muraille » étant remplacé par « enceinte » dans les deux textes). Les deux traducteurs transforment également en profondeur la structure syntaxique de la phrase, en redistribuant les éléments qu'Howard réunissait et en supprimant le coordonnant « , and », qui venait dans l'original articuler la répétition.

[3.36]

Up and up they went, silently, the lights of the city spreading out further and further to their sight as they climbed, the stars above them more and more dimmed by the glitter of the jewels along the rim. Now Taurus reached up a hand and gripped the rim itself, pulling himself up and over. Conan paused a moment on the very edge, fascinated by the great frosty jewels whose gleams dazzled his eyes – diamonds, rubies, emeralds, sapphires, turquoises, moonstones, set thick as stars in the shimmering silver. At a distance their different gleams had seemed to merge into a pulsing white glare; but now, at close range, they shimmered with a million rainbow tints and lights, hypnotizing him with their scintillations. (Howard, 70-71)	À mesure qu'ils s'élevaient en silence, les lumières de la ville s'étendaient de plus en plus loin sous leurs yeux, et l'éclat rutilant des gemmes qui bordaient la couronne éclipsait graduellement la clarté des étoiles. Allongeant une main, Taurus agrippa la couronne et se hissa au sommet. Parvenu à son tour à l'extrémité de la corde, Conan marqua un temps d'arrêt, fasciné par le feu aveuglant des grosses pierres chatoyantes (diamants, rubis, émeraudes, saphirs, turquoises, pierres de lune) incrustées en rang serré dans l'argent miroitant. De loin, leurs éclats différents semblaient se fondre en un scintillement blanc ; mais maintenant, de près, elles étincelaient d'un million de teintes, hypnotisant le barbare de leurs reflets irisés. (Zribi,51-52)	À mesure qu'ils s'élevaient en silence, les lumières de la ville s'étendaient de plus en plus loin sous leurs yeux. Au-dessus d'eux, les étoiles semblaient pâlir au fur et à mesure qu'ils se rapprochaient des joyaux étincelants qui ceignaient le sommet. Finalement Taurus tendit la main vers le haut, attrapa le rebord et se hissa au sommet. Conan resta un instant sur le parapet, fasciné par les pierres fabuleuses aux reflets de givre qui l'éblouissaient : diamants, rubis, émeraudes, saphirs, turquoises, pierres de lune, aussi grosses que des étoiles, toutes incrustées dans la paroi argentée de la tour. De loin, leurs feux différents se fondaient en une lumière blanche et aveuglante, mais de près elles étincelaient d'une myriade de teintes et de nuances qui l'hypnotisaient par leur scintillement. (Louinet, 106)

Quelques paragraphes plus loin et après bien des embûches, Conan et son compagnon, le roi des voleurs Taurus, escaladent enfin la Tour de l'Éléphant. C'est là l'occasion pour Howard de reprendre sa description de l'inhumaine bâtisse sous les étoiles et de broder à nouveau sur les champs lexicaux du froid et de la lumière du cosmos.

La traduction des verbes et des adjectifs liés à la représentation de la lumière n'est jamais facile, les langues ayant généralement tendance à ne pas découper le continuum du réel de la même façon[804]. Il n'en demeure pas moins que des équivalences peuvent être trouvées et

[804] Voir à ce sujet J.-P VINAY et Jean DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, *op. cit.*, p. 60-61.

qu'à l'inverse, les choix des traducteurs peuvent parfois s'éloigner manifestement de la volonté de l'auteur d'origine : c'est notamment le cas lorsque le texte français se permet d'offrir une formulation moins expressive, par exemple quand Louinet traduit la métonymie « the shimmering silver » par le plus banal « la paroi argentée de la tour » (lequel fait triste mine face à « l'argent miroitant » de Zribi), ou qu'il transforme « seemed to merge into a pulsing white glare » en « se fondaient en une lumière blanche et aveuglante » (Zribi préférant le plus poétique, mais encore imparfait, « scintillement blanc »). La première traductrice n'est cependant pas en reste : sa conversion du tiret anglais, signe de précision, en parenthèses vient également atténuer la force de l'énumération des différentes pierres précieuses qui parsèment la structure pour au contraire pousser la liste vers une forme de banalisation – « (diamants, rubis, émeraudes, saphirs, turquoises, pierres de lune) ».

La traduction peut également opter pour un rendu lumineux plus vivace. C'est surtout le cas quand Zribi tire la lumière stellaire de la tour et de ses joyaux vers quelque chose de plus fort, traduisant par exemple « gleams » par « éclats », quand le mot d'origine évoquait davantage une pâle lueur froide. Cette dérive va plus loin encore lorsque la traductrice rend « the glitter of the jewels » par « l'éclat rutilant des gemmes » ou bien « the great frosty jewels whose gleam dazzled his eyes » par « le feu aveuglant des grosses pierres chatoyantes ». Une fois encore, et de manière plus forte que dans l'extrait précédent, le réseau des images glacées se voit peu à peu remplacé par celui des flammes. Notons au passage que dans sa traduction de « set thick as stars » en « incrustées en rang serré », Zribi fait disparaître la référence aux étoiles (de même que la grosseur des pierres précieuses), quand Louinet la restitue, au prix néanmoins de la concision syntaxique (« aussi grosses que des étoiles, toutes incrustées »). Celui-ci s'efforce en effet de rendre en français les images de l'original, quitte malheureusement à adopter des formulations légèrement plus ampoulées (« les pierres fabuleuses aux reflets de givre qui l'éblouissaient »). Cela n'empêche pas cependant le traducteur de tomber parfois dans les mêmes travers que sa prédécesseuse, et de traduire à son tour « their different gleams » par « leurs feux différents ». On notera pour finir la solution élégante de la première traduction, qui déplace l'impossible traduction de « rainbow » dans « with a million rainbow tints and lights » vers la fin de la phrase, rendant « scintillations » par le très recherché « reflets irisés » (le

« scintillement » de Louinet relève davantage d'une très légère perte en expressivité, ne serait-ce que par l'usage du singulier).

Zribi fait ainsi montre dans l'ensemble d'un vocabulaire plus recherché, plus poétique même, que Louinet, lequel tend parfois à « coller » au texte anglais et à proposer quelques traductions plus pesantes, quand Howard s'efforce au contraire d'adopter des phrases aussi concises qu'efficaces. Le style originel de l'auteur n'est pas sans poser de nombreux problèmes, la traduction de certains mots composés ou de sens précis entraînant souvent une perte d'information ou une forme de paraphrase ; quant aux nombreux termes liés à la lumière, ils ne peuvent que contraindre le texte français à un léger déplacement sémantique. Zribi comme Louinet tendent à répondre aux difficultés descriptives en s'éloignant parfois plus que nécessaire de la forme initiale, au point de brouiller les réseaux poétiques introduits dans la description (le froid stellaire de la Tour de l'Éléphant se retrouve ainsi atténué, voire associé à la symbolique contraire du feu). Le problème se pose également vis-à-vis de la forme de la tour elle-même, qui dans l'esprit du lecteur français risque de prendre un aspect très différent, susceptible d'entrer en contradiction avec la suite du récit.

Jordan : la ville brouillard

La description sélectionnée dans *La Roue du Temps* provient du chapitre 24 du tome 4, intitulé « Rhuidean » dans toutes les version[805]. Le terme désigne en fait une ancienne cité qui fut bâtie au cœur d'une région dévastée, peu de temps après la fin de l'Âge des Légendes et la quasi-destruction du monde. Éminent symbole nostalgique, elle fut construite en souvenir de l'ancien monde et contient de vastes palais que nul n'acheva, les habitants ayant disparu avant la fin des travaux. Le passage que nous avons choisi voit Rand et ses compagnons découvrir la cité interdite au sortir d'un étrange brouillard :

[805] Robert JORDAN, *The Shadow Rising*, *op. cit.*, p. 365-377 ; Robert JORDAN, *La Montée des orages*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 2000, p. 441-455 ; Robert JORDAN, *Un Lever de ténèbres*, *op. cit.*, p. 379-392.

[3.37]

The fog made an enormous hollow dome hiding the sky, its bubbling inner surface glowing in a pale sharp blue. Rhuidean was not nearly so big as Tear or Caemlyn, but the empty streets were broad as any he had ever seen, with wide strips of bare dirt down their centers as if trees had grown there once, and great fountains with statues. Huge buildings flanked the streets, odd flat-sided palaces of marble and crystal and cut glass, ascending hundreds of feet in steps or sheer walls. There was not a small building to be seen, nothing that might have been a simple tavern or an inn or a stable. Only immense palaces, with gleaming columns fifty feet thick climbing a hundred paces in red or white or blue, and grand towers, fluted and spiraled, some piercing the glowing clouds above. (Jordan, 367)	Le brouillard formait une énorme voûte concave masquant le ciel, sa surface interne bouillonnante luisant dans un bleu clair soutenu. Rhuidean était loin d'avoir l'importance de Tear ou de Caemlyn, mais les rues désertes étaient aussi vastes que les plus grandes de sa connaissance, avec de larges bandes de terre nue au centre, comme si des arbres avaient poussé là à un moment donné, et de prestigieuses fontaines avec des statues. D'énormes bâtiments s'alignaient le long des rues, de curieux palais aux côtés unis en marbre, quartz et cristal taillé, s'élevant à des centaines de pieds par paliers ou à la verticale. Il n'y avait pas une seule petite construction, rien qui aurait été une simple taverne ou une auberge ou une écurie. Seulement d'immenses palais, aux colonnes luisantes de cinquante pieds d'épaisseur, hautes de cent pas, rouges, blanches ou bleues, et des tours majestueuses, cannelées et terminées en flèche, certaines transperçant le dôme de nuages phosphorescents. (Rosenblum, 443)	Le dôme était en réalité une sorte de cloche de brouillard qui occultait le ciel et dont la surface intérieure bouillonnante émettait une pâle lumière bleue. Si Rhuidean n'était pas une aussi grande cité que Tear ou Caemlyn, ses avenues égalaient en largeur toutes celles que Mat avait vues. Une bande de terre nue, au milieu, laissait penser que des arbres poussaient là jadis. De temps en temps, une belle fontaine entourée de statues brisait la monotonie du paysage. De grands bâtiments flanquaient ces rues. D'étranges palais de marbre, de cristal ou de verre taillé à la façade bizarrement plate, s'élevaient sur des centaines de pieds, telles des falaises artificielles parfaitement droites ou plus ou moins inclinées. Rand ne vit pas l'ombre d'un bâtiment modeste – rien qui aurait pu être une taverne, une auberge ou des écuries. Ici, il n'y avait que des palais aux colonnes rouges, blanches ou bleues de cinquante pieds de diamètre et de centaines de pieds de haut. Dominant ces « piliers », des tours et des minarets s'élevaient vers le ciel, transperçant parfois la voûte brumeuse. (Mallé, 381)

Une fois encore, Rosenblum suit au plus près le texte d'origine et produit quelques phrases surchargées (« aussi vastes que les plus grandes de sa connaissance », « par paliers ou à la verticale », « des tours […] cannelées et terminées en flèche »). Le registre des expressions utilisées n'est pas, non plus, toujours cohérent, avec quelques passages trop familiers pour la tonalité globalement grandiloquente de l'ensemble (« à un moment donné », « rien qui aurait été une simple taverne »). Il arrive cependant parfois que la traductrice ajoute des éléments absents de l'original (« de prestigieuses fontaines », « le dôme de nuages »), ou opte pour des traductions lexicales plus précises qu'en anglais, presque scientifiques (« hollow » devient « concave », « glowing » se change en « phosphorescent »). On pourra néanmoins remarquer la difficile traduction du contradictoire « pale sharp blue » en « bleu clair soutenu » (Mallé optant pour une sous-traduction avec « pâle lumière bleue »),

malheureusement peu mise en valeur par une phrase qui multiplie les participes présents et les adverbes en *-ant* et *-ante*, sans parler de l'étrange expression « [luire] dans un bleu ».

À première vue, Mallé semble pour une fois suivre d'assez près le texte d'origine, retranscrivant l'essentiel du sens mais sous une forme plus idiomatique : exit, dans la première phrase, les participes présents, au profit de relatives avec verbes à l'imparfait. Plusieurs phrases sont également réorganisées, divisées, et le traducteur crée trois paragraphes quand l'original n'en présentait qu'un seul. On pourra également noter que Mallé se sent régulièrement contraint d'ajouter de petits adverbes ou adjectifs visant sans doute à rendre plus littéraire, ou du moins plus « français », le texte d'arrivée (« en réalité » « une sorte de », « s'élevaient vers le ciel »), ou tout simplement à renforcer la cohésion globale (« Ici, », « Dominant ces "pilliers" »). Cette tendance prend parfois des proportions beaucoup plus importantes : au simple « and great fountains with statues », la retraduction répond ainsi par un étoffement important (« De temps en temps, une belle fontaine entourée de statues brisait la monotonie du paysage »), sans doute en raison des problèmes de repérage de l'original et de la traduction de Rosenblum qui semblent indiquer que des statues et des fontaines *poussaient* là autrefois. Il n'en demeure pas moins que la version anglaise ne sous-entend aucunement que les fontaines et les statues sont rares, ni que le paysage est véritablement monotone (l'ensemble paraît aussi démesuré que triste). Le problème se pose aussi dans le cas de la traduction de « ascending hundreds of feet in steps or sheer walls » en « s'élevaient sur des centaines de pieds, telles des falaises artificielles parfaitement droites ou plus ou moins inclinées ». La formulation tombe, de surcroît, quelque peu à plat, en commençant par l'adjectif le plus expressif (« parfaitement droites ») avant de finir par le plus timoré (« plus ou moins inclinées ») – en dépit de l'étoffement apporté ici, on notera également que les marches (« steps ») disparaissent dans la version française. Enfin, si la division en deux phrases de « Huge buildings flanked the streets, odd flat-sided palaces of marble and crystal and cut glass » ne produit que de menus changements, et si la traduction de l'adjectif composé « flat-sided » ne pouvait de toute façon passer que par une forme de paraphrase (« à la façade bizarrement plate »), on peut en revanche se demander le pourquoi de la traduction de « and » en « ou » (« de marbre, de cristal ou de verre taillé »), laquelle peut laisser entendre des bâtiments constitués d'une

seule matière à la fois, quand l'original semblait plutôt suggérer une impression de mélange difficile à distinguer.

Mallé est aussi capable de réduction du sens, lui qui supprime l'adjectif de « empty streets », « gleaming columns » et « glowing clouds », et simplifie grandement l'alambiquée « palaces, with gleaming columns fifty feet thick climbing a hundred paces in red or white or blue » en « des palais aux colonnes rouges, blanches ou bleues de cinquante pieds de diamètre et de centaines de pieds de haut » (aucune tentative ici pour restituer la dimension poétique que semblait viser l'original). C'est aussi le cas pour « grand towers, fluted and spiraled », transposé en « des tours et des minarets s'élevaient vers le ciel » via une double substantivisation qui fait gagner en simplicité ce qu'elle fait perdre en précision (deux types de bâtiments chez Mallé, quand ceux de Jordan sont à la fois cannelés et en spirale). L'ajout du mot « minarets » n'est d'ailleurs pas sans poser quelques problèmes de parasitage culturel, en raison de son lien fort avec la religion musulmane.

Enfin, la nouvelle traduction pose à nouveau des problèmes de point de vue, en traduisant « he had ever seen » par « que Mat avait vues », puis « There was not […] to be seen » par « Rand ne vit pas l'ombre ». Le point de vue initialement introduit dans le passage est celui de Mat – Mallé le rend explicite, mais c'est sans doute aussi le cas chez Jordan, bien que les paragraphes précédents tendent à régulièrement sauter de l'intériorité d'un personnage à celle d'un autre, au point de nous faire douter. La version anglaise placera à nouveau le garçon au centre de manière explicite, quelques paragraphes plus loin, son ami Rand demeurant encore quelques temps en position de personnage secondaire. Cette stratégie se voit fortement brouillée par la retraduction, qui se permet (vraisemblablement par erreur) une réattribution des pensées d'un personnage à un autre, et donc de changer la caractérisation voulue par l'auteur.

[3.38]

For all its grandeur, the city had never been finished. Many of those tremendous structures ended in the sawteeth of abandoned construction. Colored glass made images in some huge windows: serenely majestic men and women thirty feet tall or more, sunrises and starry night skies; others gaped emptily. Unfinished and long deserted. No water splashed in any	Quelle que fût sa magnificence, la ville n'avait jamais été terminée. Bon nombre de ces édifices démesurés offraient l'aspect en dents de scie des constructions abandonnées. Du verre coloré formait des images dans quelques énormes baies : hommes et femmes d'une majesté sereine de trente pieds de haut ou davantage, des levers de soleil et des ciels nocturnes	Si grande et si majestueuse qu'elle fût, cette ville restait inachevée. Un nombre considérable de structures n'étaient en réalité que des chantiers à l'abandon. Certaines fenêtres géantes, des vitraux, présentaient l'image d'hommes et de femmes hauts de trente pieds ou offraient aux regards une parfaite imitation d'un lever de soleil ou d'un ciel nocturne étoilé. D'autres n'étaient

fountain. Silence covered the city as completely as the dome of fog. The air was cooler than outside, but just as arid. Dust grated under foot on pale smooth paving stones. (Jordan, 367)	étoilés ; d'autres fenêtres béaient, vides. Une ville inachevée et depuis longtemps désertée. L'eau ne rejaillissait en gerbes d'éclaboussures dans aucune des fontaines. Le silence enveloppait cette ville aussi complètement que la voûte de brouillard. L'air était plus frais qu'au-dehors, mais juste aussi aride. La poussière crissait quand on marchait sur les dalles de pierre polie des pavages. (Rosenblum, 443-444)	que d'immenses trous béants… Une ville inachevée et désertée par ses habitants. Pas d'eau dans les fontaines, un silence de mort, une quiétude surnaturelle… Ici, l'air était plus frais qu'à l'extérieur, mais tout aussi sec. Sous les semelles des bottes de Mat, la poussière accumulée au fil du temps grinçait sinistrement. (Mallé, 381-382)

Une fois la grandeur des bâtiments établie, le narrateur s'attache davantage à montrer combien la ville est une ruine qui n'a jamais vraiment eu la possibilité d'exister. Là encore, Mallé tend à pratiquer l'étoffement et l'explicitation, ajoutant un adjectif ici (« For all its grandeur » devient « Si grande et si majestueuse qu'elle fût », « others gaped emptily » est traduit par « D'autres n'étaient que d'immenses trous béants… », et « Many of those tremendous structures » par « Un nombre considérable de structures »), comblant un sous-entendu là (« Unfinished and long deserted » devient « Une ville inachevée et désertée par ses habitants. », « Colored glass made images in some huge windows » se change en « Certaines fenêtres géantes, des vitraux, présentaient l'image », quand « ou offraient au regard » est tout bonnement ajouté *ex nihilo*). Si ces modifications sont assez souvent mineures, et en partie justifiées par une certaine conception du français standard, que dire de la traduction de « Silence covered the city as completely as the dome of fog. » en « un silence de mort, une quiétude surnaturelle » ? Le traducteur change ici de manière importante les figures, de même que la syntaxe (transformant une série de phrases simples en propositions nominales juxtaposées). C'est également le cas de « Dust grated under foot on pale smooth paving stone », transformée en « Sous les semelles des bottes de Mat, la poussière accumulée au fil du temps grinçait sinistrement. », qui se débarrasse commodément de la description du dallage au profit d'une réflexion quasi-poétique sur le temps qui passe et l'inquiétude que cela induit – sans oublier l'ancrage énonciatif, qui vient rattacher ostensiblement la description au champ de perception du personnage de Mat, quand l'original semblait vouloir dépeindre un lieu absolument désert, sans incarnation ni regard. Mallé pratique aussi la simplification, préférant l'abstraction aux précisions de Jordan (« n'étaient en réalité que des chantiers à l'abandon » remplace « ended in the

sawteeth of abandoned construction ») et n'hésitant pas à se débarrasser d'adjectifs jugés superfétatoires (« serenely majestic men and women thirty feet tall or more » se voyant réduit au concis « d'hommes et de femmes hauts de trente pieds »).

Rosenblum, elle, reste là aussi au plus près des phrases surchargées du texte anglais (« La poussière crissait quand on marchait sur les dalles de pierre polie des pavages. ») ou ne tient pas compte des spécificités de la langue française (« juste aussi aride »). La traductrice s'attache parfois tellement à retranscrire les informations de l'original, sans pour autant trouver une manière concise de le faire, qu'elle se retrouve à développer au-delà du tolérable (« No water splashed in any fountain » devient « L'eau ne rejaillissait en gerbes d'éclaboussures dans aucune des fontaines »). Sa traduction de « windows » en « baie », enfin, pose question, le lien entre ce mot (rare dans un contexte antique ou même médiéval-fantastique) et l'idée de fenêtre risquant fort de ne pas s'établir clairement dans l'esprit du lecteur.

Dans cet ensemble d'extraits, Rosenblum continue donc de suivre le texte de Jordan au plus près, y compris dans les nombreuses maladresses stylistiques de l'auteur, sans souvent tenir compte du caractère peu idiomatique des tournures qu'elle obtient. Cela ne l'empêche pas, parfois, de viser soudainement la concision, quitte à produire des ruptures dans le champ lexical (en introduisant soudain des mots à teneur scientifique ou poétique). Le texte de Mallé se montre bien plus lisible, mais si certaines transformations se justifient par la simple différence entre les langues, beaucoup relèvent d'une conception standardisante du français (ce qui pousse le traducteur à étoffer régulièrement ses phrases ou à rendre plus abstraites certaines formulations) voire même d'un véritable refus d'obstacle : confronté à une difficulté, Mallé tend ainsi à simplifier fortement la phrase ou à verser dans la traduction créative. Ce faisant, il lui arrive d'introduire de nouveaux points de vue contradictoires, quitte à rendre plus vivant un monde que l'auteur semblait vouloir le plus désert possible.

Weis & Hickman : la cité des elfes

Terminons cette série d'analyse par une séquence descriptive tirée du chapitre 5 du livre 2 des *Chroniques de Dragonlance*, titré « The Speaker of the Suns » (« L'orateur » chez Mikorey, « L'orateur du Soleil » chez Queyssi[806]), dans laquelle le groupe de héros mené par Tanis Half-Elven se rend dans la cité elfique de Qualinost (une scène qui n'est pas sans rappeler la Lorien de Tolkien).

[3.39]

Four slender spires rose from the city's corners like glistening spindles, their brilliant white stone marbled with shining silver. Graceful arches, swooping from spire to spire, soared through the air. Crafted by ancient dwarven metalsmiths, they were strong enough to hold the weight of an army, yet they appeared so delicate that a bird lighting on them might overthrow the balance. These glistening arches were the city's only boundaries; there was no wall around Qualinost. The elven city opened its arms lovingly to the wilderness. (Weis & Hickman, par. 2)	Quatre hautes tours reliées par d'aériennes arcades de marbre blanc ouvertes sur la végétation marquaient les limites de la cité. Car elle ne possédait pas de murailles. (Mikorey, 273)	Quatre fines tours ornaient les coins de la ville telles des flèches scintillantes. Leurs pierres brillantes se marbraient de reflets argentés et de magnifiques arches aériennes les reliaient. Ces voûtes, construites par des nains forgerons, pouvaient supporter le poids d'une armée, mais semblaient si fragiles qu'elles paraissaient prêtes à s'effondrer si un oiseau se posait dessus. Aucune muraille n'entourait Qualinost et les arches seules marquaient ses limites. La cité elfique s'ouvrait de toute part sur la forêt. (Queyssi, 319)

Dans ce premier passage, on peut constater au premier coup d'œil que Mikorey continue de supprimer des passages entiers, profitant de la redondance poétique pour réduire la taille du texte (dans le sens où Weis et Hickman jouent sur la beauté des mots plus que sur la transmission d'informations, comme le prouvent les répétitions et la densité élevée en adjectifs). Si la traduction refuse sans surprise de passer un temps certain à détailler comment de grâcieuses tours et arches s'élèvent dans la cité, elle fait également disparaître la présence en toile de fond des artisans nains (souvent associés en fantasy aux constructions durables en pierre), de même que la solidité insoupçonnable de la structure : la cité elfique prend des allures de belle chose fragile incapable de se défendre. La dernière phrase, « Car elle ne possédait pas de murailles », laisse quant à elle soupçonner un manque soudain d'inspiration ou d'efforts de la part du traducteur : on est là moins dans l'adaptation, habituelle chez Mikorey, que dans le résumé abrupt, sans véritable tentative

[806] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Autumn Twilight*, *op. cit.,* 2000, *livre 2, chap. 5* ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, *op. cit.*, p. 273-283 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, *op. cit.*, p. 398-413.

d'intégration au reste du texte (le connecteur qui ouvre la phrase ne semble pas correspondre à la logique globale qui relie les blocs entre eux) – une étrangeté que vient renforcer le saut de ligne.

Queyssi, lui, semble sans surprise suivre davantage le texte d'origine, même s'il lui arrive de réorganiser la syntaxe à des fins idiomatiques (« their brilliant white stone marbled with shining silver » devient « Leurs pierres brillantes se marbraient de reflets argentés », le complément du verbe résultant d'une forme de chassé-croisé associé à une modulation) ou d'inverser l'ordre de deux propositions dans le but de les fusionner et diminuer ainsi le nombre de phrases courtes (« Aucune muraille n'entourait Qualinost et les arches seules marquaient ses limites. »). Cela n'empêche pas le traducteur de supprimer quelques adjectifs, sans doute pour éviter une potentielle surcharge (« ancient dwarven metalsmiths » devient « nains forgerons » ; « glistening arches », « les arches ») ou de changer légèrement une image (« spires » devient « tours » ; « rose from », « ornaient »). Lorsqu'il traduit « Graceful arches, swopping from spire to spire, soared through the air » en « de magnifiques arches aériennes les reliaient », Queyssi semble cependant baisser quelque peu les bras et privilégier une phrase dont la simplicité lui permet d'éviter la répétition et le participe présent. L'ajout du syntagme « Ces voûtes », qui vise avant tout à renforcer la cohésion entre les phrases, renforce l'idée de solidité derrière les structures elfiques, avec le risque cependant de semer le trouble dans l'esprit du lecteur (sont-elles en pierre, en métal, un peu des deux même ?). Notons enfin la maladresse de la phrase « [elles] semblaient si fragiles qu'elles paraissaient prêtes à s'effondrer si un oiseau se posait dessus », avec ses trois propositions enchâssées.

Le cas de la locution « nains forgerons » pose un problème particulier : l'original évoque en effet des « dwarven metalsmiths », soit littéralement (si l'on suit les différences syntaxiques traditionnelles entre les langues) des « forgerons nains ». En inversant nom et adjectif, on est en droit de se demander si Queyssi n'essentialise pas quelque peu la « race » des concepteurs des arches : ce qui compte avant tout, ce n'est en effet plus le métier que les artisans exercent, mais le peuple auquel ils appartiennent. Le cliché culturel mais aussi, il faut nous y confronter à nouveau, raciste de la fantasy se voit ainsi légèrement renforcé : dans la retraduction, les nains sont tous de grands tailleurs de pierre et de grands forgerons, et si quelques-uns sortent du lot en se spécialisant dans une de ces activités, ce

n'est là cependant qu'un petit plus, un trait secondaire, un adjectif (oserait-on seulement parler d'« humains forgerons » ?). Un problème semblable se retrouve dans la première traduction du cycle de *Shannara* de Brooks, Bernadette Emerich changeant de manière quasi-systématique « l'adjectif racial » en nom commun et l'activité en adjectif, une stratégie contre laquelle la nouvelle traduction s'inscrit constamment, et avec plus ou moins de cohérence (on notera par exemple la locution « Dwarf warriors », qui devient « Nains guerriers » chez Emerich, et simplement « nains » chez Rosalie Guillaume[807] ; ou bien encore « Gnome hunters », traduit en « Gnomes chasseurs » par la première et en « guerriers gnomes par la seconde[808]).

[3.40]

The buildings of Qualinost enhanced nature, rather than concealing it. The houses and shops were carved from rose-colored quartz. Tall and slender as aspen trees, they vaulted upward in impossible spirals from quartz-lined avenues. In the center stood a great tower of burnished gold, catching the sunlight and throwing it back in whirling, sparkling patterns that gave the tower life. Looking down upon the city, it seemed that peace and beauty unchanged from ages past must dwell in Qualinost, if it dwelled anywhere in Krynn. (Weis & Hickman, par. 3)	Avec ses maisons de quartz rose penchées sur de larges avenues, la ville épousait les caprices de la nature. Une grande tour d'or bruni s'élevait au cœur de la cité, palpitant des reflets du soleil qui lui donnait la vie. Ici, la paix et la beauté semblaient intactes, comme nulle part ailleurs en Krynn. (Mikorey, 273)	Les bâtiments de la ville mettaient en valeur la nature. Les maisons et les boutiques, construites en quartz rose, s'élevaient en d'impossibles spirales depuis les avenues bordées de pierres fines. Au centre de la ville, une grande tour d'or poli captait les rayons du soleil et reflétait des motifs étincelants qui animaient la ville. S'il restait un endroit sur Krynn où subsistaient encore la paix et la beauté, c'était bien Qualinost. (Queyssi, 398)

La description de la cité elfique continue, délaissant les arches aériennes pour s'attarder cette fois sur les bâtiments eux-mêmes ainsi que sur les arbres qui les entourent. Comme le passage précédent le laissait deviner, les elfes ont pour principe de construire autour de la nature, en la respectant sans la soumettre (un stéréotype imprimé sur le genre par Tolkien).

Mikorey coupe une fois encore le texte, et supprime près de la moitié du contenu. Nous ne nous attarderons pas sur les multiples changements de formulations tant la liste serait longue, et nous contenterons de relever les modifications les plus importantes (on pourra,

[807] Terry BROOKS, *The Sword of Shannara* [monographie électronique], New York, Del Rey, 2000, https://www.amazon.fr/Sword-Shannara-Terry-Brooks-ebook/dp/B000FBFOE6, consulté le 1er décembre 2018, *chap. 8, par. 9* ; Terry BROOKS, *Le Glaive de Shannara*, traduit par Bernadette EMERICH, Paris, J'ai lu, 1992, p. 113 ; Terry BROOKS, *Shannara : la trilogie originale*, traduit par Rosalie GUILLAUME, Paris, J'ai lu, 2015, p. 105.
[808] Terry BROOKS, *The Sword of Shannara*, *op. cit.,* 2000, *chap. 8, par. 59* ; Terry BROOKS, *Le Glaive de Shannara*, *op. cit.*, p. 121 ; Terry BROOKS, *Shannara : la trilogie originale*, *op. cit.*, p. 110.

tout au plus, noter un registre plutôt littéraire, avec des compléments comme « penchées sur de larges avenues » ou « palpitant des reflets du soleil »). Si l'on retrouve nombre des éléments principaux de la description originale (des maisons de quartz rose, de grandes avenues, la tour d'or et son lien avec le soleil, la préservation apparente des lieux), on remarque surtout la disparition des arbres, élément pourtant crucial de l'esthétique naturelle de Qualinost. La cité qui, en anglais, amplifiait la beauté de la forêt (« enhanced nature ») se soumet en français à une nature revêche (« épousait les caprices de la nature »).

Queyssi continue de réorganiser la syntaxe au nom d'une certaine conception de la langue littéraire, utilisant quelques reprises nominales pour éviter toute répétition (« la ville » au lieu de « Qualinost », mais aussi « bordées de pierres fines » à la place de « quartz-lined », avec tout le manque de précision que cette nouvelle formulation implique), coupant des propositions pour les rattacher à d'autres phrases (ce qui lui permet entre autres d'esquiver les participes présents), quitte pour ce faire à supprimer un syntagme adjectival détaché tout entier (« Tall and slender as aspen trees » disparaît ainsi entièrement, en même temps que l'idée que les bâtiments de Qualinost imitent la structure des trembles pour mieux se fondre dans la nature). Autre conséquence de cette recherche d'une traduction « élégante », quelques suppressions mineures (« stood a great tower […], catching » devient « une grande tour […] captait », sans épithète détachée à participe présent, et « enhanced nature, rather than concealing it » se voit simplifiée en « mettaient en valeur la nature ») ainsi que des pertes expressives (« vaulted upward » devient « s'élevaient »). Deux passages se voient ainsi lourdement simplifiés, le traducteur semblant ne pas trouver de manière acceptable de les traduire plus fidèlement : « throwing it back in whirling, sparkling patterns that gave the tower life. » devient dans la retraduction « reflétait des motifs étincelants qui animaient la ville », avec sous-traduction de « throwing it back » et de « gave the tower life » ; quant à la transformation de « Looking down upon the city, it seemed that peace and beauty unchanged from ages past must dwell in Qualinost, if it dwelled anywhere on Krynn » en « S'il restait un endroit sur Krynn où subsistaient encore la paix ou la beauté, c'était bien Qualinost », elle semble ne faire aucun cas de l'aspect immémorial de la quiétude de Qualinost ni de l'immixtion d'un point de vue au sein d'une longue séquence descriptive à l'apparente focalisation externe.

Si elle brille en fidélité de par sa comparaison avec le texte forcément tronqué de Mikorey, la traduction de Queyssi se révèle ainsi moins scrupuleuse qu'on aurait pu le croire au départ, le texte perdant souvent davantage en expressivité que ce que les différences entre les langues exigent.

[3.41]

No, that was wrong, Tanis realized. The song of the trees was now sad and lamenting, not the peaceful, joyful song Tanis remembered. Qualinost had changed and the change was change itself. He tried to grasp hold of it, to understand it, even as he felt his soul shrivel with loss. The change was not in the buildings, not in the trees, or the sun shining through the leaves. The change was in the air. It crackled with tension, as before a storm. And, as Tanis walked the streets of Qualinost, he saw things he had never before seen in his homeland. He saw haste. He saw hurry. He saw indecision. He saw panic, desperation, and despair. (Weis & Hickman, par. 29)	Mais non. Qualinost avait réellement changé. Le bruissement du vent dans les feuilles de peupliers n'était qu'un gémissement dépourvu du ton joyeux dont il se souvenait. Son âme remuée tentait de saisir ce qui avait changé. L'atmosphère ! Elle était tendue à craquer, comme avant le déchaînement d'une tempête. Dans les rues, il vit ce qu'il n'avait jamais vu à Qualinost, ni ailleurs dans son pays. L'incertitude, la précipitation, la panique, le désespoir. (Mikorey, 275)	Tanis se rendit compte que quelque chose ne tournait pas rond. Le bruissement dans les arbres n'était plus le chant paisible et joyeux dont il se souvenait. Une complainte triste l'avait remplacé. Qualinost avait changé et cette transformation résidait justement dans le changement lui-même. Il tenta de découvrir l'origine de cette évolution, de la comprendre malgré le sentiment de perte qu'il sentait poindre. Il ne s'agissait pas des bâtiments, ni des arbres, ni même du soleil qui perçait à travers les feuillages. L'atmosphère s'était modifiée. Elle était chargée de tension, exactement comme avant un orage. En arpentant les rues de Qualinost, Tanis fut témoin de scènes qu'il n'avait encore jamais vues ici. De la précipitation, de l'indécision, de la panique et du désespoir. (Queyssi, 402)

Sautons une poignée de dialogues ainsi qu'un paragraphe détaillant une fois encore l'apparente immuabilité des lieux pour terminer sur l'instant où Tanis comprend que la ville qu'il avait autrefois connue n'est pas aussi éternelle que dans ses souvenirs.

Dès le début du paragraphe, le point de vue se fait à nouveau intérieur et adopte les pensées immédiates de Tanis sur un mode indirect (ce qu'indique la locution « Tanis realized »). Mikorey raccourcit le paragraphe de plus d'un tiers, tout en s'efforçant de suivre le même mode de présentation des pensées que l'original ; la combinaison de ces deux contraintes a pour effet la production d'une forme de style indirect libre, assez problématique car ne précisant pas l'origine de la réflexion : quel sujet parlant prononce ce « Mais non » ? Après plusieurs paragraphes relativement neutres, le lecteur est en droit de s'interroger, aucune des occurrences du nom « Tanis » n'étant conservée (quelques lignes plus loin, « Son âme remuée » le poussera sans doute à deviner que la source de toutes ces pensées ne peut être que le personnage en question, mais la transition restera pour le moins malaisée). Mikorey a

recours au même procédé un peu plus loin, en traduisant un « The change was in the air » en « L'atmosphère ! » aux qualités beaucoup plus orales (quand bien même l'original laissait déjà entendre l'existence d'une perception et donc d'un point de vue, aussi discret soit-il). Le texte semble quoi qu'il en soit hésiter entre des moments à l'oralité marquée, à la limite du vulgaire (« elle était tendue à craquer »), et d'autres relevant d'un registre bien plus descriptif et littéraire. Bien entendu, toutes ces coupes ont également des effets d'appauvrissement expressif. « Son âme remuée tentait de saisir ce qui avait changé. » semble en effet bien sobre en comparaison du « He tried to grasp hold of it, to understand it, even as he felt his soul shrivel with loss. » de l'original. Paradoxalement, tout cela n'empêche pas le traducteur de se débattre avec des formulations différentes, mais tout aussi longues que l'original (« Le bruissement du vent dans les feuilles de peupliers n'était qu'un gémissement dépourvu du ton joyeux dont il se souvenait » avec son explicitation de la figure poétique anglaise par l'évocation du vent dans les feuilles), voire d'ajouter parfois quelques informations entièrement nouvelles (« ni ailleurs dans son pays » venant sans compléter « Il vit ce qu'il n'avait jamais vu à Qualinost »).

Ce sont les deux traducteurs, cependant, qui transforment la répétition verbale de « he saw things he had never before seen in his homeland. He saw haste. He saw hurry. He saw indecision. He saw panic, desperation, and despair. » en une série de syntagmes nominaux juxtaposés, une forme de standardisation coutumière d'un français souvent décrit comme ayant les répétitions en horreur. Si, malgré l'absence de signe de ponctuation explicatif (comme un double-point), il est encore possible de voir chez Mikorey cette accumulation de substantifs comme la liste des maux contemplés par Tanis (« il vit ce qu'il n'avait jamais vu […] L'incertitude, la précipitation, la panique, le désespoir »), la formulation syntaxique à laquelle Queyssi a recours semble détacher encore davantage les deux ensembles (« Tanis fut témoin de scènes […] De la précipitation, de l'indécision, de la panique et du désespoir. »).

Ce n'est pas la seule fois où le second traducteur atténue la force expressive de l'original. Dès le début du paragraphe, l'expression indirecte quasi-libre cède le pas à une formulation beaucoup plus sobre (« Tanis se rendit compte que quelque chose ne tournait pas rond »), malgré l'introduction d'une expression populaire susceptible de donner à Tanis (un personnage relativement âgé, un héros possédant une certaine dignité en dépit, parfois,

d'une franche immaturité) un mode de pensée plutôt familier. Un peu plus loin, le second traducteur emboîte le pas à Mikorey pour sous-traduire, bien qu'avec davantage de mots, les sensations qui s'emparent de l'âme du personnage : « Il tenta de découvrir l'origine de cette évolution, de la comprendre malgré le sentiment de perte qu'il sentait poindre. » – tout ici semble fait pour signifier la mise à distance des sensations. La seconde utilisation d'une répétition fait elle aussi les frais de la stratégie de standardisation que le traducteur semble affectionner ; exit la progression thématique constante de « The change was not in the buildings, not in the trees, or the sun shining through the leaves. The change was in the air. », place au plus plat « Il ne s'agissait pas des bâtiments, ni des arbres, ni même du soleil qui perçait à travers les feuillages. L'atmosphère s'était modifiée. ». La traduction conserve en revanche la formulation la plus maladroite de l'original (« Qualinost had changed and the change was change itself ») : en s'efforçant de rendre un sentiment complexe par une figure à base de répétition, les auteurs finissent par créer une phrase aux allures de tautologie. Malgré l'usage d'une reprise nominale pour, une fois encore, éviter de trop nombreuses répétitions, Queyssi reproduit cette tautologie (« Qualinost avait changé et cette transformation résidait justement dans le changement lui-même »).

Sans véritable surprise, on peut ainsi constater dans ces extraits que Mikorey « profite » des passages descriptifs pour réduire la taille de son texte, d'autant plus que ceux-ci tendaient, dans l'original, à s'attarder longuement sur des détails sans apporter d'information véritablement nouvelle. Bien évidemment, pareille stratégie finit par effacer quelques idées et nuances et par appauvrir certaines formulations (visiblement coincé par les consignes qui pèsent sur son travail, le traducteur verse parfois dans le simple résumé, quand le but originel de la description était au contraire d'émerveiller). Paradoxalement, cette situation le laisse parfois développer certains passages de façon poétique, le texte finissant par suggérer une véritable impression de schizophrénie tandis qu'il oscille entre neutralité absolue, poésie merveilleuse et registre familier. Il est évidemment facile pour Queyssi de se montrer globalement plus respectueux du matériau initial, mais le second traducteur a lui aussi tendance à élaguer certains passages, parfois au nom d'une certaine idée du français standard, notamment quand une phrase se montre trop complexe pour être traduite simplement (la solution choisie étant alors souvent la simplification). Comme son

prédécesseur, le second traducteur refuse à l'original le droit aux répétitions stylistiquement voulues ; son rejet des ruptures de ton pourtant présentes dans l'original (et que Mikorey ne faisait qu'accroître) le conduisent enfin à brouiller la présence sous-jacente d'un narrateur homodiégétique (le personnage de Tanis).

Deuxième synthèse de l'analyse traductologique

Nous voilà parvenus à la fin de ce dernier chapitre d'analyse traductologique. Il nous faut à présent nous demander si les constatations du chapitre 2, effectuées sur des textes à dominante dialogique, se voient confirmées par des extraits à dominante narrative et descriptive. Une fois encore, on peut constater plusieurs grandes tendances, qui parfois transcendent les horizons d'attente :

Rosenblum continue sur *La Roue du Temps* de suivre la construction syntaxique de Jordan, tombant dans les mêmes travers rythmiques ou logiques que le texte initial, et ajoutant parfois de nouvelles maladresses liées à des calques trop marqués de l'anglais (la traduction présente notamment des formulations abruptes, des inversions étranges et se montre bien moins abstraite que la majorité des textes en français). C'est également le cas, dans une bien moindre mesure, de Ledoux, qui reste souvent assez proche de la manière d'écrire de Tolkien, au point de produire quelques phrases ampoulées (ou de les reproduire, l'auteur lui-même ayant parfois la plume moins que légère) ; ce phénomène se révèle cependant beaucoup plus sensible dans les quelques passages en « haut style », où l'écriture se fait plus archaïsante, les phrases plus longues et plus alambiquées. Pareille approche ne saurait pourtant être l'apanage des premières traductions uniquement. Des stratégies similaires sont également visibles dans notre seconde coupe synchronique : chez Baert par exemple, qui suit globalement le texte de Weis et Hickman au point de produire parfois de véritables décalques de l'anglais, avec des phrases chargées d'adjectifs juxtaposés et de collocations étranges, tandis que certains paragraphes présentent d'importants problèmes de fléchage (liés à des maladresses de l'original ou au simple passage d'un système pronominal à un autre). Louinet, quant à lui, respecte généralement les bases syntaxiques de l'original tout en s'efforçant de restituer le sens des mots employés par Howard, quitte à ce que le rythme du récit en souffre de manière importante.

À l'inverse, il arrive à ce dernier de recourir à des formes d'étoffement, liées à une certaine conception du français littéraire et de la matière pseudo-archaïque de la diégèse, et de produire des déformations qui viennent aggraver le sentiment de récits plus lents, moins puissants, qu'en anglais. Si la différence entre les deux traducteurs reste modeste, Chédaille, au contraire, a tendance à privilégier la concision dans ses écrits, une stratégie qui le conduit parfois à supprimer des passages et des parties stylistiquement importantes des textes qu'il traduit, et à modifier ainsi le point de vue posé par l'auteur sur son monde. Zribi, enfin, se montre globalement plus poétique que l'original et use d'un vocabulaire plus recherché que les autres traducteurs ; avec Louinet, elle est en revanche gênée par la concision privilégiée par l'écrivain, qui la contraint à des pertes sémantiques malheureusement non compensées, et tend comme son successeur à brouiller la cohérence des réseaux poétiques ou à transformer légèrement la description d'un lieu exotique à l'apparence inhabituelle. Malgré quelques réussites localisées, les trois traducteurs échouent quoi qu'il en soit à restituer pleinement les figures prosodiques dont l'auteur est friand, donnant naissance à des textes moins efficaces que les originaux, aux tournures hyperboliques moins prononcées et au rythme plus ordinaire. Face au *Seigneur des Anneaux*, Ledoux lui-même n'est pas exempt de petits écarts dans sa démarche apparemment sourcière : le traducteur fait en effet parfois preuve d'une relative incohérence dans le traitement des noms-concepts, une incohérence renforcée par le travail sans véritable concertation des nombreux traducteurs ayant œuvré sur les différents textes du « Legendarium » (ces divergences de traitement seront au cœur du travail d'édition effectué par Ferré sur la nouvelle vague de traductions). Les traducteurs du *Seigneur des anneaux* semblent en revanche baisser les bras tous les deux devant la majorité des archaïsmes qui composent le « haut style » des romans de Tolkien : les archaïsmes lexicaux ne sont que très rarement compensés, et si Lauzon conserve la majorité des inversions locatives (contrairement à son prédécesseur), il n'en supprime pas moins de sa traduction la quasi-totalité des inversions archaïques. Même Rosenblum, pourtant la plus systématiquement littérale, s'éloigne parfois sans raison apparente de l'original (notamment dans le passage descriptif étudié), et va jusqu'à introduire de véritables ruptures de registre dans le texte, par l'insertion de substantifs appartenant à un champ lexical plus scientifique que littéraire.

Quelques textes vont plus loin que la simple modification et ont recours à de véritables stratégies d'adaptation. Le plus audacieux reste cependant Mallé, qui n'hésite pas à modifier la syntaxe ou l'ordre des phrases, produisant dans l'ensemble un texte entièrement tourné vers une certaine conception de ce que doit être la langue littéraire, plus idiomatique que celui de sa prédécesseuse, grâce à des tournures syntaxiques « naturelles » et des locutions bien connues du lecteur français. Si cette approche lui permet de « corriger » les maladresses produites par Jordan lui-même, le traducteur introduit cependant quelques contresens ainsi que des changements brutaux de registre. Il lui arrive surtout d'ajouter des informations absentes de l'original, des propositions entières apparaissant pour préciser ce qui était auparavant dans l'ombre ou le néant. La représentation de l'espace-temps diégétique se voit également transformée de manière conséquente, de même que les champs lexicaux et les réseaux poétiques, jusqu'aux points de vue eux-mêmes qui changent soudain, disparaissent voire se contredisent. Mikorey, toujours contraint par son impératif de pagination, peut se montrer particulièrement peu inspiré parfois, au point de tomber dans le résumé factuel et de briser l'immersion fictionnelle ; dans la majorité des cas cependant, on voit surtout le texte perdre quantité d'éléments stylistiques et d'informations diégétiques sans la moindre compensation – le récit se fait plus factuel, moins descriptif ou poétique. Paradoxalement, le traducteur est aussi capable, en de rares occasions, d'introduire en pleine description une véritable envolée poétique, coûteuse en mots (son but étant, par ailleurs, de réduire la taille du texte) ; une tendance au littéraire qui n'est pas sans conduire parfois à de véritables ruptures de registre. Avec Baert, les deux traducteurs se montrent capables d'effacer la nuance antique du texte original, pour mieux donner à l'univers une forme plus médiévalisante. Queyssi, le traducteur de *Dragons d'un crépuscule d'automne*, montre quant à lui une forte tendance à la standardisation chaque fois que le texte présente des difficultés traductives particulières (que celles-ci soient dues à une maladresse de l'original ou à des différences entre les langues) ; il lui arrive même régulièrement de simplifier drastiquement certains passages délicats plutôt que de chercher une quelconque solution alternative (ce qui peut parfois conduire à un véritable brouillage de l'instance narrative) et de rejeter certaines figures de style pourtant voulues par Weis et Hickman (les répétitions ou les ruptures de ton notamment).

Quelques réussites notables subsistent néanmoins, y compris chez Mikorey qui sait parfois tirer profit de l'aspect redondant des informations fournies par Weis et Hickman (notamment dans les descriptions) pour livrer un texte plus dense, sans pour autant perdre en expressivité. Louinet, quant à lui, se montre plus inventif que ses prédécesseurs dans le rendu de certaines métaphores (ce qui n'empêche pas Chédaille de quelques belles trouvailles). C'est cependant le travail de Lauzon qui sort encore une fois du lot : s'il flirte régulièrement avec la standardisation et l'ennoblissement, celui-ci parvient cependant à ne pas dénaturer les champs lexicaux, les registres ainsi que le rythme que Tolkien emploie. Utilisant à plein les outils dont dispose le traducteur, il n'hésite pas à s'écarter de la syntaxe anglaise et à utiliser des tournures plus idiomatiques (sans pour autant faire disparaître les différents systèmes qui traversent le texte), ni à recourir parfois à des formes plus originales mais reposant toujours sur des bases langagières solides, liées à une connaissance approfondie de la langue française. À quelques exceptions près, la retraduction parvient à redonner vie à la majorité des figures poétiques de l'original (voir par exemple le portrait que l'auteur tire d'Eowyn) mais aussi à restituer l'oralité qui traversait discrètement la narration de Tolkien (quand Ledoux tend au contraire à les effacer).

Peut-on ainsi affirmer que Lauzon atteint ici l'inatteignable objectif que se sont officiellement fixé tous les traducteurs ? Qu'il fait de la *doxa* une réalité, dépassant enfin les conceptions écrasantes de « sourcellerie » et de « ciblisme » ? Ce serait oublier quelques caractéristiques de son projet de traduction, comme son traitement des inversions archaïques, systématiquement supprimées quand elles sont pourtant possibles en français, ou sa légère tendance à la standardisation. Le traducteur continue de pencher du côté de la réception, à n'en pas douter, et ne se libère de la dualité cibliste contre sourcier que dans la mesure où ces termes désignent en réalité moins des cases que des horizons[809]. Le but de la retraduction reste bien de « re-présenter » Tolkien à un lectorat fait aussi bien de néophytes que de passionnés, ce qui implique de transposer l'univers mais aussi la plume de l'auteur en préservant ce qui les rend uniques ; un deuxième objectif semble être, cependant, de

[809] « entre sourciers et ciblistes, l'opposition n'est pas entre une fidélité plus ou moins grande, mais entre deux modes de fidélité et, plus précisément, entre deux modes de gestion de la discrépance qui existe entre les langues telles qu'elles se réalisent dans les paroles d'auteurs irréductiblement individués. » in Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. 18.

« représenter » Tolkien, de se faire le meilleur ambassadeur possible de son œuvre[810] ; pareille mission implique de s'imposer face aux lecteurs qui restent attachés à la première traduction, qui pensent se contenter des seuls films comme porte d'entrée dans la Terre du Milieu ou qui voient en Tolkien un auteur du passé à la prose indigeste. Il s'agit là de justifier une grande entreprise éditoriale mais aussi une passion, et même le travail de recherche de toute une vie. Quitte, pour cela, à gommer çà et là quelques détails susceptibles de gêner la réception de cette retraduction.

C'est notamment le cas des passages susceptibles de prêter le flanc aux accusations de racisme[811]. Si, comme nous l'avons vu, la traduction de Ledoux a parfois donné à certains passages des connotations problématiques *a priori* absentes de l'original, Lauzon tend au contraire à adoucir les marques les plus visiblement gênantes de la trilogie. Ce problème éminemment traductif constitue une véritable épine dans le pied d'un genre en pleine patrimonialisation, qui doit faire ses lettres de noblesse en allant à l'encontre de nombreux préjugés populaires mais aussi de certaines tendances qui, si elles ne résument ni la fantasy dans son ensemble ni même les œuvres qui s'y adonnent, n'en demeurent pas moins impossibles à ignorer. Encore récemment, l'écrivain américain de science-fiction Andy Duncan s'attaquait au racisme supposé du *Seigneur des Anneaux* ; même en mettant de côté les arguments avancés et l'aspect promotionnel d'une telle démarche (il peut aussi être profitable d'attaquer un auteur aussi écrasant que Tolkien pour se positionner publiquement dans le champ des littératures de l'imaginaire), il reste intéressant de s'intéresser aux réponses adressées à cette tribune – celle de la version électronique du *Dailymail* par exemple, qui renvoie le lecteur aux lettres dans lesquelles Tolkien exprime clairement son rejet d'Hitler et de ses folies de « race aryenne ». Ce recours aux écrits extra-littéraires de l'auteur, nous l'avons déjà vu, est une stratégie de défense couramment utilisée pour battre

[810] Voir par exemple les propos de Ferré : « Tolkien a fait très attention à la manière de parler de chaque personnage, pour les caractériser […] et Daniel Lauzon a essayé de rendre ces particularités. Il a également le souci des nuances dans les descriptions, les ambiances et les atmosphères. Je n'avais pas été aussi sensible, dans la traduction de Francis Ledoux, au chapitre qui se déroule en Lórien chez Galadriel. Là, j'ai retrouvé des émotions proches de celles que véhicule le texte anglais. » in Sophie BOURDAIS, « Le "Seigneur des Anneaux" de Tolkien se rhabille de mots neufs », *op. cit.*

[811] Notons que le but de cette étude n'est aucunement de déterminer si *Le Seigneur des Anneaux* est une œuvre raciste ou si c'est le cas d'un autre texte de notre corpus. Nous nous intéressons ici seulement à ce que les traducteurs font de passages potentiellement problématiques, et à ce que cela révèle du projet de traduction qui les anime.

en brèche les accusations les plus dérangeantes, un paralogisme qui ne suffit malheureusement pas à rendre compte de l'extrême complexité du sentiment (ou de l'idéologie) raciste, ainsi que des rapports entre une œuvre et son auteur.

Louinet y a lui aussi recours, aux côtés d'un appel à une recontextualisation des écrits d'Howard, dans le but d'atténuer légèrement les accusations de racisme envers l'écrivain[812]. On ne peut cependant guère accuser le traducteur de vouloir gommer les aspects racistes des textes de *Conan* : contrairement à Chédaille, il maintient par exemple les adjectifs de couleur qui sont utilisés avec grande insistance pour distinguer l'immonde Baal-Pteor du héros. Et si le mot « negro », couramment utilisé aux États-Unis à l'époque où Howard écrivait ses textes[813], se voit logiquement retranscrit dans la retraduction par la forme communément acceptée aujourd'hui, « Noir », ce n'est en revanche pas toujours le cas dans les anciennes traductions, tout au moins chez Truchaud qui ose le recours faussement littéral au mot « nègre[814] » (un terme pourtant déjà sorti de l'usage courant dans les années 1950 en France[815]). Le mot « race », quant à lui, est généralement conservé sans véritable mise à distance par l'ensemble des traducteurs, aucun n'effectuant la moindre tentative pour estomper l'exotisme colonialiste et racial qui se niche au cœur de bien des récits (la tâche aurait en effet nécessité des remaniements dépassant la simple utilisation de synonymes plus acceptables).

Le traitement de ce terme problématique varie en revanche pour les récentes traductions des *Chroniques de Dragonlance* : en observant d'autres extraits que ceux étudiés ici, on constate que Carlier semble retranscrire le terme littéralement, et même parfois rajouter une occurrence (« The curiosity that did more than anything in the world to reduce the kender population kept drawing him forward. » devient ainsi « La curiosité, inhérente à ceux de sa race et qui expliquait en grande partie que la population des kenders soit si réduite, le

[812] Patrice LOUINET, *Le Guide Howard*, *op. cit.*, p. 30-33.

[813] Le mot serait officiellement devenu *persona non grata* à la fin des années 1960, sous l'influence notamment de Stockely Carmichael. Voir Brian PALMER, *When Did the Word Negro Become Taboo?*, 11 janvier 2010, https://slate.com/news-and-politics/2010/01/how-old-was-harry-reid-when-the-word-negro-became-taboo.html, consulté le 1 décembre 2018.

[814] Voir par exemple HOWARD Robert Ervin, *Conan le flibustier*, traduit par François Truchaud, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction », n°1891, 1993, p. 126 ; Robert Ervin HOWARD, *Conan - Le Cimmérien. Premier volume : 1932-1933*, *op. cit.*, p. 266.

[815] Chloé LEPRINCE et Pap NDIAYE, *De l'esclavage à Laurence Rossignol, une brève histoire du mot « nègre »*, 30 mars 2016, https://www.franceculture.fr/histoire/de-l-esclavage-laurence-rossignol-une-breve-histoire-du-mot-negre, consulté le 1 décembre 2018.

poussait à aller de l'avant[816] »). Baert se contente de retranscrire scrupuleusement chaque occurrence ; c'est également le cas de Queyssi, comme le montre par exemple l'Annexe XVII-A, quand Mikorey recourt parfois au mot « peuple » (tout en introduisant le substantif « faciès », qui comporte une connotation médicale des plus dérangeantes). Le cycle de *Shannara* est, à ce niveau, exemplaire. Le mot « race » y est utilisé sans la moindre parcimonie, l'auteur n'hésitant pas à le placer plusieurs fois dans un paragraphe d'une dizaine de lignes seulement (voire par exemple l'Annexe XVII-B). Si Emerich, la première traductrice, restitue fidèlement chaque occurrence[817], on peut constater que Rosalie Guillaume, la seconde, s'efforce autant que possible de trouver des équivalents moins connotés (« l'humanité », « l'homme », « l'espèce humaine »).

Il nous est en revanche impossible de nous étendre longuement à ce sujet sur *La Roue du Temps*. Contrairement aux autres auteurs analysés ici, Jordan n'utilise en effet jamais le mot « race », même pour désigner les créatures les plus ouvertement non-humaines (s'il tombe sans doute dans bien d'autres clichés culturalistes, son œuvre évite les habituels elfes et nains dont raffolent les épigones de Tolkien, leur préférant généralement des peuples humains). Une évocation des problèmes de sexisme au sein de la saga pourra néanmoins se révéler fructueuse dans le cadre d'une analyse traductologique : on notera ainsi rapidement la tendance chez Mallé à esquiver la traduction littérale du mot « breast », qui revient continuellement chez Jordan chaque fois qu'il s'agit de caractériser les réactions des personnages féminins (par exemple dans le troisième tome, où « crossed her arms beneath her breasts » est traduit par « Les bras croisés[818] » ; « arms crossed beneath her breasts » par « les bras croisés[819] » ; ou bien encore « she smoothed the pages carefully on her breast » par « les lissant ensuite soigneusement sur son abdomen[820] »). Rosenblum, quant à elle, recourt généralement à un mélange de littéral et de libre qui atténue légèrement l'effet

[816] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Spring Dawning*, *op. cit.*, livre 1, chap. 6, par. 54. Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une aube de printemps*, *op. cit.*, p. 106.

[817] Rappelons également le cas des noms comme « Nain » ou « Elfe », qui gardent leur majuscule contrairement aux usages du français et se voient essentialisés en passant du statut d'adjectif à celui de nom propre. Deux stratégies traductives abandonnées dans la seconde traduction.

[818] Robert JORDAN, *The Dragon Reborn* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/Dragon-Reborn-Three-Wheel-Other-ebook/dp/B0030AF5DO, consulté le 11 novembre 2017, chap. 11, par. 48 ; Robert JORDAN, *Le Dragon réincarné*, *op. cit.*, chap. 11, par. 86.

[819] Robert JORDAN, *The Dragon Reborn*, *op. cit.* chap. 16, par. 2 ; Robert JORDAN, *Le Dragon réincarné*, *op. cit.* chap. 16, par. 3.

[820] Robert JORDAN, *The Dragon Reborn*, *op. cit.*, chap. 25, par. 26 ; Robert JORDAN, *Le Dragon réincarné*, *op. cit.* chap. 25, par. 47.

produit par l'original (« crossed her arms beneath her breasts » devenant, par exemple, « sur la poitrine[821] »).

[821] Robert JORDAN, *Le Dragon réincarné*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 2001, chap. 11, par. 48 ; chap 16, par 2 ; chap. 25, par. 26.

Conclusion

Ouvrons cette conclusion par quelques mots tirés d'une interview de Stéphane Marsan, co-fondateur des éditions Bragelonne, réalisée en 2012 à l'occasion de la sortie de la nouvelle traduction de *La Roue du Temps* :

> C'est le moment finalement où ce genre cesse d'être perçu comme un genre spécialisé et acquiert un large public qui en lit, ou en regarde à la télévision, ou en voit au cinéma, et qui ne sait pas que ça s'appelle de la fantasy […] c'est donc un moment idéal pour publier *La Roue du Temps*, et c'est surtout un moment crucial pour la publier de la meilleure manière qui soit. À savoir que la fantasy aujourd'hui obtient enfin un traitement littéraire et éditorial digne de ce nom, et on peut définitivement rompre avec une façon de la traduire, de l'éditer, de la représenter archaïque, qui lui a donné une très mauvaise image.
>
> […] c'est l'intégrité de l'œuvre aujourd'hui qu'on peut restituer pour le public français. Il faut le faire avec la meilleure traduction qui soit, c'est-à-dire une traduction qui est à la fois fidèle mais aussi pensée, inventive, qui doit, comme l'auteur, imaginer tout un monde et le mettre à la portée de tous les lecteurs, pour avoir la lecture la plus facile, la plus plaisante possible[822].

Cette déclaration résume en quelques mots les raisons qui ont initié la réalisation de cette étude : l'apparition, ces dernières années, de retraductions et de premières traductions de textes considérés comme fondateurs pouvait sembler un bon indicateur d'une forme de patrimonialisation du genre de la fantasy, de la reconnaissance d'un certain nombre de classiques se hissant aussi bien narrativement que stylistiquement au-dessus des autres, mais aussi de problématiques plus spécifiquement traductologiques, susceptibles de justifier de la part des éditeurs l'effort de commanditer de nouvelles versions.

Les initiatives les plus ambitieuses doivent en premier lieu être considérées comme des investissements potentiellement conséquents pour les maisons d'édition, tout particulièrement dans le cadre de cycles atteignant parfois plus d'une dizaine de volumes. En soi, une traduction coûte plus cher qu'une révision ; si l'on considère de surcroît que la

[822] Stéphane MARSAN, *La Roue du Temps : Entretien avec l'éditeur, Stéphane Marsan*, *op. cit.*, 05'25- 07'22.

nouvelle version doit, pour justifier son existence, se montrer plus « proche » de l'original, prendre en compte les réussites et les échecs de celle qui l'a précédée, mais aussi les travaux académiques et critiques qui ont continué d'améliorer la connaissance du texte initial ; si l'on considère, enfin, que le traducteur doit tout simplement investir un temps certain pour s'assurer que son travail soit à la hauteur des attentes de son lectorat et des promesses de son éditeur, alors on comprend qu'une re-traduction devrait quant à elle coûter plus cher que celle qui l'a précédée.

Pareil investissement a bien sûr un avantage : pouvoir se parer de l'aura de l'œuvre singulière qui a su, par ses qualités hors du commun, franchir les obstacles de la surproduction et du temps pour se hisser au rang de parangon du genre, devenir un phare dressé au milieu de la marée incessante des sorties. Il fait cependant courir aussi des risques importants : on pouvait à la rigueur pardonner des maladresses à l'acte de translation initial : l'aura du texte n'était pas encore établie sur le territoire hexagonal et le but était d'abord de transmettre des contours d'univers, une esquisse d'aventure, une suggestion de style peut-être… Une fois le statut de l'œuvre suffisamment établi pour justifier une nouvelle tentative en revanche, cette relative indulgence ne peut que disparaître. L'acte traductif s'expose désormais, jusque sur la quatrième de couverture ou le bandeau promotionnel ; faisant fi de la transparence qui règne habituellement en ce domaine, la traduction demande soudain à être jugée, comparée, pour être enfin louée ou tristement condamnée. Celle qui ne se montre pas à la hauteur court le risque de ne jamais parvenir à s'imposer face à la précédente (qui continue souvent d'être publiée par la concurrence) et de disparaître dans les limbes du temps.

Mais si la pression se fait naturellement plus forte sur la retraduction, le premier chapitre de cette étude nous a montré que les conditions de travail n'ont, en revanche, guère évolué dans le milieu de la fantasy, et demeurent bien souvent en-deçà de celles (pourtant difficiles) en vigueur dans le monde littéraire en général : les tarifs pratiqués sont généralement en-dessous du niveau minimum recommandé par le CNL, et même les financements participatifs à succès peinent à pousser les revenus des traducteurs au-dessus de ce qui constitue, de fait, un véritable plafond de verre. Les délais et la situation de flux tendu qui semblent dominer sur le marché contribuent également à rendre le travail plus difficile encore, tout en contribuant symboliquement à cette impression durable d'une tâche

de moindre importance, au service d'une littérature au rabais. Nombre de traducteurs chargés de la lourde tâche de s'attaquer aux classiques du genre n'ont de surcroît qu'une expérience réduite du métier, et sont souvent des autodidactes en la matière (on pense aux traducteurs novices des éditions Callidor, à Sébastien Baert mais aussi à Patrice Louinet, confronté à la mission difficile de rendre ses lettres de noblesse à Howard), quand d'autres ont parfois exprimé publiquement leur relatif manque d'intérêt pour le genre, tout du moins dans ses incarnations les plus commerciales[823]. Le discours de Marsan sur *La Roue du Temps* a beau mettre en avant la recherche de la qualité et un respect profond pour l'œuvre ainsi que pour le processus traductif, pareil projet se voit fortement contraint économiquement par la nécessité de frapper un grand coup et de convaincre un public incertain[824] – cela explique certainement la sortie de quatre volumes de 864 pages pour la seule année 2012, suivie de presqu'un volume par an, le tout produit par un unique traducteur qui mène en parallèle bien d'autres projets. Ce n'est sans doute pas un hasard si Daniel Lauzon, qui a bénéficié d'une formation de traducteur, est un fin connaisseur de l'œuvre de Tolkien (il a en effet eu la charge de plusieurs ouvrages liés à l'auteur, dont le *Hobbit*), profite de conditions de travail décentes et œuvre pour une maison d'édition prestigieuse au service d'un texte dont l'aura n'est plus à démontrer, est de tous les traducteurs étudiés ici celui qui semble avoir trouvé le meilleur équilibre entre fidélité et naturel.

Bien sûr, d'autres paramètres entrent en jeu dans cette réception, qui dépassent les questions de loyauté au texte d'origine ou de talent traductif. En commandant une retraduction, l'éditeur ne compte pas que sur les nouveaux lecteurs pour faire vivre son projet, bien au contraire : les communautés de fans sont, plus que jamais, intégrées aux stratégies de communications, et ce sont souvent les amoureux de la première heure qui vont servir de caisse de résonance pour porter la grande nouvelle auprès des néophytes. C'est là, cependant, une arme à double tranchant, car la position des passionnés vis-à-vis de l'œuvre et de ses différentes versions demeure particulièrement ambiguë : même en mettant de côté leur capacité à se retourner brutalement contre des pratiques éditoriales et

[823] « Et enfin, le *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux* qui est vraiment un ouvrage superbe. Je ne m'attendais pas à ça tellement c'est beau et tellement ça a l'air passionnant, même pour un non fan de fantasy comme moi. » in Laurent QUEYSSI, *Non Classé*, 1er octobre 2004, http://laurentqueyssi.fr/site/2004/10/01/2047/, consulté le 26 novembre 2018.

[824] La réédition doit persuader ses lecteurs potentiels qu'elle est à la hauteur en matière de style, certes, mais aussi que le projet éditorial qui la porte sera mené jusqu'au bout (contrairement à la précédente tentative de traduction, qui s'était arrêtée au tome 11).

traductives jugées maladroites ou insincères, il peut être utilise de se souvenir que la plupart ont découvert le texte dans sa première traduction, et ont développé avec cette version initiale une forme de lien affectif dont ils ne parviennent jamais à se détacher totalement, peu importe le nombre de défauts qu'ils sont susceptibles de lui attribuer par ailleurs[825]. Les nouveaux apports de la retraduction ne bénéficient pas encore de cet attachement et luttent parfois contre des choix qui, s'ils peuvent être discutables, n'en ont pas moins eu le temps de s'installer dans les esprits au point de paraître acceptables, sinon inévitables.

On peut se demander, dès lors, quelles raisons poussent les maisons d'éditions à proposer de nouvelles traductions plutôt que de « simples » révisions des textes ? Outre l'argument publicitaire évident (une retraduction est en soi un petit événement, qui justifie une communication plus agressive que pour une révision) ainsi que les raisons affectives (c'est aussi pour l'éditeur passionné une manière de se réapproprier un texte qu'il considère comme un classique et, par-là, de laisser sa marque sur le genre lui-même), il reste la question des droits de la traduction, qui souvent contraignent la nouvelle édition à s'éloigner de la précédente, y compris aux endroits où la translation avait pourtant été effectuée avec adresse. Ne sont souvent conservées que les traductions « évidentes », qui n'offrent aucune prise à l'accusation de plagiat, le traducteur se retrouvant parfois à devoir trouver une deuxième solution à un problème traductif épineux, alors même qu'une proposition élégante mais interdite se trouve juste sous ses yeux.

C'est notamment le cas pour la traduction des noms propres, problème traductif spécifique qui cristallise pourtant la majorité des critiques négatives que l'on peut lire concernant les retraductions. Si la science-fiction pratique largement le néologisme, la fantasy préfère s'en tenir à une langue relativement simple (même le vocabulaire médiévalisant et archaïque se fait rare dans la majorité des romans) ; elle concentre donc son inventivité lexicale sur les patronymes, toponymes et noms de concepts. Il s'agit alors pour le traducteur de rendre au nom propre l'aura que celui-ci semblait avoir dans l'original, ou de restituer toute la sémantique de ces mots composés dont l'anglais est si friand. Le second traducteur se retrouve souvent coincé dans une situation sans victoire possible : même lorsqu'il parvient à

[825] Une pratique courante consiste pour les déçus de la première traduction à opérer un véritable retour aux sources et à se tourner vers le texte en anglais, quitte à développer sa connaissance de la langue étrangère par la même occasion. Ceux-là s'intéressent d'abord à la nouvelle traduction pour des raisons de transmission : ils souhaitent faire découvrir l'œuvre à une nouvelle génération de lecteurs, et parfois achètent la nouvelle version par curiosité, pulsion de collection mais aussi pour exprimer leur soutien.

s'affranchir des choix effectués par son prédécesseur et à produire une traduction digne d'éloges, il ne peut faire autrement que se heurter au lien affectif noué par les lecteurs avec la proposition précédente. On peut ainsi voir des fans de *La Roue du Temps* discuter avec passion des choix traductifs effectués par Mallé (par exemple pour la transposition du sobriquet « Kinslayer », les amateurs de la traduction initiale préférant le « Meurtrier des siens » de Rosenblum quand ceux qui ont découvert le cycle par la seconde traduction penchent en faveur de « Fléau de sa lignée[826] »). Même la traduction de Lauzon n'a pas été épargnée par ces interrogations, qui après la sortie du premier tome du *Seigneur des Anneaux*[827] ont animé les discussions en ligne et contraint le traducteur mais aussi l'éditeur à expliquer leurs choix dans plusieurs articles et sur nombre de forums.

Dans ce domaine, on constate par ailleurs une tendance à la traduction en français de tous les noms propres semblant avoir un sens en anglais (quand les noms censés appartenir à une langue inventée ou réelle sont préservés, vraisemblablement parce qu'il est ici possible de transposer sans trop de frais l'effet produit sur le lecteur[828]), avec bien entendu quelques exceptions : après le *Hobbit* et ses patronymes laissés en anglais (une décision paradoxale pour un roman destiné à la jeunesse), Ledoux traduit dans *Le Seigneur des Anneaux* la majorité des noms propres (ce n'est cependant pas toujours le cas pour les « Appendices », traduits par Jolas). Lauzon suit la même voie[829], tout en se voyant contraint d'apporter de nouvelles propositions pour les noms propres – pour des raisons vraisemblablement juridiques. Seules différences remarquables, le deuxième traducteur suit certaines des indications données par Tolkien dans l'« Appendice F », laissant sous leur forme originelle les noms « sans signification dans le langage courant[830] » comme « Bilbo » ou « Frodo », tout en

[826] *Infos ! [Reprise de la VF de la Roue du Temps] p. 27*, messages de forum, 2013, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=351205#p351205, consulté le 27 novembre 2018.

[827] « Ce qui choque certains lecteurs avec Grand'Peur, c'est à mon avis la dissemblance apparente entre VO et VF : on ne reconnaît aucun élément commun entre les deux. C'était suffisant pour m'attirer la méfiance de plusieurs, dont quelques-uns ont lancé des accusations un peu surréalistes : quand je vous disais que les lecteurs de Tolkien sont des gens passionnés…» in FORADAN, *Interview de Daniel Lauzon pour le Seigneur des Anneaux*, 30 septembre 2014, http://www.elbakin.net/tolkien/news/Interview-de-Daniel-Lauzon-pour-le-Seigneur-des-Anneaux, consulté le 27 novembre 2018.

[828] Bien entendu, toutes les langues n'ont pas le même rapport aux sonorités, et que ce qui sonne exotique pour les uns peut sembler étrangement familier pour d'autres. Citons par exemple le cas de la langue elfique chez Tolkien, fortement inspirée du Finnois. Cf. Michael D.C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*, *op. cit.*, p. 150.

[829] TOLKIENDIL, *Correspondances des traductions françaises*, 2018, http://www.tolkiendil.com/tolkien/etudes/correspondances_traductions, consulté le 3 décembre 2018.

[830] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2016, p. 508-509.

appliquant de manière systématique la norme syntaxique française aux toponymes (« La Comté » devient ainsi « Le Comté », quand « de Mordor » devient « du Mordor[831] »).

On pourra bien sûr arguer que les consonances anglaises des patronymes non-anglais entraînent nécessairement de légers soucis de cohérence au sein du réseau des sonorités onomastiques du *Seigneur des Anneaux*, mais ce n'est rien en comparaison des traductions de cycles comme *Shannara* ou *Le Trône de fer* : Bernadette Emerich comme Jean Sola ne traduisent en effet qu'une partie des noms propres (la première laisse ainsi des mots comme « Southland », « Shady Vale » ou « Flick Ohmsford » aux côtés des « monts Charnal » ou du « Royaume du Crâne[832] », quand le suivant épargne « Winterfell » ou « Littlefinger » tout en proposant des noms comme « Port-Réal » ou « Vivesaigues[833] »). Il arrive également à Sola de traduire certains noms de famille tout en laissant des prénoms ostensiblement liés à la culture anglaise, créant ainsi un monde étrangement coincé à mi-chemin entre deux langues-cultures – un problème que son successeur, Patrick Marcel, a déclaré vouloir résoudre en se dirigeant vers une traduction plus systématique[834]. Guillaume, la seconde traductrice de *Shannara*, opte quant à elle pour une plus grande cohérence dans la traduction des toponymes signifiants en langue anglaise, mais laisse intacts les patronymes et leurs sonorités, suivant là la même stratégie que Lauzon.

Pour les *Chroniques de Dragonlance*, Mikorey, de même que Baert, Queyssi et Carlier, traduisent les rares noms propres à avoir un sens en anglais (contrairement au *Seigneur des anneaux* ou au *Trône de fer*, ceux-ci ne présentent généralement aucune difficulté de traduction) et laissent les autres en l'état ; on peut tout au plus constater dans les retraductions une légère tendance à la diminution du nombre de majuscules dans les noms de concepts et d'objets (« les monts du Levant », « le bâton de Magius », « la tour de Haute Sorcellerie[835] »). *La Roue du Temps* pose moins de problèmes encore, ses patronymes relevant de langues imaginaires éloignées de l'anglais ; Rosenblum comme Mallé traduisent

[831] Voir par exemple John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.,* 2002, p. 95, 109-110 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Fraternité de l'anneau*, *op. cit.*, p. 75, 86-87.
[832] Terry BROOKS, *Le Glaive de Shannara*, *op. cit.*, p. 10, 20, 24.
[833] George R. R MARTIN, *Le trône de fer. L'intégrale 1*, traduit par Jean SOLA, Paris, J'ai lu, 2008, p. 22, 30, 86, 100.
[834] EVRACH, *Patrick Marcel répond à nos questions.*, 6 juillet 2011, http://www.lagardedenuit.com/blog/?p=1669, consulté le 17 novembre 2015.
[835] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, *op. cit., p. 164* ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une nuit d'hiver*, *op. cit., p. 120* ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une aube de printemps*, *op. cit.*, p. 113.

donc tout ce qui peut présenter un sens dans la langue de départ, sans introduire de soucis de cohérence qui n'aient déjà été présents dans l'original.

Finissons ce rapide survol avec *Conan*, où l'on note globalement des similitudes entre les traducteurs des deux périodes, lesquels reprennent sans surprise les noms antiques, non-anglais (si l'on excepte de très rares francisations de noms pseudo-latins par Chédaille) et traduisent généralement les adjectifs dérivés de noms de peuples. La toute première traduction du « Phénix sur l'épée » par Bergier présente en revanche un cas rare d'adaptation véritable à ce niveau ; le traducteur y conserve un nom comme « Cimmérie » mais choisit en contrepartie de donner à d'autres un équivalent plus proche de notre histoire réelle, dans le but évident de faciliter l'appropriation du texte par un lecteur sans doute peu habitué aux littératures de l'imaginaire. Ainsi, « the Stygian » se retrouve transformé en « l'Égyptien », et les « Æsir » en « Vikings[836] », comme si certaines des inspirations sous-jacentes d'Howard reprenaient soudain le pas sur sa création. Nous sommes ici, fait exceptionnel dans le genre de la fantasy, devant une de ces « courageuse[s] introduction[s] » dont parle Berman[837], de celles qui, sans véritable prétention littéraire (dans la mesure où Bergier n'entend pas « faire œuvre » mais faire acte d'introduction), viennent signaler au public français l'existence d'un auteur inconnu, et même d'un genre nouveau.

Dans le domaine de l'onomastique, on constate ainsi que la majorité des traductions suivent des stratégies globalement similaires, peu importe la période où elles ont été produites. Seule exception véritable, la possibilité pour certaines retraductions de « corriger » des incohérences laissées çà et là par leurs prédécesseurs. Des oublis qui peuvent être liés à l'inexpérience ou à l'investissement émotionnel et temporel limité dont souffrait les premiers traducteurs, qui ne leur auraient pas permis de trouver une solution élégante aux problèmes ; il est néanmoins notable que la solution alors couramment adoptée fut celle du calque et non de la traduction libre, peut-être en raison de l'ancrage résolument anglo-saxon du genre (la présence de nombreux prénoms aux sonorités anglophones encourageait notamment le recours à des stratégies de conservation). Ledoux fut le seul à oser la gallicisation des prénoms, sans doute poussé en cela par une expérience plus traditionnelle

[836] Robert Ervin HOWARD, « Le Phénix sur l'épée », *op. cit.*
[837] Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 57.

de la pratique ainsi que par la place particulière de son éditeur, spécialisé dans la littérature générale (des années plus tard, Lauzon suivra quant à lui les recommandations d'un auteur qui n'est alors plus à remettre en question).

Bien que limitée, cette recherche visible d'une plus grande cohérence interne dans la retraduction peut être étendue par-delà la seule onomastique. Plusieurs cas se présentent ainsi pour *Le Seigneur des anneaux* : Ledoux introduit notamment la présence divine chez un auteur chrétien faisant au contraire preuve d'une grande humilité vis-à-vis du Créateur (voir l'analyse de l'extrait [2.36] sur ce sujet) ; sa traduction de « hall » en « château » fait également courir le risque au lecteur d'envisager la société ancienne des Rohirrim sous un angle arthurien que l'auteur cherchait à éviter (voir [2.5]), et le traitement parfois incohérent du terme « Ringwraith » par le premier traducteur ainsi que par Jolas (voir [3.29]) sont susceptibles de produire des interférences dans la perception du lecteur. Ce ne sont pas là les seuls éléments problématiques : un article écrit par David Riggs, Ferré et Lauzon[838] rappelle également l'apparition d'incursions du monde réel dans l'univers autonome de la Terre du Milieu, comme les expressions « en file indienne[839] » ou bien encore « son oncle à la mode de Bretagne[840] ». Dernier exemple particulièrement révélateur des problématiques que peut poser un texte de fantasy dont les mots en apparence anodine prennent parfois un sens tout à fait inattendu : ne bénéficiant pas au moment de sa traduction d'une vision globale du « Legendarium » de Tolkien (le *Silmarillion* n'étant pas encore accessible) et trompé par une utilisation fluctuante du mot « departure[841] », Ledoux se méprend aussi sur le sort qui attend les elfes Elrond et Galadriel, annonçant leur mort quand Tolkien envisageait seulement leur retrait du monde des hommes[842]. Autant d'éléments venant perturber la grande cohérence qui fait la force de l'œuvre, et que la nouvelle traduction a pris grand soin de corriger (l'entreprise éditoriale a d'abord commencé comme révision de la

[838] Vincent FERRE, Daniel LAUZON et David RIGGS, « Traduire Tolkien en français: On the Translation of J.R.R. Tolkien's Works into French and their Reception in France », *op. cit.*
[839] John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.*, 2002, p. 130.
[840] *Ibid.*, p. 46.
[841] Le mot est notamment employé en ouverture de chapitre pour signaler la mort de l'humain Boromir. Cf. John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Two Towers*, *op. cit.*, 2007, p. 537.
[842] John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Fellowship of the Rings*, *op. cit.*, 2007, p. 20-21 ; John Ronald Reuel TOLKIEN, *La Communauté de l'anneau*, *op. cit.*, 2002, p. 38.

traduction de Ledoux, les responsables consacrant la majeure partie de leur énergie à la traque de ces incohérences[843]).

Ces problèmes se retrouvent, dans une moindre mesure, dans d'autres textes. La deuxième phase de la première traduction de *La Roue du Temps*, menée par Hilling, voit apparaître plusieurs incohérences diégétiques comme l'attribution d'épées à un peuple ayant juré de ne plus en utiliser, ou l'intrusion de guerres maritimes dans un désert[844]. Rappelons également l'existence de ces passages traduits par Hilling (voir [2.35]), lesquels laissent apparaître des expressions anglaises « à la mode » et vont à l'encontre du sentiment d'ancienneté et de durabilité que les lecteurs de fantasy recherchent, en reliant brutalement le monde imaginaire à ce que le nôtre a de plus éphémère. Louinet, de son côté, rétablit discrètement le lien qui unissait Howard à son ami Lovecraft : une expression comme « the Nameless Old Ones[845] » est en effet une référence directe aux « Great Old Ones » du Mythe de Cthulhu, des créatures cosmiques totalement inaccessibles à la compréhension humaine ; une allusion à côté de laquelle Chédaille passe quand il traduit la locution par « Aïeux[846] » – l'erreur demeure cependant exceptionnelle, et Truchaud ne la commet pas face à des cas similaires dans « La reine de la Côte Noire[847] ». Les premiers volumes du *Trône de fer* sont enfin connus pour des choix de traduction venant briser la cohérence interne de l'œuvre par l'introduction de connotations parasitaires, comme le choix de « loup-garou » pour transposer « direwolf » ou de « Seiche » pour « Kraken[848] ».

Il semblerait ainsi que les retraductions en fantasy soient bien souvent l'occasion pour les traducteurs de corriger quelques problèmes de cohérence, que ceux-ci soient dus à une compréhension partielle des textes et de la volonté de l'auteur, à de simples problèmes de relecture ou à des difficultés pour restituer certains termes dans une autre langue. Le risque

---

[843] Selon des propos tenus par Daniel Lauzon et Vincent Ferré lors de la « Soirée J.R.R. Tolkien », le 23 novembre 2016 à la Bibliothèque Nationale de France à Paris.

[844] DS, *Nouvelle Traduction de la Roue du Temps : Nos Impressions*, 23 mars 2012, http://www.pierre-de-tear.com/news-view_topic&topic_id=2816, consulté le 3 décembre 2018.

[845] Robert Ervin HOWARD, « The Phoenix on the Sword », *in* Robert Ervin HOWARD, Stephen JONES (dir.), *The Complete Chronicles of Conan: Centenary Edition*, *op. cit.*, chap. 4, par. 6.

[846] Robert Ervin HOWARD, *Conan l'usurpateur*, *op. cit.*, p. 186.

[847] Robert Ervin HOWARD, Lin CARTER et Lyon Sprague DE CAMP, *Conan le Cimmérien*, *op. cit.*, p. 107-155.

[848] Voir par exemple George R. R MARTIN, *Le trône de fer. L'intégrale 1*, *op. cit.*, p. 22 ; George R. R MARTIN, *Le trône de fer. L'intégrale 2 [monographie électronique], traduit par Jean Sola, Paris, J'ai lu, 2016, https://www.amazon.fr/Tr%C3%B4ne-Fer-LInt%C3%A9grale-LInvincible-Forteresse-ebook/dp/B01DSWLLEA/, consulté le 17/03/2019, chap. 12, par. 4.*

qu'encourt ici la traduction est néanmoins de se focaliser sur les aspects les plus visibles de l'œuvre, de se contenter de donner aux amoureux de la première heure des gages évidents de fidélité[849], pour par ailleurs se permettre de transformer l'écriture en profondeur sans que quiconque s'en aperçoive.

Or, nos analyses ont justement tendance à montrer que les aspects stylistiques les plus discrets, les moins immédiatement perceptibles, sont également les moins faciles à attribuer à un horizon de traduction ou un autre. Le traitement des *Chroniques de Dragonlance* par Mikorey peut sembler constituer l'exemple le plus évident de cette façon soi-disant « archaïque » de traduire et surtout d'éditer qui, selon Marsan, aurait donné « une très mauvaise image[850] » au genre : une pagination fixe, plaquée de force sur l'œuvre, et qui nécessite du traducteur de couper avec plus ou moins de discernement des mots voire même des paragraphes entiers. En supprimant les chants funéraires, Mikorey parvient ainsi à réduire pratiquement de moitié la taille du dernier chapitre du deuxième tome, changeant le long adieu à un protagoniste défunt en rapide aurevoir[851] ; quant au deuxième livre du premier tome, celui-ci ne comporte plus que quatorze chapitres sur les quinze du départ[852]. En dépit de quelques « sursauts littéraires » paradoxaux, la prose se fait généralement moins fleurie, plus factuelle, quand elle ne sombre pas dans le résumé pur et simple.

Il s'agit là cependant d'un cas très particulier au sein de notre corpus : plusieurs traducteurs souffrent en revanche soit d'un manque de temps, soit d'un manque d'appétence pour le roman à traduire et peut-être même pour ce qui constitue le genre de la fantasy. Cela semble être le cas de Rosenblum : un rapide survol de deux traductions antérieures, effectuées dans d'autres genres, ne permet pas, en effet, d'y déceler les mêmes travers que dans *La Roue du Temps*[853]. Même chose pour Ledoux, qui a avoué ne pas avoir véritablement apprécié l'écriture de Tolkien : là encore, un survol de deux autres œuvres

---

[849] Ce sont encore des garanties de surface qu'offre, par exemple, un éditeur comme Bragelonne lorsqu'il propose un retour à la pagination d'origine.

[850] Stéphane MARSAN, *La Roue du Temps : Entretien avec l'éditeur, Stéphane Marsan*, *op. cit.*

[851] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Winter Night*, *op. cit., livre 2, chap. 3* ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une nuit d'hiver*, *op. cit.*, p. 369-375 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'une nuit d'hiver*, *op. cit.*, p. 557-571.

[852] Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Autumn Twilight*, *op. cit.*, 2000 ; Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, *op. cit.*

[853] H. Rider HAGGARD, *La Fleur sacrée*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1983, vol.1 ; Jack VANCE, *La Planète géante*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Presses Pocket, coll. « Science-fiction », 1978.

révèle un travail plus idiomatique et parfaitement capable de s'éloigner des calques syntaxiques de l'anglais[854]. Il serait donc déloyal de juger l'ensemble de l'œuvre de ces deux traducteurs sur les seuls textes étudiés ici. Pareille constatation semble indiquer en revanche une véritable différence de traitement entre les genres et les œuvres, les traductions de fantasy se révélant d'une fidélité de surface plus ou moins maladroite, proche du calque, nombre de traits les identifiant comme des traductions et non des textes à part entière[855].

Bien que dans une moindre mesure, ces tendances se retrouvent aussi dans certains travaux de traducteurs appartenant pourtant à la seconde période de notre étude. C'est le cas de Baert sur *Les Chroniques de Dragonlance* par exemple, qui malgré plusieurs stratégies de standardisation (notamment au niveau des temps verbaux) a tendance à suivre de très près la structure syntaxique de l'original ; c'est aussi celui, parfois, de Louinet sur *Conan* : deux traducteurs encore débutants, le premier contraint de rendre son identité à un texte autrefois découpé de toutes parts, le second susceptible d'être écrasé par l'aura de son sujet (un auteur auquel il a consacré de nombreuses années d'étude et dont il a activement recherché la réhabilitation), tous deux fortement encouragés, donc, à se soumettre à la source[856]. À l'inverse, toutes les anciennes traductions ne sont pas non plus sans qualités : si l'importante entreprise de révision de Louinet justifie à elle seule une réédition des textes d'Howard, le travail de Chédaille, Zribi et Truchaud, sans être dépourvu de défauts, ne semble pas quant à lui présenter suffisamment de différences avec celui de leur successeur pour que l'on puisse affirmer sans faillir une véritable redécouverte stylistique de *Conan* (le nom de Truchaud est d'ailleurs associé au premier volume, avant de disparaitre suite à la révision complète des textes pour la ressortie au Livre de poche[857]).

La traduction de Jordan par Rosenblum et, par moments, celle de Weis et Hickman par Mikorey, soulèvent de plus la question de la fidélité à l'auteur et au texte d'origine, y compris dans les moments où l'original semble se présenter sous un jour moins grâcieux. La

[854] Charles DICKENS, *Oliver Twist*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Le Livre de poche, 1964 ; Charles WILLIAMS, *La Guerre du Graal*, *op. cit.*

[855] Le problème est notamment lié à ce que Berman appelle la « consistance immanente » et le « degré de vie immanente » du texte. Même la traduction de Ledoux ne peut empêcher le lecteur de ressentir une certaine roideur. Cf. Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 65.

[856] Si nos intuitions sur les traducteurs se révélaient exactes, il serait possible de parler d'une véritable inversion des points de vue et des positions traductives entre les deux périodes, menant paradoxalement à des résultats parfois similaires.

[857] Robert Ervin HOWARD, *Le Cimmérien*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Le Livre de poche, coll. « Conan », n° 1, 2019.

défaillance de la source littéraire est un sujet souvent esquivé par la traductologie, notamment par Berman ou Meschonnic qui s'intéressent avant tout aux traductions de ces « grands » textes dont on ne saurait véritablement remettre en question la pertinence ou la qualité. Face à une production pléthorique, laquelle s'inscrit dans une culture de masse et évolue dans un ghetto parfois bien confortable pour qui veut éviter de se confronter à l'impitoyable de la critique générale[858], ne peut-on cependant considérer que le traducteur est parfois justifié dans son choix de « corriger » ce qu'il perçoit comme des maladresses dans l'original ? Nous touchons peut-être ici à la question complexe de la fonction du texte de fantasy, question que nous avons rapidement écartée au début de notre étude, et qui peut sembler soudain revenir nous hanter… Une fois encore, néanmoins, celle-ci ne parvient pas à offrir de solution toute prête au traducteur qui se retrouve pris entre sa fidélité au texte et à une certaine conception de la norme littéraire. D'un côté, le praticien peut décider de corriger les maladresses afin de produire un texte agréable à lire, sans aspérité : il participe, après tout, à la vie mouvementée d'un marché produisant chaque année des centaines de titres dont le but est avant tout d'offrir un peu de distraction à ses lecteurs, et sait qu'il sera le premier blâmé pour chacune des étrangetés qu'il aura eu l'audace de faire passer (le traitement infligé par les fans de *La Roue du Temps* à Rosenblum et à Hilling s'est parfois montré particulièrement indigne). D'un autre côté, le traducteur sait aussi qu'il travaille sous la pression d'une *doxa* qui continue de voir l'original comme sacré, tout particulièrement dans le cadre de la retraduction d'un classique du genre, quand la communication éditoriale met en avant un soi-disant abandon des pratiques infidèles d'antan ainsi qu'un plus grand respect de textes désormais vus comme autant de chefs d'œuvres. Qui est-il, ce traducteur, pour se permettre de juger des textes dont les ventes se chiffrent en millions d'exemplaires, des récits dans lesquels les lecteurs s'investissent avec fougue et dont on parle encore plusieurs décennies plus tard (bien qu'avec un brin de nostalgie, parfois) ?

À cette question, certains répondent pourtant en adoptant une posture résolument cibliste, sachant bien qu'une traduction s'éloignant de l'original pour se rapprocher de la norme littéraire du moment fera moins de vagues qu'une autre rappelant régulièrement au lecteur son embarrassante hybridité. C'est la stratégie adoptée par Mallé sur *La Roue du Temps*,

[858] « A ghetto is a comfortable, reassuring place to leave, but it is also a crippling place to live. » in Ursula K LE GUIN, *The Language of the Night*, *op. cit.*, p. 202.

dont les choix sont loin d'être seulement guidés par les inévitables contraintes liées à la différence entre les langues. Si ses interventions lui permettent de supprimer dans son texte les fautes de cohérence les plus visibles[859], le traducteur rétablit également la norme syntaxique, standardise, étoffe parfois, explicite, change les points de vue, rend les rois moins distants et les paysans moins populaires ; le temps dont il dispose ne lui permet de toute façon pas de chercher la solution la plus proche, la plus complexe, alors il laisse libre cours à ses propre affinités stylistiques. Le cycle étudié ici n'est d'ailleurs pas le seul témoin de ses méthodes : si l'on prend au hasard un extrait du premier chapitre de la nouvelle « The Snow Women » (également édité par Bragelonne), on constate rapidement que Mallé agit avec Fritz Leiber comme il le fait avec Jordan. Il suffit de survoler les deux paragraphes présentés dans l'Appendice XVIII pour constater que, par-delà les questions de lexique, de syntaxe et les importantes modifications rythmiques (que l'on pourrait peut-être justifier au nom du passage de l'anglais au français), nombre d'informations absentes du texte d'origine font ici leur apparition. On assiste par exemple à l'introduction d'adjectifs non-classifiants, venus affirmer la voix d'un narrateur jugeant avec dureté les malheureux acteurs (« l'exécrable troupe de théâtre », « ces maudits acteurs », « une infâme exhibition »), ou une tendance à l'explicitation des soubassements logiques du récit (« Aveuglées par la jalousie », « Insensibles à la logique », « l'apanage de la jeunesse »). Cette stratégie globale est également celle utilisée sur *Les Chroniques de Dragonlance* par Queyssi, qui se montre à plusieurs reprises capable de transformer en profondeur certains passages complexes à traduire – et donc potentiellement coûteux en temps (là où Carlier, la traductrice du tome 2, se montre plus mesurée tout en évitant les maladresses de Baert).

Profitons-en pour évoquer rapidement le cas de Sola sur la saga du *Trône de fer* : au moment de sa parution en français en 1998, le cycle ne connaît pas encore le succès phénoménal qui sera le sien[860] (sa popularité ne fera cependant que croître avant de se voir démultipliée par la diffusion de la série d'HBO[861]). Le traducteur n'a qu'une poignée de traductions à son actif quand il est engagé par Pygmalion pour réaliser le premier tome ; si l'on excepte quelques

[859] Mallé voit ainsi sa traduction saluée par les mêmes fans qui vouaient Rosenblum et Hilling aux gémonies. Cf. DS, « Nouvelle Traduction de la Roue du Temps : Nos Impressions », *op. cit.*

[860] George R. R MARTIN, *The Long Game... of Thrones*, 1er août 2016, https://grrm.livejournal.com/496185.html, consulté le 4 décembre 2018.

[861] Alison FLOOD, *« George RR Martin revolutionised how people think about fantasy »*, 10 avril 2015, http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/apr/10/george-rr-martin-revolutionised-how-people-think-about-fantasy, consulté le 14 mars 2016.

trouvailles onomastiques unanimement saluées, son travail fait partie des plus controversés du genre, certains lecteurs appréciant fortement sa patte « littéraire » archaïsante quand d'autres lui reprochent de nombreuses maladresses langagières, des choix lexicaux brisant la cohérence de la diégèse, des dialogues tellement expressifs qu'ils en deviennent illisibles et, dans l'ensemble, sa trahison du style de l'auteur, beaucoup plus moderne[862]. Il semblerait en effet que Sola ait voulu apporter aux romans une teinte plus médiévale voire poétique, en accord sans doute avec le cadre moyenâgeux du récit, donnant naissance à des phrases comme « De grands rubecs y dispensaient une ombre diaprée sur l'argent sonore d'eaux vives, mille chants cascadaient de nids invisibles, et l'atmosphère était tout épicée du parfum des fleurs[863]. » ou bien encore « La vue du chevalier des Fleurs tout revêtu de blanc quand il n'était auparavant que diaprures et bigarrures avait quelque chose de presque incongru[864]. ». La relation se dégradant avec l'éditeur[865] au point de finir devant la justice, Sola est finalement retiré du projet après 12 volumes (correspondant aux quatre premiers tomes anglais) et remplacé par Patrick Marcel, un traducteur plus expérimenté mais aussi plus « contrôlable », dont la mission désormais est de rassurer les fans et surtout d'assurer la continuité entre la première traduction et la seconde, tout en réorientant progressivement le style initial de Sola vers celui de Martin[866]. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'une retraduction ni d'une révision, mais plutôt d'une correction de trajectoire à mi-parcours (d'où son absence dans cette étude), l'exemple demeure intéressant dans ce qu'il révèle de l'influence de certaines positions traductives très particulières mais aussi, *in fine*, du pouvoir de l'éditeur lui-même, et de l'intérêt que celui-ci se met à porter au genre ainsi qu'à la relation avec les fans (d'autres paramètres, humains ceux-là, interviennent sans doute dans l'affaire). On peut également se demander si un cas aussi extrême ne va pas rendre plus difficiles de futures appropriations traductives ; le succès qu'a finalement connu le cycle de romans en France et les réactions que la traduction de Sola a entraînées sur le

---

[862] Voir par exemple LUCIE, *Controverse : Jean Sola, ou le traducteur polémique du Trône de Fer*, 12 février 2013, http://www.hellocoton.fr/to/uAR7#http://ninehank.com/2013/02/controverse-jean-sola-ou-le-traducteur-polemique-du-trone-de-fer.html, consulté le 17 novembre 2015 ; ANASSETE, *Lumière sur... Jean Sola en fantasy*, 1er avril 2015, http://biblio.anassete.org/2015/04/lumiere-sur-jean-sola-en-fantasy/, consulté le 17 novembre 2015.

[863] George R. R MARTIN, *Le trône de fer. L'intégrale 1*, *op. cit.*, p. 30.

[864] George R. R MARTIN, *Le trône de fer. L'intégrale 3*, traduit par Jean SOLA, Paris, J'ai lu, 2010, p. 177.

[865] LORD CORBAC, *Interview de Jean Sola, traducteur du TDF, par la Garde de Nuit*, 22 juin 2015, http://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=Interview_de_Jean_Sola,_traducteur_du_TDF,_par_la_Garde_de_Nuit, consulté le 17 novembre 2015.

[866] FELICIEN, « Interview : Patrick Marcel répond aux internautes sur Le Trône de Fer », *op. cit.*

réseau pourraient en effet encourager les éditeurs à surveiller davantage les pratiques de leurs employés, y compris sur des projets moins sensibles, juste au cas où le nouveau cycle connaîtrait un succès inattendu.

La question du rapport aux zones les plus gênantes du texte d'origine n'appelle cependant pas nécessairement des actions radicales. Si Lauzon « corrige » chez Tolkien certaines phrases tortueuses et efface la grande majorité des inversions archaïsantes, il identifie et transpose également nombre de constructions syntaxiques particulières, lesquelles cachent moins une défaillance littéraire de la part de l'auteur que l'expression d'une véritable conscience stylistique. La retraduction se révèle dans l'ensemble plus fluide, plus idiomatique que celle de Ledoux, sans pour autant écraser la voix de l'auteur comme le font Mallé ou Sola ; à l'exception du traitement des archaïsmes dans les passages en « haut style », nous nous trouvons globalement plus devant une entreprise de peaufinage que de standardisation véritable, dont le but reste de révéler Tolkien (et non Lauzon) au lecteur. Même son traitement expressif des dialogues est à mettre en rapport avec l'approche trop neutre de Ledoux et a pour but de mettre en valeur un aspect stylistique longtemps ignoré du public, qui voit Tolkien avant tout comme un auteur pompeux, ennuyeux. De toutes les traductrices et tous les traducteurs étudiés ici, Lauzon est sans doute le plus attentif au « rythme » de l'original, au sens entendu par Meschonnic à savoir « ce que fait le texte » au lecteur[867]. Si, comme nous l'avons dit à la fin du troisième chapitre, le projet de traduction demeure d'orientation cibliste (les cas litigieux sont tranchés en faveur du plaisir de lecture), c'est d'un ciblisme tempéré qu'il s'agit.

Ce projet se retrouve également dans les chants et poèmes que Tolkien insère régulièrement dans son récit, et qui constituent un sujet délicat pour les lecteurs de la traduction de Ledoux : sa transposition est parfois jugée comme « perd[ant] en rythme » ou comme ayant « tendance à sacager (sic) la vraie beauté des vers… », quand elle ne se fait pas traiter de « traduction infâme[868] ». Il n'est donc pas surprenant que la nouvelle traduction articule une partie de sa communication sur cet aspect :

[867] « Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une *source*, c'est ce que fait un texte ; il n'y a qu'une *cible*, faire dans l'autre langue ce qu'il fait. » in Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 27.

[868] DIL ET FERGUS, *Un peu de poésie... p.2*, message de forum, 22 mai 2003, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=113327#p113327, consulté le 27 novembre 2018 ; NABOTUS, *Un peu de poésie... p.2*, message de forum, 25 janvier 2004,

> Enfin, il y a une cinquantaine de poèmes et de chansons dans le *Seigneur des anneaux*, et Daniel Lauzon nous fait entendre, en essayant de suivre un certain nombre de contraintes poétiques et prosodiques, ce qu'on a souvent oublié : que Tolkien a d'abord été poète. Il a commencé à écrire des poèmes en 1910-1911, il a même proposé en 1916 un volume poétique à un éditeur, qui ne l'a pas retenu. Certains poèmes sont ensuite passés dans le *Seigneur des Anneaux*. Dans la nouvelle traduction, on entend vraiment la manière dont chaque poème caractérise les personnages et les peuples. La *Chanson du bain* des Hobbits n'est pas la même chose que le chant de déploration des Rohirrim[869] !

Sans entrer dans une analyse aussi avancée que celles que nous avons pu produire ci-avant, un rapide regard jeté aux deux poèmes de l'Annexe XIX permet de remarquer la grande proximité syntaxique entre Ledoux et son modèle (une approche de la traduction poétique plus souvent adoptée à des fins d'apprentissage linguistique que de restitution littéraire, la poésie supportant souvent mal le littéral). Lauzon, de son côté, n'hésite pas à s'éloigner de la restitution mot pour mot et à bouleverser quelque peu l'ordre des termes, quitte à augmenter le nombre de vers, dans le but de produire un texte plus agréable à la lecture ; sa version adopte d'ailleurs une structure bien connue des Français puisqu'il s'agit d'une série d'alexandrins dotés de la traditionnelle césure à l'hémistiche (on retrouve ici l'idée d'un traducteur prêt à domestiquer Tolkien pour mieux le faire accepter du lecteur français[870]). Si les deux traducteurs abandonnent les rimes des trois premiers vers, celles-ci ne sont cependant que d'une importance mineure puisque le poème suit davantage les règles de la forme allitérative, héritée des écrits poétiques en vieil anglais (dont *Beowulf* fait partie[871]) et largement tombée en désuétude à l'époque de Tolkien, mais que l'écrivain utilise

---

http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=113327#p113327, consulté le 27 novembre 2018 ; ALEXIELLE, *Un peu de poésie... p.2*, message de forum, 26 janvier 2004, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=113327#p113327, consulté le 27 novembre 2018.

[869] Sophie BOURDAIS, « Le "Seigneur des Anneaux" de Tolkien se rhabille de mots neufs », *op. cit.*

[870] Lauzon a par le passé qualifié l'alexandrin de « plus beau vers en français » in DRUSS, « Interview de Daniel Lauzon (en compagnie de Vincent Ferré) », *op. cit.*

[871] Voir à ce sujet le sous-chapitre « Alliteration » dans « On Translating Beowulf » in John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, *op. cit.*

fréquemment pour structurer les poèmes humains de sa Terre du Milieu[872]. Là encore, on constate que Lauzon s'efforce de rendre quelque chose des allitérations de l'original : à « Out of doubt, out of dark, to the day's rising / I came singing in the sun, sword unsheathing » répondent ainsi « Par-delà la pénombre et par-delà le doute / je vis poindre le jour et l'espoir se lever » (c'est nous qui soulignons). Il n'y parvient cependant pas toujours, et compte alors sur la métrique familière et les symétries pour compenser ses faiblesses (voir par exemple « À la fin de l'espoir je m'en fus chevauchant » ou bien encore « À moi, ruine et courroux, à moi le soir sanglant ! »). Contrairement à Ledoux enfin, Lauzon maintient les similitudes entre les deux versions du même poème : il arrive en effet fréquemment que Tolkien reproduise un chant ou un poème tout y en introduisant des variantes, souvent révélatrices des différences entre les personnes qui les énoncent ou de la progression du récit. Le premier traducteur ignore généralement ces similitudes, traduisant ainsi chaque poème comme si c'était la première fois qu'il le voyait, quand son successeur s'efforce de les conserver.

Nous nous retrouvons ainsi avec des pratiques traductives relativement différentes, des divergences dans les projets de traduction qui se retrouvent parfois au beau milieu de la retraduction d'une même trilogie : *Les Chroniques de Dragonlance* semblent en effet le fruit de trois projets de traduction pour le moins divergents, leur seul point commun étant de ne pas avoir à couper des pans entiers de texte contrairement à Mikorey. Ce cas très particulier doit d'ailleurs attirer notre attention sur l'ombre qui plane sur cette étude, mais aussi sur une partie importante du phénomène de patrimonialisation du genre, que l'on aurait pu sans cela croire d'une grande diversité : celle des éditions Bragelonne. *La Roue du Temps*, *Conan* et les autres nouvelles écrites par Howard, un très grand nombre de romans de *ludic fantasy* (au sein du label Milady) mais aussi *Le Cycle des épées* de Leiber, *Shannara* de Brooks et, depuis peu, une partie de l'œuvre de H.P. Lovecraft (dans une traduction qui se retrouve en compétition avec une autre, tout aussi récente mais produite par les éditions Mnémos[873])

[872] « In his Middle-earth cosmology, Elvish and Dwarvish poems generally contain the stylistic elements of the Classical style, and the poems of the races of Men contain a mix of the Old English and Classical styles. » in Michael D.C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*, *op. cit.*, p. 169.

[873] Voir par exemple Howard Phillips Lovecraft, *Cthulhu : le Mythe*, traduit par Maxime Le Dain et Sonia Quémener, Paris, Bragelonne, 2012 ; Howard Phillips LOVECRAFT, *Les Montagnes hallucinées*, traduit par David CAMUS, Paris, Mnémos, 2013.

sont autant de textes considérés comme constitutifs du genre, tous traduits à la demande d'un unique éditeur. À cela, il nous faut ajouter bien évidemment toutes ces premières traductions de cycles plus récents et ces continuelles rééditions (sous la forme d'opérations spéciales et autres éditions anniversaires) qui semblent ne jamais vouloir cesser de recouvrir les tables des libraires. Si elle ne cache pas œuvrer dans un genre qui vise avant tout le divertissement du lecteur, la maison d'édition peut parfois sembler, du fait de ses méthodes de distribution mais aussi de ses interventions au niveau du patrimoine de la fantasy, animée d'une volonté quasi-hégémonique, absorbant peu à peu les œuvres les plus célébrées jusqu'à se retrouver seule dépositrice de leur mémoire (un autre argument, avancé par Marsan lui-même, est que Bragelonne cherche à s'assurer que les classiques demeurent accessibles au public[874]). Ses compétiteurs, dont certains sont pourtant plus solides financièrement en raison de leurs liens avec de grands groupes d'édition (il nous suffit de citer J'ai lu avec le groupe Flammarion, ou bien encore l'association de Pocket au groupe Editis), semblent pour l'heure préférer les nouveautés et les rééditions (parfois révisées). Ne restent donc sur le territoire des nouvelles traductions de classiques que les éditeurs plus modestes, qui se voient contraints de recourir soit à des traducteurs débutants et mal payés, soit à cette nouvelle manne qu'est le financement participatif (celui-ci sert à la fois d'outil de communication, d'étude de marché et de mise de fond, et permet de court-circuiter partiellement le coûteux réseau des librairies). L'influence éditoriale de Bragelonne se fait ressentir jusque dans les textes des retraductions elles-mêmes : l'incohérence de la trilogie des *Chroniques de Dragonlance*, le choix d'un Louinet encore inexpérimenté comme unique traducteur de textes particulièrement difficiles, les libertés que Mallé prend vis-à-vis des cycles qu'il traduit, mais aussi le contraste entre certaines déclarations hyperboliques et passionnées et les moyens effectivement mis en œuvre sur le terrain (tarifs en-deçà des minimums syndicaux, délais courts, relectures insuffisantes), tout cela concourt à une véritable discrépance entre une prise au sérieux tardive de la fantasy et son maintien dans un relatif ghetto commercial.

Terminons ce tour d'analyse sur l'évocation d'une autre stratégie possible, dont l'absence se fait remarquer dans la majorité des traductions étudiées : celle de la primauté offerte au

[874] Valérie LAWSON (animatrice) *et al.*, *Bragelonne by Marsan*, Émission de radio, Diffusée le 16 juin 2013, Elbakin.net, http://www.elbakin.net/fantasy/news/Emissions/19253-Podcast-Elbakinnet-n29-:-Bragelonne-by-Marsan, consulté le 7 décembre 2018, 15'30.

style de l'auteur. Le mot « style » est à prendre ici au sens de ce que l'original imprime à la langue dans laquelle il est écrit, il s'agit donc d'un rapport spécifique et non d'un ensemble de traits figés ; la traduction d'un stylème devient ainsi nécessairement la transposition de ce rapport, et la production sur le lecteur français d'un effet similaire à celui que le texte d'origine produisait sur le lecteur anglais. Même les traductions qui peuvent, au premier regard, sembler les plus soumises à la forme du texte anglais sont en réalité davantage inféodées au signe – au mot, à la phrase – qu'au mouvement qui anime le texte, à ce rythme tant défendu par Meschonnic[875]. Au mieux, quand il ne pratique pas le calque le plus strict, le traducteur de fantasy semble pris dans une certaine recherche de la transparence et du « naturel » ; employé, salarié, il doit se faire oublier, ne pas choquer ni imposer au lecteur sa propre subjectivité. Son horizon est la pratique de la transposition en « français correct », sa pensée moins celle de la littérature que de la langue[876]. Lors du transfert, la première chose à disparaître est donc toujours ce qui relève de la fonction poétique : les archaïsmes, les allitérations, la prosodie[877]. Tout ce qui ne peut être conservé sans une traduction envisagée non plus au niveau de la phrase mais du paragraphe voire du texte entier ; tout ce qui demande du temps, et nécessite de faire des choix aussi subjectifs qu'engagés. Cela se montre d'autant plus visible dans la traduction d'un auteur comme Howard, dont la *fabula*[878] se montre souvent simple et archétypale, mais chez qui la plume possède une force prosodique, rythmique, expressive, que les traductions échouent à restituer dans sa pleine puissance, ne serait-ce qu'en raison de leur attachement à l'ordre syntaxique et au synonyme le plus approprié – au style conçu non plus comme rapport à une langue, mais comme forme figée, qu'on ne peut transposer sans casser. S'il y a bien trace de ces effets stylistiques dans les textes qui nous parviennent en français, c'est généralement sous une forme amoindrie : on garde ce que l'on a pu préserver à moindres frais, mais l'on se garde bien de prendre davantage de risques. Nous sommes loin de l'idée de « recréation » défendue par Yuan Xiaoyi, ou plutôt nous nous retrouvons, dans la majorité des cas, devant

[875] Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 27.
[876] *Ibid.*, p. 16.
[877] En somme, « l'accent mis sur le message pour son propre compte ». Cf. Roman JAKOBSON et Nicolas RUWET, *Essais de linguistique générale. 1, 1,* Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 218.
[878] Cf. Umberto ECO, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, *op. cit.*

une « recréation au degré bas[879] », avec sacrifice partiel de la forme pour préserver le contenu. Même dans les cas où l'aura de l'original prend le pas sur les exigences du marché (pour des raisons d'appréciation esthétique ou de succès financier), la stratégie adoptée est encore celle de la proximité de surface et n'est pas sans rappeler la critique de Ladmiral :

> [L]es sourciers semblent faire ce qu'en termes psychanalytiques on appelle une fixation sur la littéralité du texte original ; et ils « obsessionnalisent » (pour ainsi dire) la démarche de la traduction. Dans le même esprit […] je dirai qu'ils ont *peur de la liberté*… Sidérés par le texte original d'un chef-d'œuvre, pour ainsi dire, les voilà qui abdiquent leur liberté créatrice de traducteurs, en se réfugiant dans la servilité sourcière[880]…

Les pratiques de calques syntaxiques les plus extrêmes peuvent d'ailleurs cacher, paradoxalement, une forme de rejet ou du moins d'investissement moindre de la part du traducteur, si l'on en croit le travail de Rosenblum ou de Ledoux ; elles peuvent également participer du même mouvement que les traductions approximatives de Mallé ou Sola, qui abandonnent le style particulier de l'auteur au profit de leur propre vision de la prose (ou, tout au moins, de ce qu'ils s'imaginent que le lecteur de fantasy attend en matière de littérarité).

Peut-on finalement annoncer que notre étude a prouvé la validité ou, au contraire, l'invalidité des théories qui lui avaient donné naissance ? Il est certain que les résultats se sont montrés plus disparates que ce que nous étions en droit d'attendre, compte tenu de ce que les signes extérieurs semblaient dire de l'évolution de la réception et du traitement éditorial de la fantasy, et il nous est impossible d'affirmer sans arrières pensées que le genre se voit mieux ou moins bien traité maintenant qu'il ne l'était il y a quarante ans.

Un problème important semble néanmoins se poser aujourd'hui plus encore qu'hier, de nature éthique celui-là. Il se pose, certes, au traducteur, qui demeure responsable de son travail vis-à-vis de son employeur mais aussi de l'auteur d'origine et des lecteurs de la

[879] « Et si la langue est en deçà de la littérature, et le style presque au-delà, notre degré de recréation peut aller du niveau de la langue jusqu'au niveau du style, et même au-dessous du niveau de la langue et au-dessus du niveau du style. » in Yuan XIAOYI, « Débat du siècle », *op. cit.*, p. 74.
[880] Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. 58.

traduction ; mais il se pose aussi et surtout à l'éditeur, qui dans sa communication à l'égard du public met en avant les arguments de la retraduction et de la fidélité, qui vend en quelque sorte une traduction plus authentique, plus vraie, quitte à mettre de côté (dans *Le Seigneur des Anneaux*) les choix qui ont été effectués, ou à compter (dans *La Roue du Temps*) sur les lecteurs pour ne pas aller chercher plus loin que les problématiques d'ordre lexical et diégétique. Pareilles déclarations peuvent propager des idées faussées chez des lecteurs qui n'ont pas été formés à l'étude de la traduction ou n'ont tout simplement pas le temps de comparer les différentes versions, et contribuer à donner d'un roman et même d'un genre une image relativement déformée. Il est cependant sans doute illusoire de demander à une maison d'édition, dont la raison d'être est d'abord de vendre des livres pour subsister, de prêter le flanc à la critique, voire de tendre elle-même le bâton qui servira à la battre.

C'est là qu'intervient la critique. Nos recherches montrent à quel point il est important, pour les études traductologiques en général et pour la critique des traductions en particulier, de s'intéresser davantage aux littératures de l'imaginaire et même aux genres dans leur ensemble. Parce que les critiques effectuées à l'égard des traductions sont bien souvent d'abord des critiques de textes envisagés comme « naturellement » français ; parce qu'elles ne tiennent que rarement compte du traitement infligé au texte d'origine[881] ; parce qu'enfin ces pratiques contribuent à maintenir le mythe d'une « fidélité » unique à l'original, chaque retraduction s'envisageant dès lors comme un progrès menant peu à peu vers un but atteignable et non comme une nouvelle interprétation, il nous semble indispensable de développer cette approche traductologique et stylistique de genres trop souvent laissés à eux-mêmes ou à la complaisance de certains fans. C'est là, d'ailleurs, ce que souhaitait Le Guin quand elle demandait à la fantasy et à la science-fiction de quitter leur confortable ghetto, pour se confronter aux mêmes niveaux d'exigence que la littérature dans son ensemble.

Finissons ainsi cette étude en évoquant de futurs développements possibles de ce domaine de recherche : d'abord par un approfondissement mené au sein même de notre définition, grâce à l'ajout de nouvelles retraductions au corpus mais aussi de topoï que nous n'avons

[881] Si leur approche de la traduction ne peut être malheureusement que partiale, nous pouvons cependant saluer le travail d'explication mené par Ferré et Lauzon vis-à-vis du public, qui a le mérite de désinvisibiliser l'acte traductif et de montrer un traducteur assumant ses choix.

pas eu la place d'étudier, ce afin de confirmer ou d'infirmer les théories émises dans cette étude. Ensuite par un élargissement du second horizon et l'ajout de premières traductions de textes considérés comme des classiques de la fantasy, qui permettra d'augmenter drastiquement la base des recherches et d'intégrer de nouveaux éditeurs. Troisièmement, par un développement des recherches sur les traducteurs eux-mêmes, qui demandera de se pencher davantage sur les évolutions prenant place dans leur position traductive selon le genre sur lequel ils opèrent, ou simplement selon le texte qu'ils traitent – nous l'avons évoqué dans cette conclusion, des praticiens comme Ledoux ou Rosenblum semblent adopter des positions traductives très différentes selon les textes auxquels ils sont confrontés, et une exploration de ces différences pourrait permettre de mieux cerner ces positions dans toute leur complexité. Enfin, par l'élargissement de notre définition, en adoptant d'abord une vision plus globale de la fantasy, avant de s'intéresser aux genres voisins, jusqu'à toucher d'autres grands genres comme la science-fiction – *a minima*, pareille ouverture permettrait d'intégrer notamment les récentes traductions issues de financements participatifs à succès comme celles des œuvres d'Ashton Smith et Lovecraft[882]. Le champ est bien vaste, et en perpétuelle construction, mais ce qui fait la difficulté de son étude est aussi ce qui en fait sa fascinante beauté.

[882] MNEMOS, « Zothique et autres mondes Clark Ashton Smith », *op. cit.* ; MNEMOS, *Lovecraft, l'intégrale prestige*, 2018, https://fr.ulule.com/lovecraft-prestige/, consulté le 7 décembre 2018.

Annexes

Annexe I : Conan en Amérique

élément sous droit, diffusion non autorisée

1 Margaret BRUNDAGE (illus.), Weird Tales, septembre 1934, vol. 24, n°3.

élément sous droit, diffusion non autorisée

2 Frank FRAZETTA (illus.), Conan the Adventurer, New York, Lancer Books, 1966.

Annexe II : *Le Seigneur des Anneaux* en anglais

élément sous droit, diffusion non autorisée

1 John Ronald Reuel TOLKIEN (illus.), The Fellowship of the Ring, London, Allen & Unwin, 1954.
John Ronald Reuel Tolkien (illus.), The Two Towers, London, Allen & Unwin, 1954.
John Ronald Reuel Tolkien (illus.), The Return of the King, London, Allen & Unwin, 1954.

élément sous droit, diffusion non autorisée

2 Jack GAUGHAN (illus.), The Fellowship of the Ring, New York, Ace Books, 1965.
Jack GAUGHAN (illus.), The Two Towers, New York, Ace Books, 1965.
Jack GAUGHAN (illus.), The Return of the King, New York, Ace Books, 1965.

élément sous droit, diffusion non autorisée

3 Barbara REMINGTON (illus.), The Fellowship of the Ring, New York, Ballantine Books, 1965.
Barbara REMINGTON (illus.), The Two Towers, New York, Ballantine Books, 1965.
Barbara REMINGTON (illus.), The Return of the King, New York, Ballantine Books, 1965.

Annexe III : Ballantine Adult Fantasy series

élément sous droit, diffusion non autorisée

4 Gervasio GALLARDO (illus.), The Last Unicorn, New York, Ballantine, 1969.

élément sous droit, diffusion non autorisée

5 Gervasio GALLARDO (illus.), Beyond the Fields We Know, New York, Ballantine, 1972.

Annexe IV : Calendrier Tolkien

élément sous droit, diffusion non autorisée

6 Greg HILDEBRANDT (illus.), Tim HILDEBRANDT (illus.), 1977 J.R.R. Tolkien Calendar, New York, Ballantine Books, 1977.

élément sous droit, diffusion non autorisée

7 John HOWE (illus.), The 1987 J.R.R. Tolkien Calendar, New York, Ballantine Books, 1987.

Annexe V : Big Commercial Fantasy

élément sous droit, diffusion non autorisée

8 Greg HILDEBRANDT (illus.), Tim HILDEBRANDT (illus.), The Sword of Shannara, New York, Ballantine Books, 1977.

élément sous droit, diffusion non autorisée

9 Laurence SCHWINGER (illus.), Pawn of Prophecy, New York, Ballantine Books, 1982.

Annexe VI : Éditions OPTA

élément sous droit, diffusion non autorisée

10 Philippe Druillet (illus.), Elric des Dragons, Paris, OPTA, 1975.

Annexe VII : Arrivée de Tolkien en France

élément sous droit, diffusion non autorisée

11 John Ronald Reuel Tolkien, La Communauté de l'anneau*, Paris, Christian Bourgois, 1972.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

12 John Ronald Reuel Tolkien, (illus.), Le Silmarillion, Paris, Christian Bourgois, 1978.

Annexe VIII : Arrivée de Conan en France

élément sous droit, diffusion non autorisée

13 Philippe Druillet (illus.), Conan la naissance d'un monde*, Paris, Édition spéciale, 1966.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

14 Jean-Michel Nicollet (illus.), Conan, Paris, J.-C. Lattès, 1980 ; Jean-Michel Nicollet (illus.), Conan le vengeur, Paris, J.-C. Lattès, 1983.

Annexe IX : « Pocket SF »

élément sous droit, diffusion non autorisée

15 Wotjek Siudmak (illus.), La Communauté de l'anneau*, Paris, Pocket, 1991.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

16 Wotjek Siudmak (illus.), Le pion blanc des présages*, Paris, Pocket, 1990.*

Annexe X : J'ai Lu

élément sous droit, diffusion non autorisée

17 Frank Frazetta (illus.), Conan*, Paris, J'ai Lu, 1984.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

18 Tibor Csernus (illus.), Le Silmarillion 1, Paris, J'ai Lu, 1984.

Annexe XI : Jeu de rôle et *ludic fantasy*

élément sous droit, diffusion non autorisée

19 Thierry Segur (illus.), Casus Belli*, juillet-août 1988, n°46.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

20 Larry Elmore (illus.), Dragons d'un crépuscule d'automne*, Paris, Fleuve Noir, 1996.*

Annexe XII : Chiffres de l'imaginaire en France

A. Nouveautés et nouvelles éditions dans le domaine des littératures de l'imaginaire de 2017 à 2001

Année	Nb. nouveautés litt. imaginaire	Nb. nouveautés tous secteurs confondus
2017	910	N.C.
2016	885	68 069
2015	918	67 041
2014	900	68 187
2013	930	66 527
2012	845	65 412
2011	884	64 347
2010	845	63 052
2009	805	63 690
2008	673	63 601
2007	652	60 376
2006	634	57 728
2005	606	53 462
2004	563	52 231
2003	570	44 145
2002	496	45 787
2001	531	44 618

B. Chiffre d'affaire et ventes dans le domaine des littératures de l'imaginaire de 2017 à 2003

Année	Total ventes litt. imaginaire	CA litt. imaginaire (euros)	Total ventes édition hors fascicules	CA tous éditeurs (euros)
2017	4,2m	45,8m	N.C.	N.C.
2016	4,192m	49,3m	N.C.	N.C.
2015	4,431m	45,3m	413,8m	2667M
2014	4,766m	59,4m	413,8m	2652M
2013	5,523m	60,8m	417,9m	2687M
2012	5,497m	58,9m	N.C.	N.C.
2011	5,507m	59m	450,6m	2804M
2010	5,697m	55,8m	439,6m	2838M
2009	5,522m	N.C.	N.C.	N.C.
2008	5,054m	N.C.	435,7m	2830M
2007	5,371m	N.C.	445,4m	2894M
2006	5,706m	N.C.	N.C.	N.C.
2005	6,391m	N.C.	N.C.	N.C.
2004	6,972m	N.C.	395,6m	2657M
2003	7,231m	N.C.	388,4m	2501M

Sources :

COMBET Claude, « Dossier Jeunesse : un peu de magie », *op. cit. ;* JAKMAKEJIAN Aurélia, « La science-fiction contre-attaque », *op. cit. ;* Kock Marie, « Littératures de l'imaginaire : le goût de la conquête », *op. cit. ;* MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : un Big Bang prometteur », *op. cit. ;* MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : contre vents et marées », *op. cit. ;* MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : le temps du changement », *op. cit. ;* MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : soleil rose », *op. cit. ;* MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : d'un monde à l'autre », *op. cit. ;* ROURE Benjamin, « Littératures de l'imaginaire : un nouvel espoir », *op. cit. ;* ROURE Benjamin, « Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble », *op. cit.*

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2015-2016*, *op. cit.* ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2014-2015*, *op. cit.* ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014*, *op. cit.* ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2011-2012*, *op. cit.* ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2010-2011*, *op. cit.* ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2008-2009*, *op. cit.* ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2007-2008*, *op. cit.*

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2004-2005 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, mars 2006, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22857/193450/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2004-2005.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2003-2004 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, mars 2005, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22856/193446/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2003-2004.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2002-2003 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, mars 2004, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22855/193442/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2002-2003.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2001-2002 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, mars 2003, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22854/193438/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2001-2002.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2000-2001 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, mars 2002, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22853/193434/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2000-2001.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 1999-2000 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, mars 2001, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22852/193430/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_1999-2000.pdf, consulté le 14 novembre 2017 ; OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 1998-1999 : quelques chiffres-clé [en ligne]*, juillet 2000, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22851/193426/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_1998-1999.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

Annexe XIII : Retraductions et fantasy (1)

élément sous droit, diffusion non autorisée

21 Alan Lee (illus.), La Fraternité de l'Anneau*, Paris, Christian Bourgois, 2014.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

22 Mark Schultz (illus.), Conan le Cimmérien*, Paris, Bragelonne, 2007.*

Annexe XIV : Retraductions et fantasy (2)

élément sous droit, diffusion non autorisée

23 Lee Gibbons (illus.), L'Œil du monde*, Paris, Bragelonne, 2012.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

24 Matt Stawicki (illus.), Dragons d'un crépuscule d'automne*, Paris, Milady, 2008.*

Annexe XV : Traductions tardives de « classiques » anglais

élément sous droit, diffusion non autorisée

25 Hugo De Faucompret (illus.), Lud-en-Brume*, Paris, Callidor, 2015.*

élément sous droit, diffusion non autorisée

26 Edward Burne-Jones (illus.), La Source du bout du monde*, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2016.*

Annexe XVI : Chroniques de Dragonlance et chevalerie

élément sous droit, diffusion non autorisée

27 Larry ELMORE (illus.), DL9 – Dragons of Deceit, Lake Geneva, T.S.R., 1985.

Annexe XVII : Le mot « race » en fantasy

A – « *Les Chroniques de Dragonlance* »

It was **a kender**, **one of a race of people** considered by many on Krynn to be as much a nuisance as mosquitoes. Small-boned, **the kender** rarely grew over four feet tall. **This particular kender** was about Flint's height, but his slight build and perpetually childlike face made him seem smaller. […] A **kender** invention, the hoopak's bottom end was copper-clad and sharply pointed; the top end was forked and held a leather sling. The staff itself was made out of a single piece of supple willow wood. Although scorned **by every other race on Krynn**, the hoopak was more than a useful tool or weapon to **a kender**—it was his symbol. (Weis & Hickman, par. 50-51)	C'était **un kender**, **une race** considérée par la plupart des gens comme aussi nuisible que les moustiques. De faible constitution, **les kenders** n'atteignaient guère plus de quatre pieds de haut. Celui-ci était aussi grand que Flint, mais sa petite carrure et **son faciès** enfantin le faisaient paraître plus petit. […] L'extrémité du bâton en bois de saule se terminait par une fourche garnie d'un lacet de cuir. Bien que méprisée par **les autres peuples de Krynn**, cette invention bruyante était plus qu'un outil de défense pour **les kenders**. (Mikorey, 27)	C'était **un kender**, **un membre de cette race** que beaucoup d'habitants de Krynn considéraient comme aussi nuisible que des insectes. **Les kenders** étaient de petite taille et ne dépassaient jamais quatre pieds de haut. Celui-ci était aussi grand que Flint, mais bien plus menu. Son visage à l'expression enfantine le faisait paraître plus petit qu'il ne l'était en réalité. […] Inventé par **le peuple de Tasslehoff**, le hoopak était muni d'une pointe en cuivre affûtée ; l'autre extrémité avait la forme d'une fourche et, grâce à une lanière de cuir, pouvait servir de lance-pierres. Sa hampe était taillée dans un seul morceau de saule souple. Même s'il était méprisé par toutes **les autres races de Krynn**, pour **les kenders**, le hoopak ne représentait pas qu'un simple outil ou une arme. (Queyssi, 29-30)

(c'est nous qui soulignons)

Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons of Autumn Twilight*, *op. cit.*, 2000, livre 1, chap. 1.
Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, *op. cit.*
Margaret WEIS et Tracy HICKMAN, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, *op. cit.*

B – « *L'Épée de Shannarah* »

I know much about **the race of Man** that none now suspect. The past has become a blurred memory, and just as well perhaps; for the history of **Man** has not been particularly glorious in the last two thousand years. **Men** today have forgotten the past; they know little of the present and less of the future. **The race of Man** lives almost solely in the confines of the Southland. It knows nothing at all of the Northland and its **peoples**, and little of the Eastland and Westland. A pity that **Men** have developed into such a shortsighted **people**, for once they were the most visionary of the **races**. But now they are quite content to live apart from **the other races**, isolated from the problems of the rest of the world. (Brooks, chap. 2, par. 14)	J'en sais plus sur **la race de l'Homme** qu'on ne le soupçonne. Le passé s'est perdu en un souvenir flou, et peut-être est-ce un bien. Car l'histoire de **l'Homme** n'est pas particulièrement glorieuse au cours des deux derniers millénaires. Ils connaissent mal le présent et ignorent tout du futur. Désormais, **la race de l'Homme** demeure confinée dans le Southland. Elle ignore tout du Northland et de ses **peuples**, et ne connaît pas grand-chose non plus de l'Eastland et du Westland. Il est fort regrettable que cette **race** ait à présent une vue si courte, car jadis elle était la plus visionnaire de toutes. Mais à présent, **les hommes** sont satisfaits de vivre à l'écart **des autres races**, coupés des problèmes qui se posent au reste du monde. (Emerich, p.25)	J'en sais long sur le passé de **l'humanité**, que plus personne ne connaît. Le passé est un vague souvenir, et c'est peut-être mieux ainsi. Au cours des deux derniers millénaires, l'histoire de **l'homme** ne fut pas très glorieuse. » Les **humains** actuels ont oublié le passé. Ils savent peu de chose sur le présent et encore moins sur l'avenir. **L'homme** vit presque exclusivement au sud. Ignorant tout des Terres du Nord et de leurs **peuples**, il ne sait presque rien sur celles de l'Est et de l'Ouest… Dommage que **l'espèce humaine** soit devenue si timorée. Autrefois, c'était la plus visionnaire de toutes ! Maintenant, elle se contente de vivre à l'écart **des autres races**, indifférente aux problèmes du monde. (Guillaume, p.29)

(c'est nous qui soulignons)

Terry BROOKS, *The Sword of Shannara*, *op. cit.*, 2000.
Terry BROOKS, *Le Glaive de Shannara*, *op. cit.*
Terry BROOKS, *Shannara : la trilogie originale*, *op. cit.*

Annexe XVIII : Leiber par Jean-Claude Mallé

No, what the Snow Women hated so venomously and which each year caused them to wage cold war with hardly any material or magical holds barred, was the theatrical show which inevitably came shivering north with the traders, its daring troupers with faces chapped and legs chilblained, but hearts a-beat for soft northern gold and easy if rampageous audiences — a show so blasphemous and obscene that the men preempted Godshall for its performance (God being unshockable) and refused to let the women and youths view it; a show whose actors were, according to the women, solely dirty old men and even dirtier scrawny southern girls, as loose in their morals as in the lacing of their skimpy garments, when they went clothed at all. It did not occur to the Snow Women that a scrawny wench, her dirty nakedness all blue goosebumps in the chill of drafty Godshall, would hardly be an object of erotic appeal, besides her risking permanent all-over frostbite. So the Snow Women each midwinter hissed and magicked and sneaked and sniped with their crusty snowballs at huge men retreating with pomp, and frequently caught an old or crippled or foolish, young, drunken husband and beat him soundly. (Leiber, par. 7-8)	La cause de l'ire des femmes et de la guerre froide, dans laquelle elles ne reculaient devant l'emploi d'aucune arme, qu'elle fût physique ou magique, était **l'exécrable** troupe théâtrale qui accompagnait chaque année les marchands. Grelottant de froid, les jambes et le visage constellés d'engelures, ces **maudits** acteurs, avides d'or et ravis de séduire un public indiscipliné mais crédule, proposaient un spectacle si blasphématoire et obscène que les hommes annexaient le Hall – car rien ne saurait offenser les dieux – et en interdisaient l'entrée aux femmes et aux enfants pour se repaître en paix de ces horreurs. Une **infâme** exhibition dont les interprètes, selon leurs compagnes, étaient un ramassis de vieillards crasseux et de souillons rachitiques du Sud à la morale aussi relâchée que les lacets de leurs misérables corsages – quand elles se donnaient la peine d'en porter. **Aveuglées par la jalousie**, les épouses méfiantes ne s'avisaient pas qu'une fille squelettique, sale et morte de froid, dans le Hall des Dieux ouvert aux quatre vents, n'avait rien d'un objet de désir et risquait surtout de garder la peau bleue jusqu'à la fin de ses jours. **Insensibles à la logique**, les femmes du clan, chaque année à la même époque, sifflaient de colère, jetaient des sorts, rôdaient dans le camp et tendaient des embuscades à leurs maris, qui battaient dignement en retraite sous une pluie de boules de neige givrées, ou écopaient d'une solide correction quand ils étaient trop vieux, trop infirmes, trop soûls ou trop idiots **– l'apanage de la jeunesse –** pour fuir le danger. (Mallé, 12-13)

(c'est nous qui soulignons)

Fritz LEIBER, « The Snow Women » in *Swords and Deviltry* [monographie électronique], Open Road Media Sci-Fi & Fantasy, 2014, https://www.amazon.com/Swords-Deviltry-Fafhrd-Gray-Mouser-ebook/dp/B00J90EZIA, consulté le 17 mai 2017.
Fritz LEIBER, *Lankhmar l'intégrale 1*, traduit par Jean-Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2015.

Annexe XIX : Poèmes et chants chez Tolkien

Out of doubt, out of dark, to the day's rising I came singing in the sun, sword unsheathing. To hope's end I rode and to heart's breaking: Now for wrath, now for ruin and a red nightfall! (Tolkien, 1109) Out of doubt, out of dark, to the day's rising he rode singing in the sun, sword unsheathing. Hope he rekindled, and in hope ended; over death, over dread, over doom lifted out of loss, out of life, unto long glory. (Tolkien, 1278)	Sorti du doute, sorti des ténèbres au lever du jour, Je vins chantant au soleil et tirant le glaive. Vers la fin de l'espoir, je chevauchai, et vers le [déchirement du cœur : Place maintenant à la colère, place à la ruine, et à [un rouge crépuscule ! (Ledoux, 186) Hors du doute, hors des ténèbres, vers le lever du [jour il chevaucha, chantant dans le Soleil et l'épée hors [du fourreau. Il ranima l'espoir, et dans l'espoir il finit ; au-dessus de la mort, au-dessus de la peur, au-dessus du destin élevé, hors de la ruine, hors de la vie, vers une durable [gloire. (Ledoux, 400)	Par-delà la pénombre et par-delà le doute, je vis poindre le jour et l'espoir se lever, chantant sous le soleil et dégainant l'épée. À la fin de l'espoir je m'en fus chevauchant ; le jour près de faillir et le cœur de me fendre : À moi, ruine et courroux, à moi le soir sanglant ! (Lauzon, 140-141) Par-delà la pénombre et par-delà le doute, il vit poindre le jour et l'espoir se lever, chantant sous le soleil et dégainant l'épée. L'espoir il ranima et dans l'espoir finit ; porté outre la mort, la peur et le malheur, et par-delà le deuil, dans la gloire éternelle. (Lauzon, 304)

John Ronald Reuel TOLKIEN, *The Return of the King*, *op. cit.*, 2007.
John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2007.
John Ronald Reuel TOLKIEN, *Le Retour du roi*, *op. cit.*, 2016.

Bibliographie

Corpus primaire

HOWARD Robert Ervin, *Conan - Le Cimmérien. Premier volume : 1932-1933*, traduit par Patrice LOUINET et traduit par François TRUCHAUD, Paris, Bragelonne, coll. « Les intégrales », n° 10, 2007.

HOWARD Robert Ervin, CARTER Lin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan le vagabond*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, J'ai lu, 2002.

HOWARD Robert Ervin, CARTER Lin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan*, traduit par Anne ZRIBI, Paris, J'ai lu, coll. « Fantasy », n° 1754, 2001.

HOWARD Robert Ervin, *Conan l'usurpateur*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, J'ai lu, coll. « Science-fiction », n° 2224, 1987.

HOWARD Robert Ervin, *Conan le flibustier*, traduit par François Truchaud, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction », n°1891, 1993.

HOWARD Robert Ervin, « Le Phénix sur l'épée », *Planète*, traduit par Jacques BERGIER, septembre 1965, nº 24, p. 107-113.

HOWARD Robert Ervin, Stephen JONES (dir.), *The Complete Chronicles of Conan: Centenary Edition* [monographie électronique], London, Gollancz, 2015, https://www.sfgateway.com/titles/robert-e-howard/the-complete-chronicles-of-conan/9781473215337/, consulté le 25 juin 2017.

JORDAN Robert, *Une Couronne d'épées*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2015.

JORDAN Robert, *Un Lever de ténèbres*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012.

JORDAN Robert, *Le Dragon réincarné*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012.

JORDAN Robert, *La Grande quête*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012.

JORDAN Robert, *L'Œil du Monde*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012.

JORDAN Robert, *Les Lances de feu*, traduit par Simone HILLING, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 2009.

JORDAN Robert, *Une Couronne d'épées*, traduit par Simone HILLING, Paris, Fleuve Noir, coll. « Fantasy », 2007.

JORDAN Robert, *Le Dragon réincarné*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 2001.

JORDAN Robert, *Tourmentes*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 2000.

JORDAN Robert, *La Montée des orages*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 2000.

JORDAN Robert, *Le Cor de Valère*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 1999.

JORDAN Robert, *La Bannière du Dragon*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 1999.

JORDAN Robert, *La Roue du Temps*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 1995.

JORDAN Robert, *L'Œil du Monde*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Fantasy », 1995.

JORDAN Robert, *A Crown of Swords* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/gp/product/B003H4I5G2/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 11 novembre 2017.

JORDAN Robert, *The Shadow Rising*, New York, Tor Books, 2009.

JORDAN Robert, *The Dragon Reborn* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/Dragon-Reborn-Three-Wheel-Other-ebook/dp/B0030AF5DO, consulté le 11 novembre 2017.

JORDAN Robert, *The Great Hunt* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/gp/product/B002VBV1R2/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 11 novembre 2017.

JORDAN Robert, *The Eye of the World* [monographie électronique], New York, Tor Books, 2009, https://www.amazon.com/Eye-World-Book-Wheel-Other-ebook/dp/B002U3CCYM?ie=UTF8&qid=1270488014&ref_=sr_1_1&s=books, consulté le 11 novembre 2017.

LEIBER Fritz, *Lankhmar l'intégrale 1*, traduit par Jean-Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2015.

LEIBER Fritz, *Swords and Deviltry* [monographie électronique], Open Road Media Sci-Fi & Fantasy, 2014, https://www.amazon.com/Swords-Deviltry-Fafhrd-Gray-Mouser-ebook/dp/B00J90EZIA, consulté le 17 mai 2017.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Retour du roi*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2016.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Deux tours*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2015.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Fraternité de l'anneau*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2014.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, 2002.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, 2002.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, 2002.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Return of the King*, London, HarperCollins, coll. « The Lord of the Rings », n° 3, 2007.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Two Towers*, London, HarperCollins, coll. « The Lord of the Rings », n° 2, 2007.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Fellowship of the Rings*, Based on the 50th anniversary ed. publ. 2004., London, HarperCollins, coll. « The Lord of the Rings », n° 1, 2007.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons d'une aube de printemps* [monographie électronique], traduit par Aude CARLIER, Paris, Bragelonne, coll. « Chroniques de Dragonlance », n° 3, 2009.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons d'une nuit d'hiver* [monographie électronique], traduit par Sébastien BAERT, Paris, Bragelonne, coll. « Chroniques de Dragonlance », n° 2, 2009.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons d'un crépuscule d'automne* [monographie électronique], traduit par Laurent QUEYSSI, Paris, Bragelonne, coll. « Chroniques de Dragonlance », n° 1, 2009.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons d'une aube de printemps*, traduit par Dominique MIKOREY, Paris, Fleuve Noir, coll. « Les Chroniques de Lancedragon », n° 3, 1996.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons d'une nuit d'hiver*, traduit par Dominique MIKOREY, Paris, Fleuve Noir, coll. « Les Chroniques de Lancedragon », n° 2, 1996.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons d'un crépuscule d'automne*, traduit par Dominique MIKOREY, Paris, Fleuve Noir, coll. « Les Chroniques de Lancedragon », n° 1, 1996.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons of Spring Dawning* [monographie électronique], Renton, Wizards of the Coast, coll. « Dragonlance Chronicles », n° 3, 2000, https://www.amazon.com/Dragons-Spring-Dawning-Chronicles-Dragonlance-ebook/dp/B004G5ZYLK, consulté le 25 juin 2018.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons of Winter Night* [monographie électronique], Renton, Wizards of the Coast, coll. « Dragonlance Chronicles », n° 3, 2000, https://www.amazon.com/gp/product/B004G8P1J2/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 25 juin 2018.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons of Autumn Twilight* [monographie électronique], Renton, Wizards of the Coast, coll. « Dragonlance Chronicles », n° 3, 2000, https://www.amazon.com/gp/product/B004G606K8/ref=series_rw_dp_sw, consulté le 25 juin 2018.

Corpus secondaire

Autres œuvres

ANONYME, *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa*, traduit par Kisari Mohan GANGULI et PRATAPACHANDRA RAYA, Calcutta, Bharata Press, 1883.

ANONYME, *Volsunga Saga, the Story of the Volsungs & Niblungs*, traduit par William MORRIS et traduit par Eirikr MAGNUSSON, Londres, F.S. Ellis, 1870.

ANONYME, *Northern mythology*, traduit par Benjamin THORPE, Londres, E. Lumley, 1851.

ANONYME, *The Fall of the Nibelungers*, traduit par William Nanson LETTSOM, Londres, Williams and Norgate, 1850.

ANONYME, *Syr Gawayne*, Londres, R. and J.E. Taylor, 1839.

ANONYME, *The Mabinogion*, traduit par Charlotte GUEST, Londres, Longman, Orme, Brown, Green and Longmans, 1838.

ANONYME, *Sacontalá, or the Fatal ring, an Indian drama, by Cálidás*, traduit par William JONES, Londres, Edwards, 1790.

ANONYME, *The Koran*, traduit par George SALE, Londres, J. Wilcox, 1734.

ANONYME, *La Sainte Bible*, traduit par Louis-Isaac LEMAISTRE DE SACY, 1855.

ANONYME, *The Bhăgvăt-Gēetā, or Dialogues of Krĕĕshná and Ărjŏŏn*, traduit par Charles WILKINS, Londres, C. Nourse, 1785.

ARIOSTO Ludovico, *Orlando Furioso*, traduit par William HUGGINS, Londres, James Rivington and James Fletcher, 1757.

ARNESON David et GYGAX Ernest Gary, *Dungeons and Dragons*, First Edition., Lake Geneva, T.S.R., 1974.

ARNESON David, GYGAX Ernest Gary, HOLMES Eric J. et MOLDVAY Tom, *Donjons & Dragons*, traduit par Anne MOREAU, traduit par Michael PRICE et traduit par Martine ROBIN, Lake Geneva, T.S.R., 1983.

AWLINSON Richard, *Valombre*, traduit par Michèle ZACHAYUS, Paris, Fleuve noir, coll. « Royaumes oubliés », 1994.

BEAGLE Peter S., *The Last Unicorn*, New York, Ballantine Books, 1969.

BERTHELOT Francis, *Solstice de fer*, Paris, Temps futur, coll. « Heroic fantasy », 1983.

BERTHELOT Francis, *Équinoxe de cendre*, Paris, Temps futur, coll. « Heroic fantasy », 1983.

BLAKE William, *Vala, or the Four zoas*, Oxford, Clarendon press, 1963.

BORDAGE Pierre, *L'Enjomineur*, Nantes, L'Atalante, 2004.

BOYER Régis, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard, 2015.

BROOKS Terry, *Shannara : la trilogie originale*, traduit par Rosalie GUILLAUME, Paris, J'ai lu, 2015.

BROOKS Terry, *L'Épée de Shannara*, traduit par Rosalie GUILLAUME, Paris, Bragelonne, 2002.

BROOKS Terry, *Le Glaive de Shannara*, traduit par Bernadette EMERICH, Paris, J'ai lu, 1992.

BROOKS Terry, *The Sword of Shannara* [monographie électronique], New York, Del Rey, 2000, https://www.amazon.fr/Sword-Shannara-Terry-Brooks-ebook/dp/B000FBFOE6, consulté le 1er décembre 2018.

BROOKS Terry, *The Sword of Shannara*, New York, Ballantine Books, coll. « Del Rey », 1977.

CARTER Lin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan le boucanier*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n° 66, 1983.

COLERIDGE Samuel Taylor, *Christabel; Kubla Khan: A Vision; The Pains of Sleep*, Londres, John Murray, 1816.

DE CAMP Lyon Sprague, *Conan le justicier*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n° 68, 1983.

DE CAMP Lyon Sprague, « Introduction », *in* Lyon Sprague DE CAMP (dir.), *The Spell of Seven*, New York, Pyramid Books, 1965, p. 7-12.

DE CAMP Lyon Sprague et NYBERG Björn, *The Return of Conan*, New York, Gnome Press, 1957.

DICKENS Charles, *Oliver Twist*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Le Livre de poche, 1964.

DONALDSON Stephen R., *Les Chroniques de Thomas l'incrédule*, traduit par Iawa TATE, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (2e série) », n° 2232, 1987.

DONALDSON Stephen R., *Lord Foul's Bane*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1977.

DOURIAUX Hugues, *Le Monde au-delà des brumes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1642, 1988.

DOURIAUX Hugues, *Thorn le guerrier*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1646, 1988.

DOURIAUX Hugues, *Les Mortels et les dieux*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1653, 1988.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *The King of Elfland's Daughter*, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1924.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *The Sword of Welleran, and Other Stories*, Londres, G. Allen, 1908.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *The Gods of Pegāna*, Londres, Elkin Matthews, 1905.

DUVEAU Marc (dir.), *La Cathédrale de sang*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1982, vol.4.

DUVEAU Marc (dir.), *Le Monde des chimères*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1981, vol.3.

DUVEAU Marc (dir.), *La Citadelle écarlate*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1979, vol.2.

DUVEAU Marc (dir.), *Le Manoir des roses*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction (L'épopée fantastique) », 1978, vol.1.

EDDINGS David, *Le Pion blanc des présages*, traduit par Dominique HAAS, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1990.

EDDISON Eric Rücker, *Le Serpent Ouroboros*, Paris, Callidor, coll. « L'Âge d'or de la fantasy », 2017.

EDDISON Eric Rücker, *The Worm Ouroboros*, Londres, Jonathan Cape, 1922.

ENDE Michael, *L'Histoire sans fin*, traduit par Dominique AUTRAND, Paris, Stock, 1984.

FERGUSON Samuel, *Lays of the Western Gael, and Other Poems*, Dublin, Sealy, Bryers & Walker, 1888.

FOSTER Alan Dean et LUCAS George, *Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker*, New York, Ballantine Books, coll. « Del Rey », 1976.

GAIMAN Neil, *Neverwhere*, Londres, BBC Books, 1996.

GALLAND Antoine, *The Arabian Nights' Entertainments*, ANONYME, London, Andrew Bell, 1706.

GENLIS Stéphanie-Félicité Ducrest de, *Les Chevaliers du cygne ou la cour de Charlemagne*, Paris, Maradan, 1795.

GOODKIND Terry, *La Première leçon du sorcier*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2003.

GRAY Thomas, « Ode II. », *in Odes by Mr. Gray*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757, p. 12-21.

GRIMBERT Pierre, *Six héritiers*, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », n° 11, 1996.

HAGGARD H. Rider, *La Fleur sacrée*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1983, vol.1.

HARTWELLE David G. et CRAMER Kathryn (dirs.), *Year's Best Fantasy*, Londres, Harper Voyager, 2001, vol.1.

HOBB Robin, *L'Apprenti assassin*, traduit par Arnaud MOUSNIER-LOMPRE, Paris, Pygmalion, 1998.

HOBB Robin, *Assassin's Apprentice*, New York, Bantam Spectra, 1995.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Oeuvres complètes de E. T. A. Hoffmann*, Paris, E. Renduel, 1830.

HOGG James, *The Queen's Wake: A Legendary Poem*, Londres, William Blackwoord and John Murray, 1819.

HOWARD Robert Ervin, *Le Cimmérien*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Le Livre de poche, coll. « Conan », n° 1, 2019.

HOWARD Robert Ervin, *Conan - L'Heure du dragon. Deuxième volume : 1934*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Bragelonne, coll. « Les intégrales », n° 14, 2008.

HOWARD Robert Ervin, *Les Clous rouges. Troisième volume : 1934-1935*, traduit par Patrice LOUINET, Paris, Bragelonne, coll. « Les intégrales », n° 17, 2008.

HOWARD Robert Ervin, *Conan l'usurpateur*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°62, 1982.

HOWARD Robert Ervin, *Conan le flibustier*, traduit par François Truchaud, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°61, 1982.

HOWARD Robert Ervin, CARTER Lin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan le vagabond*, traduit par Éric CHEDAILLE, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n° 56, 1982.

HOWARD Robert Ervin, CARTER Lin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan le Cimmérien*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°54, 1982.

HOWARD Robert Ervin, *Conan le guerrier*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°40, 1981.

HOWARD Robert Ervin, *Conan le conquérant*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°33, 1980.

HOWARD Robert Ervin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan l'aventurier*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°23, 1980.

HOWARD Robert Ervin, *Conan*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Titres/SF », n°18, 1980.

HOWARD Robert Ervin, *Conan : la naissance du monde*, traduit par François TRUCHAUD, Paris, Édition Spéciale, coll. « Science-fiction », 1972.

HOWARD Robert Ervin, *Conan : la fin de l'Atlantide*, traduit par Anne ZRIBI, Paris, Édition Spéciale, coll. « Science-fiction », 1972.

HOWARD Robert Ervin, CARTER Lin et DE CAMP Lyon Sprague, *Conan*, traduit par Anne ZRIBI, Paris, Édition Spéciale, coll. « Science-fiction », 1972.

HOWARD Robert Ervin, *Conan of Cimmeria: Volume Three (1935)*, Londres, Wandering Star, 2009.

HOWARD Robert Ervin, *Conan of Cimmeria: Volume Two (1934)*, Londres, Wandering Star, 2004.

HOWARD Robert Ervin, *Conan of Cimmeria: Volume One (1932-1933)*, Londres, Wandering Star, 2003.

HOWARD Robert Ervin, *The Coming of Conan the Cimmerian*, New York, Del Rey Books, 2003.

HOWARD Robert Ervin, *Conan the Adventurer*, New York, Lancer Books, 1966.

HOWARD Robert Ervin, *Conan the Conqueror*, New York, Gnome Press, 1950.

HOWARD Robert Ervin, « The Phoenix on the Sword », *Weird Tales*, décembre 1932, vol. 20, n° 6, p. 769-783.

HOWARD Robert Ervin, « The Shadow Kingdom », *Weird Tales*, août 1929, vol. 14, n° 2, p. 166-182.

JACKSON Steve et LIVINGSTON Ian, *Le Sorcier de la montagne de feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1983.

JACOB Grimm et WILHELM Grimm, *German Popular Stories*, traduit par Edgar TAYLOR, Londres, C. Baldwyn, 1823.

JIGME NORBOU Thoubten, *Le Tibet*, traduit par Francis LEDOUX et traduit par Colin TURNBULL, Paris, Stock, 1969.

JORDAN Robert, *Nouveau printemps*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2012.

JORDAN Robert, *The Eye of the World*, New York, Tor Books, 1990.

KUSHNER Ellen, *Thomas the Rhymer*, New York, William Morrow & Co., 1990.

LAMOTHE-LANGON Etienne-Léon de, *L'Ermite de la tombe mystérieuse ou le fantôme du vieux château. Par Mme Anne Radcliffe.*, Paris, Lecointe et Durey, 1822.

LANG Andrew, *The Red Fairy Book*, London, Longmans, 1890.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Les Montagnes hallucinées*, traduit par David CAMUS, Paris, Mnémos, 2013.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Cthulhu : le Mythe*, traduit par Maxime LE DAIN et Sonia QUEMENER, Paris, Bragelonne, 2012.

LE GUIN Ursula K., *Le Sorcier de Terremer*, traduit par Philippe R. HUPP et traduit par Michel Lee LANDA, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 5201, 1985.

LE GUIN Ursula K., *Le Sorcier de Terremer*, traduit par Philippe R. HUPP, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1977.

LE GUIN Ursula K., *A Wizard of Earthsea*, Berkeley, Parnassus Press, 1968.

LEIBER Fritz, *Épées et démons*, traduit par Jean Claude MALLE, Paris, Bragelonne, 2005.

LEIBER Fritz, *Épées et démons*, traduit par Jacques PARSONS, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 5194, 1984.

LEIBER Fritz, *Le Cycle des épées*, traduit par Jacques DE TERSAC, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1970.

LEWIS Matthew Gregory, *Le Moine*, DESCHAMPS, DESPRES, BENOIT et LAMARRE, Paris, Maradan, 1797.

LINDSAY David, *A Voyage to Arcturus*, New York, Ballantine Books, 1968.

LOVECRAFT H. P., *Démons et merveilles*, traduit par Bernard NOËL, Paris, Deux-Rives, coll. « Lumière interdite », 1955.

LYNCH Scott, *The Lies of Locke Lamora*, New York, Bantam Spectra, 2006.

MACDONALD George, *The Princess and the Goblin*, Londres, Strahan & Co., 1872.

MACDONALD George, *Phantastes: a Faerie Romance for Men and Women*, Londres, Smith, Elder and Co., 1858.

MALLET Paul Henri, *Northern Antiquities*, traduit par Thomas PERCY, Londres, Carnan, 1770.

MALORY Thomas, *The Byrth, Lyf, and Actes Of Kyng Arthur*, Londres, Longman, Hurst, 1817.

MALORY Thomas, *Le Morte d'Arthur*, Londres, Walker and Edwards, 1816.

MARSAN Stéphane (dir.), *Légendaire*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », n° 2, 1999.

MARTIN George R. R., *Le trône de fer. L'intégrale 3*, traduit par Jean SOLA, Paris, J'ai lu, 2010.

MARTIN George R. R., *Le trône de fer. L'intégrale 2* [monographie électronique], traduit par Jean SOLA, Paris, J'ai lu, 2016, https://www.amazon.fr/Tr%C3%B4ne-Fer-LInt%C3%A9grale-LInvincible-Forteresse-ebook/dp/B01DSWLLEA/, consulté le 17/03/2019.

MARTIN George R. R., *Le trône de fer. L'intégrale 1*, traduit par Jean SOLA, Paris, J'ai lu, 2008.

MARTIN George R. R., *Le Trône de Fer*, traduit par Jean SOLA, Paris, Pygmalion, 1998.

MARTIN George R. R., *A Game of Thrones*, New York, Bantam Spectra, 1996.

MAUPASSANT Guy de, « Le Horla », *Gil Blas*, 26/10/1886 p.

MIEVILLE China, *Perdido Street Station*, Londres, Macmillan, 2000.

MIRRLEES Hope, *Lud-en-brume*, traduit par Julie PETONNET-VINCENT, Paris, Callidor, coll. « L'Âge d'or de la fantasy », 2015.

MIRRLEES Hope, *Lud-in-the-Mist*, Londres, Collins Sons & Co., 1926.

MOORCOCK Michael, *Elric le Nécromancien*, traduit par Frank STRASCHITZ et traduit par Michel DEMUTH, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 5170, 1983.

MOORCOCK Michael, *Elric le Nécromancien*, traduit par Frank STRASCHITZ, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1969.

MOORE Catherine L., *Jirel de Joiry*, traduit par Georges H. GALLET, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », n° 533, 1974.

MOORE Thomas, *Lalla Rookh, an Oriental Romance*, Philadelphia, M. Thomas, 1817.

MORRIS William, *La Source au bout du monde*, traduit par Maxime SHELLEDY et traduit par Souad DEGACHI, Paris, Aux forges de Vulcain, 2016.

MORRIS William, *Le Puits au bout du monde : La Route des dangers*, traduit par Maxime SHELLEDY, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

MORRIS William, *Le Lac aux îles enchantées*, traduit par Francis GUEVREMONT, Paris, Aux forges de Vulcain, 2012.

MORRIS William, *Le Puits au bout du monde : La Route vers l'amour*, traduit par Maxime SHELLEDY, Paris, Aux forges de Vulcain, 2012.

MORRIS William, *Le Pays creux*, traduit par Maxime MASSONNAT, Paris, Aux forges de Vulcain, 2011.

MORRIS William, *The Well at the World's End*, Londres, Kelmscott Press, 1896.

MORRIS William, *The Wood Beyond the World*, Londres, Kelmscott Press, 1894.

MORRIS William, *The Story of the Glittering Plain*, Londres, Macmillan, 1890.

NIGHTINGALE Charles et ROCHE Dominique, *Sous l'araignée du sud*, Paris, Robert Laffont, 1978.

NILES Douglas, *Les Guerres fratricides*, Paris, Fleuve Noir, 2000.

NYBERG Björn et DE CAMP Lyon Sprague, « Conan the Victorious », septembre 1957, vol. 8, n° 3, p. 4-61.

OSSIAN (AUTEUR SUPPOSE), *The Works of Ossian*, Londres, J. Becket and P. A. Dehondt, 1765.

PEAKE Mervyn, *Titus d'Enfer*, traduit par Patrick REMAUX, Paris, Stock, coll. « Le Cabinet cosmopolite », 1974.

PEAKE Mervyn, *Titus Groan*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1946.

PELOT Pierre, *Le Fils du grand Konnar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », n° 1788, 1990.

PERCY Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry*, Londres, Dodsley, 1765.

PERRAULT Charles, « La Belle au bois dormant: conte », *Mercure galant*, février 1696, p. 75-116.

PETERSEN Sandy *et al.*, *L'Appel de Cthulhu*, traduit par Jean BALCZESAK et Joachim GONZALES, Paris, Jeux Descartes, 1984.

PRATCHETT Terry, *The Colour of Magic*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1983.

RADCLIFFE Ann, *Les Mystères d'Udolphe*, traduit par Victorine de CHASTENAY, Paris, Madaran, 1798.

RADCLIFFE Ann, *Eléonore de Rosalba, ou le confessional des pénitens noirs*, traduit par Mary GAY, Paris, Lepetit, 1797.

ROWLING J.K., TIFFANY John et THORNE Jack, *Harry Potter et l'enfant maudit*, traduit par Jean-François MENARD, Paris, Gallimard jeunesse, 2016.

SCOTT Walter, *Ivanhoe: A Romance*, Edinburgh, A. Constable & Co., 1820.

SCOTT Walter, *The Lay of the Last Minstrel: A Poem*, Londres, Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1805.

SCOTT Walter, *Minstrelsy of the Scottish Border*, Londres, T. Cadell jun. and W. Davies, 1802.

SILVERBERG Robert, *Légendes de la fantasy.*, Paris, Pygmalion, 2005.

STERLING John, « A Chronicle of England », *in Blackwood's Edinburgh Magazine*, Edinburgh, Blackwood & Sons, 1840, vol.47, p. 253-259.

STURLUSON Snorri, *The Prose or Younger Edda*, traduit par George Webbe DASENT, Stockholm, Norstedt and sons, 1842.

SWINBURNE Algernon Charles, *Tristram of Lyonesse and Other Poems*, Londres, Chatto and Windus, 1882.

TENNYSON Alfred, *Idylls of the King*, Londres, Edward Moxon, 1868.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Chute de Gondolin*, traduit par Daniel LAUZON, traduit par Adam TOLKIEN et traduit par Tina JOLAS, Paris, Christian Bourgois, 2019.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Beren et Lúthien*, traduit par Adam TOLKIEN, traduit par Elen RIOT et traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2017.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Beowulf : Traduction et commentaire*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2015.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Chute d'Arthur*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2013.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Hobbit annoté*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2012.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Légende de Sigurd et Gudrún*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2010.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Enfants de Húrin*, traduit par Delphine MARTIN, Paris, Christian Bourgois, 2008.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Formation de la Terre du Milieu*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2007.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Route perdue*, traduit par Daniel LAUZON, Paris, Christian Bourgois, 2007.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Lais du Beleriand*, traduit par Daniel LAUZON et traduit par Elen RIOT, Paris, Christian Bourgois, 2006.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Second livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », n° 5718, 2001.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », n° 1056, 2001.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », n° 1055, 2001.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », n° 1054, 2001.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », n° 5668, 1999.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Christian Bourgois, 1995.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Second livre des contes perdus*, traduit par Adam TOLKIEN, Paris, Christian Bourgois, 1995.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1991.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1991.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 1991.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, France Loisirs, coll. « Science-fiction », 1983.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, France Loisirs, coll. « Science-fiction », 1983.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, France Loisirs, coll. « Science-fiction », 1983.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Contes et légendes inachevés*, traduit par Tina JOLAS, Paris, Christian Bourgois, 1982.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Silmarillion 1*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », 1980.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Silmarillion 2*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », 1980.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Silmarillion*, New York, Ballantine Books, 1979.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, Christian Bourgois, 1978.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Silmarillion*, London, George Allen & Unwin, 1977.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Lettres du Père Noël*, traduit par Gérard-George LEMAIRE et traduit par Céline LEROY, Paris, Christian Bourgois, 1977.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Aventures de Tom Bombadil*, traduit par Dashiell HEDAYAT, Paris, Christian Bourgois, 1975.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Faërie et autres textes*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1974.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, J'ai lu, coll. « Science-Fiction (1ère série) », 1973.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Retour du roi*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1973.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Deux tours*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1972.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *La Communauté de l'anneau*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Christian Bourgois, 1972.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Stock, 1969.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Return of the King*, New York, Ace Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Two Towers*, New York, Ace Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Fellowship of the Ring*, New York, Ace Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Hobbit*, New York, Ballantine Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Return of the King*, New York, Ballantine Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Two Towers*, New York, Ballantine Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Fellowship of the Ring*, New York, Ballantine Books, 1965.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Return of the King*, George Allen & Unwin, 1955.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Two Towers*, George Allen & Unwin, 1954.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Fellowship of the Ring*, George Allen & Unwin, 1954.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Hobbit*, Londres, George Allen & Unwin, 1937.

VANCE Jack, *La Planète géante*, traduit par Arlette ROSENBLUM, Paris, Presses Pocket, coll. « Science-fiction », 1978.

WALPOLE William, *Le Château d'Otrante*, traduit par Francis LEDOUX, Paris, Club français du livre, 1964.

WALTON Evangeline, *The Virgin and the Swine: The Fourth Branch of the Mabinogi*, Chicago, Willett, Clark & Company, 1936.

WARTON Thomas, « The Grave of King Arthur », *in Poems: A New Edition*, Londres, T. Becket, 1777, p. 63-72.

WARTON Thomas, *Observations on the Fairy Queen of Spenser*, Londres, R. and J. Dodsley, 1754.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *L'Histoire des dragons*, traduit par Olivier MEYER, Paris, Carrerre, 1987, vol.3.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *L'Histoire des dragons*, traduit par Françoise LEBRAS et traduit par Olivier MEYER, Paris, Carrerre, 1987, vol.2.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *L'Histoire des dragons*, traduit par Yannick SURCOUF, Paris, Carrerre, 1987, vol.1.

WEIS Margaret et HICKMAN Tracy, *Dragons of Autumn Twilight*, Lake Geneva, TSR, Inc., 1984.

WILLIAMS Charles, *La Guerre du Graal*, traduit par Francis LEDOUX, Cabris, Sulliver, 1951.

WILLIAMS Tad, *Le Trône du dragon*, Paris, Rivages, coll. « Fantasy », n° 2, 1994.

WINDLING Terri et DATLOW Ellen (dirs.), *Snow White, Blood Red*, New York, Avon Books, 1993.

WINDLING Terri et DATLOW Ellen (dirs.), *The Year's Best Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1988, vol.1.

WHITE Terence Hanbury, *L'Épée dans le roc*, traduit par Jean MURAY, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Bibliothèque verte », n° 267, 1965.

WHITE Terence Hanbury, *The Ill-Made Knight*, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1940.

WHITE Terence Hanbury, *The Witch in the Wood*, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1939.

WHITE Terence Hanbury, *The Sword in the Stone*, Londres, Collins, 1938.

Études traductologiques, stylistiques, narratologiques et linguistiques

Monographies

ADAM Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996.

ADAM Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan Université, coll. « fac. linguistique », 1991.

AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Les Sortceliers*, Paris, Seuil Jeunesse, 2003.

BAKER Mona, *In Other Words: A Coursebook On Translation*, Third., London ; New York, Routledge, 2018.

BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999.

BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1995.

BOSSEAUX Charlotte, *How Does It Feel? Point of View in Translation*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Approaches to Translation Studies », n° 29, 2007.

CHUQUET Hélène et PAILLARD Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Gap, Ophrys, 1987.

COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992.

ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Librairie générale française, 1995.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Librairie générale française, 1985.

GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 691, 2012.

GENETTE Gérard, « Introduction à l'architexte », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 89-159.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Tel quel », 1972.

HERMAN David, JAHN Manfred et RYAN Marie-Laure, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Hoboken, Taylor and Francis, 2012.

HEWSON Lance, *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam ; Philadelphia, John Benjamins Pub. Company, coll. « Benjamins Translation Library », n° 95, 2011.

JAKOBSON Roman et RUWET Nicolas, *Essais de linguistique générale. 1, 1,* Paris, Éditions de Minuit, 2003.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 169, 2005.

JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.

JENN Ronald, *La Pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain », 2013.

KOSTER Cees, *From World to World: An* Arnamentarium *For The Study Of Poetic Discourse in Translation*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2000.

LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014.

LEECH Geoffrey N. et SHORT Mick, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 2ème édition., New York, Pearson Longman, coll. « English Language Series », 2007.

MACE Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3e ed. revue et augmentée avec exercices et corr., Paris, Dunod, coll. « L'énonciation littéraire », n° 1, 1997.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2012.

MOSEGAARD HANSEN Maj-Britt, *The Structure of Modern Standard French: a Student Grammar*, Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, coll. « Oxford linguistics », 2016.

PHILIPPE Gilles, « Une langue littéraire ? », *in* Gilles PHILIPPE et Julien PIAT (dirs.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 7-56.

REISS Katharina, *Translation Criticism, the Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, traduit par Erroll F. RHODES, New York, Routledge, 2014.

RIFFATERRE Michael, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax : Re-visions of Culture and Society », 1990.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.

SPITZER Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Collection tel », n° 54, 1970.

VENUTI Lawrence, *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference.*, Routledge., London / New York, 1998.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

VINAY J.-P et DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977.

Articles

AMOSSY Ruth, « La Notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, 1989, vol. 73, nº 1, p. 29-46.

BAKHTIN Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, traduit par Caryl EMERSON, Minneapolis, University of Minnesota, coll. « Theory and History of Literature », n° 8, 1984.

CADIN Anne, « Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahisons littéraires complexes ? », *TRANS-*, 8 février 2011, vol. 11.

GOUANVIC Jean-Marc, « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances », *The Translator*, 2005, vol. 11, nº 2, p. 147-166.

GOUANVIC Jean-Marc, « Translation and the Shape of Things to Come », *The Translator*, 1997, vol. 3, nº 2, p. 125-152.

HEWSON Lance, « Auscultation du grand public », *Parallèles*, 2015, vol. 1, nº 27, p. 10-19.

LABOV William, « L'étude de l'anglais non-standard », *Langue française*, traduit par Françoise KERLEROUX, 1974, nº 22, p. 79-106.

LEUVEN-ZWART Kitty M. van, « Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I », *Target*, 1989, vol. 1, nº 2, p. 152-181.

PRUNGNAUD Joëlle, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1994, vol. 7, nº 1, p. 11-46.

PYM Anthony, *On Toury's laws of how translators translate*, http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2007_toury_laws.pdf, consulté le 11 octobre 2015.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Du texte au genre », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.

TOURNIER Maurice, « "Race", un mot qui a perdu la raison », *Mots. Les langages du politique*, septembre 1992, n° 32, p. 105-107.

TYMOCZKO Maria, *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*, Manchester, St Jerome Pub, 1999.

WILKENS Matthew, « Genre, Computation, and the Varieties of Twentieth-Century U.S. Fiction », *Journal of Cultural Analytics*, 1 novembre 2016.

XIAOYI Yuan, « Débat du siècle : fidélité ou recréation », *Meta: Journal des traducteurs*, 1999, vol. 44, n° 1, p. 61.

Études sur la fantasy, les genres voisins et le milieu éditorial

Monographies

AMPERE Jean-Jacques, « Compte rendu d'Hoffmann *Leben und Nachlass*, ouvrage de Hitzig », *Le Globe*, 2 août 1828.

ALTAIRAC Joseph, « Jacques Bergier ou l'homme qui découvrit aussi Robert E. Howard », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 263-268.

ASHLEY Mike, *Gateways to Forever: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

ATTEBERY Brian, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, New York, Oxford University Press, 2014.

ATTEBERY Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

ATTEBERY Brian, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

AZIZA Claude et GOIMARD Jacques, *Encyclopédie de poche de la science-fiction : Guide de lecture*, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », n° 5237, 1986.

BAUDOU Jacques, « La *Fantasy* française », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, n° 2, p. 171-180.

BAUDOU Jacques, *La fantasy*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

BERGIER Jacques, *Admirations*, Paris, L'Oeil du Sphinx, coll. « La bibliothèque d'Abdul Alhazred », 2001.

BERGIER Jacques, « Préface », *in Elric le Nécromancien*, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1969, p. v-ix.

BERGIER Jacques, « Les Vikings ont-ils découvert l'Amérique ? », *in Vigdis la farouche*, Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, coll. « Bibliothèque mondiale », n° 92, 1957, p. 5-12.

BERGIER Jacques, « Les livres étrangers récents », *in L'agent secret*, Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, coll. « Bibliothèque mondiale », n° 76, 1956, p. 301-304.

BERGIER Jacques et PAUWELS Louis, *Le Matin des magiciens, introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960.

BERNARDO Susan M. et MURPHY Graham J., *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press, 2006.

BESSON Anne (dir.)*, Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.

BESSON Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 37, 2007.

BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, coll. « CNRS littérature », 2004.

BESSON Anne, WHITE-LE GOFF Myriam et UNIVERSITE D'ARTOIS (dirs.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui: actes du colloque du CRELID, Université d'Artois (Arras)*, Paris, Bragelonne, coll. « Collection Essais », 2007.

BONNAL Nicolas, *Tolkien, les univers d'un magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

BOTTERO Pierre, *D'un monde à l'autre*, Paris, Rageot, coll. « Grands formats », 2003.

BOURGEOIS Chrystel, *La Dimension mythologique dans la Fantasy : l'influence de Tolkien*, thèse de doctorat, Université de Paris-Nord, 2010.

BRYANT Jacob, *A New System or An Analysis of Ancient Mythology*, Londres, Payne, 1774.

CARPENTER Humphrey, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, traduit par Pierre ALIEN, Paris, Christian Bourgois, 2002.

CARRUTHERS Leo (dir.), *Tolkien et le Moyen Âge*, Paris, CNRS, coll. « Littérature », 2007.

CARTER Lin, « Introduction : néomythologie », *in Les pionniers de la fantasy*, Paris, Bragelonne, 2010, p. 9-27.

CARTER Lin, *Tolkien, le maître des anneaux*, Le Pré aux clercs., Paris, 2002.

CARTER Lin (dir.), *The Year's Best Fantasy Stories*, New York, DAW Books, 1975, vol.1.

CARTER Lin, *Imaginary Worlds: The Art of Fantasy*, New York, Ballantine Books, 1973.

CARTER Lin (dir.), *Dragons, Elves, and Heroes*, New York, Ballantine Books, 1969.

CLUTE John et GRANT John (dirs.), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1997, 1049 p.

COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Oxford, Clarendon Press, 1907, vol.1.

DE CAMP Lyon Sprague, *Les pionniers de la fantasy*, Paris, Bragelonne, 2010.

DE CAMP Lyon Sprague, DE CAMP Catherine Crook et GRIFFIN Jane Whittington, *Dark Valley of Destiny: The Life of Robert E. Howard*, Londres, Gollancz, coll. « SF Gateway », 2011.

DELANY Samuel R., *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science fiction*, Rev. ed., Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2009.

DROUT Michael D. C. (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007.

DUPERRAY Max, « Préface », *in L'Épée de Welleran*, Rennes, Terres de brume, 2004, p. 7-18.

DUPERRAY Max, « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise », *Études irlandaises*, 1984, vol. 9, n° 1, p. 81-88.

EARLE David M., *Re-covering Modernism*, Farnham, Ashgate, 2015.

FERNANDEZ Irène, *Défense et illustration de la féérie: du* Seigneur des anneaux *à* Harry Potter*, une littérature en quête de sens*, Paris, Philippe Rey, 2012.

FERNANDEZ Irène, *Et si on parlait... du* Seigneur des Anneaux, Paris, Presses de la Renaissance, 2002.

FERRE Vincent, *Lire J.R.R. Tolkien*, Paris, Pocket, 2014.

FERRE Vincent, *Tolkien, sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001.

FERRE Vincent et AIRIAU Paul (dirs.), *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004.

FRYE Northrop, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambrigde, MA, Harvard Univ. Press, 1976.

GLINOER Anthony, *La littérature frénétique*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2009.

GOIMARD Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, coll. « Univers sans limites », 2003.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1993.

HABER Karen (dir.), *Méditations sur la Terre du Milieu*, Paris, Bragelonne, 2003.

HUME Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York, Methuen, 1984.

JACKSON Rosemary, *Fantasy, the Literature of Subversion*, London ; New York, Methuen, coll. « New accents », 1981.

JONES Diana Wynne, *The Tough Guide to Fantasyland*, New York, Firebird, 2006.

KLOCZKO Édouard, *Le Dictionnaire des langues elfiques : quenya et telerin*, Argenteuil, Arda, coll. « Encyclopédie de la Terre du milieu de J.R.R. Tolkien », 1995.

LE GUIN Ursula K, *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science fiction*, New York, N.Y., Berkley Books, 1982.

LEE Alan, *Cahier de croquis du* Seigneur des anneaux, traduit par Vincent FERRE et traduit par Delphine MARTIN, Paris, Christian Bourgois, 2006.

LOUINET Patrice, *Le Guide Howard*, Chambéry, ActuSF.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover Publications, 1973.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Cahier Lovecraft*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1969, vol.12.

MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.

MANDALA Susan, *Language in Science-Fiction and Fantasy: the Question of Style*, New York, NY, Continuum, 2012.

MANLOVE Colin Nicholas, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

MATHIJS Ernest, The Lord of the Rings*: Popular Culture in Global Context*, Londres, Wallflower Press, 2006.

MENDLESOHN Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2008.

MONTANDON Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance :* le Petit prince*,* Pinocchio*,* le Magicien d'Oz*,* Peter Pan*,* L'Histoire sans fin, Paris, Imago, 2001.

MOORCOCK Michael, *Wizardry and Wild Romance: a Study of Epic Fantasy*, London, Gollancz, 1988.

NODIER Charles, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, novembre 1830.

PANTIN Isabelle, *Tolkien et ses légendes*, Paris, CNRS, 2009.

PIGOREAU Alexandre Nicolas, *Cinquième supplément à la petite bibliographie biographico-romanciere*, Paris, Pigoreau, 1823.

PRICKETT Stephen, *Victorian Fantasy*, Waco, Baylor University Press, 2005.

PUNTER David et BYRON Glennis, *The Gothic*, Malden, MA, Blackwell Pub, coll. « Blackwell guides to literature », 2004.

RICHTER Virginia, *Literature After Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859–1939*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.

RIDOUX Charles, *Tolkien. Le chant du monde*, Amiens, Encrage, coll. « Travaux bis », n° 7, 2004.

RUAUD André-François, *Cartographie du merveilleux : guide de lecture Fantasy*, Paris, Denoël, 2001.

SADOUL Jacques, *Une histoire de la science-fiction - 4 : 1982-2000, le renouveau*, Paris, Librio, 2001.

SANAHUJAS Simon, *Les Nombreuses vies de Conan*, Paris, Les Moutons électriques, 2008.

SANAHUJAS Simon, *Conan le Texan*, Paris, Les Moutons électriques, coll. « La Bibliothèque rouge », 2008.

SHIPPEY T. A., *The Road to Middle-earth*, Rev. and expanded ed., Boston, Houghton Mifflin Co, 2003.

SWIRSKI Peter, *From Lowbrow to Nobrow*, Montreal ; Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions Points, 2015.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Points Essais », n° 120, 1980.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Guide to the Names in* The Lord of the Rings [monographie électronique], http://tolkien.ro/text/JRR%20Tolkien%20-%20Guide%20to%20the%20Names%20in%20The%20Lord%20of%20the%20Rings.pdf, consulté le 8 avril 2015.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Lettres*, traduit par Delphine MARTIN et traduit par Vincent FERRE, Paris, Pocket, 2013.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, London, HarperCollins, 2006.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Monstres et les critiques et autres essais*, traduit par Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2006.

TORTEY Fabrice (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009.

WILLIAMSON Jamie, *The Evolution of Modern Fantasy*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Articles

BERTHELOT Anne, CELESTIN Roger, DALMOLIN Eliane et LESCART Alain, « Editors' Introduction », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, nº 2, p. 137-140.

BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », *in* Michaël DEVAUX, Vincent FERRE et Charles RIDOUX (dirs.), *Tolkien aujourd'hui : colloque de Rambures (13 - 15 juin 2008)*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011, p. 197-209.

BOZZETTO Roger, « À contre temps : retour sur quelques « évidences » de la critique en « fantastique » », *E-rea*, 15 octobre 2007, 5.2.

BREAN Simon, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *Res Futurae*, 2012, vol. 1.

BURDGE Anthony et BURKE Jessica, « Fandom », *in* Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 191-196.

BURKHARDT Marie *Février-Vincent*, *Monde de la magie, magie du monde : aspect rôle et symbolisme de la magie dans quelques œuvres d'Heroic Fantasy : Tolkien,* The Lord of the Rings*, M.Z. Bradley,* The Mists of Avalon *et* Lady of Avalon*, D. Eddings,* The Belgariad *et* The Malloreon*, P. Grimbert,* Le secret de Ji*, et R. Barjavel,* L'Enchanteur*,* thèse en littérature comparée, Grenoble III, 2002.

DAUPHRAGNE Antoine, « Le jeu de rôles et la Terre du Milieu », *in* Michaël DEVAUX, Vincent FERRE et Charles RIDOUX (dirs.), *Tolkien aujourd'hui : colloque de Rambures (13 - 15 juin 2008)*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2011, p. 227-239.

DAVID Coralie, « Lusor in Fabula : le jeu de rôle, une école de la *Fantasy* française », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, nº 2, p. 153-161.

EVERETT Justin et SHANKS Jeffrey H., « Introduction: *Weird Tales*—Discourse Community and Genre Nexus », *in* Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS (dirs.), *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, coll. « Studies in supernatural literature », 2015, p. ix-xix.

FEIST Raymond E., « Notre grand-père à tous : méditations sur J.R.R. Tolkien », *in* Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du milieu*, Paris, Bragelonne, 2003, p. 27-38.

FERRE Vincent et BOURGOIS Christian, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », *in* Vincent FERRE (dir.), *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 37-46.

FERRE Vincent, LAUZON Daniel et RIGGS David, « Traduire Tolkien en français: On the Translation of J.R.R. Tolkien's Works into French and their Reception in France », *in* Thomas HONEGGER (dir.), *Tolkien in Translation*, Zurich, Walking Tree Publishers, coll. « Cormarë series », n˚ 4, 2003, p. 45-68.

FLIEGER Verlyn, « Ne perdons pas Frodo de vue », *Europe*, avril 2016, nº 1044, p. 105-110.

FLIEGER Verlyn, « A postmodern medievalist? », *in* Jane CHANCE et Alfred K. SIEWERS (dirs.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, 1. Palgrave Macmillan paperback ed., New York, Palgrave Macmillan, coll. « The new Middle Ages », 2009, p. 17-28.

FOSTER Mike, « America in the 1960s: Reception of Tolkien », *in* Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 14-15.

GRACQ Julien et CARRIERE Jean, « Entretien avec Jean Carrière », *in Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Domaine français », 2002, p. 109-192.

GUISERIX Didier et BRASSINNE Michel, « Méga », *Jeux & Stratégie*, 1984, HS 01, 1984 p.

GYGAX Gary, « The influence of Tolkien on the D&D and AD&D games », *Dragon*, mars 1985, nº 95, p. 12-17.

H. STURGIS Amy, « Fan Fiction », *in* Michael D. C. DROUT (dir.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, Routledge, 2007, p. 190-191.

HELLEKSON Karen, « Fandom and Fan Culture », *in* Eric Carl LINK et Gerry CANAVAN (dirs.), *The Cambridge companion to American science fiction*, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2015, p. 153-163.

HUNTER John, « The Reanimation of Antiquity and the Resistance of History: Macpherson-Scott-Tolkien », *in* Jane CHANCE et Alfred K. SIEWERS (dirs.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « The New Middle Ages », 2009, p. 61-75.

KAES René, « Le sens de l'œuvre : Marcel Thaon 1949-1991 », *Le Journal des psychologues*, mai 1991, nº 87, p. 50-52.

ŁASZKIEWICZ Weronika, « J.R.R. Tolkien's Portrayal of Femininity and Its Transformations in Subsequent Adaptations », *Crossroads. A Journal of English Studies*, 2016, 11(4), p. 15-28.

LE GUIN Ursula K, « Spike the Cannon », *SFRA Newsletter*, 1989, nº 169, p. 17-20.

LEGENDRE Bertrand, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953-1970) », *Mémoires du livre*, 2010, vol. 2, nº 1.

LEIBER Fritz, « On What Should We Call the Kind of Story This Magazine Is About », *Amra*, juillet 1961, vol. 2, nº 16, 07/1961 p.

LOUINET Patrice, « Robert E. Howard, Founding Father of Modern *Fantasy* For The First Time Again », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, nº 2, p. 163-170.

LOUINET Patrice, « Kull, Bran Mak Morn et Conan : les rois de la nuit », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 195-209.

LYNCH Andrew, « Archaism, Nostalgia, and Tennysonian War in *The Lord of the Rings* », *in* Jane CHANCE et Alfred K. SIEWERS (dirs.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, 1. Palgrave Macmillan paperback ed., New York, Palgrave Macmillan, coll. « The new Middle Ages », 2009, p. 17-28.

MARCELA-FROIDEVAL François et BRASSINNE Michel, « Tactiques... et dragons ! », *Jeux & Stratégie*, 1980, nº 4, 1980 p.

MARTINS Eunice, « Du conte aux romans de *Fantasy* pour la jeunesse », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, vol. 15, nº 2, p. 191-197.

MILLET Baudoin, « *Novel* et *Romance* : Histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles*, 2006, vol. 2, nº 16, p. 85-95.

MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : un Big Bang prometteur », *Livres Hebdo*, 21 octobre 2016, nº 1102, p. 45-52.

MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : contre vents et marées », *Livres Hebdo*, 16 janvier 2015, nº 1025, p. 51-59.

MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : le temps du changement », *Livres Hebdo*, 16 mai 2014, nº 998, p. 53-60.

MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : soleil rose », *Livres Hebdo*, 18 janvier 2013, nº 937, p. 55-62.

MOULIN Mylène, « Littératures de l'imaginaire : d'un monde à l'autre », *Livres Hebdo*, 27 janvier 2012, nº 894, p. 72-82.

NAUDET Valérie, « Voix de cors : de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des anneaux* », *in* Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF (dirs.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Collection Essais », 2007, p. 31-43.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2015-2016* [en ligne], mars 2017, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/167879/1874948/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_SLL_2015-2016_(2e%20ed).pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2014-2015* [en ligne], mars 2016, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/137323/1508351/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_SLL_2014-2015.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2013-2014* [en ligne], mars 2015, http://www.syndicat-librairie.fr/images/documents/chiffres_cles_livre_sll_2013_2014.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2011-2012* [en ligne], mars 2013, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-

Lecture/Actualites/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre-l-edition-2013-donnees-2011-2012-est-parue, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2010-2011* [en ligne], mars 2010, http://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Livre-et-lecture/Files/Economie-du-livre/Chiffres-cle-du-secteur-du-livre/Chiffres-cles-du-secteur-du-Livre-2011-2012, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2008-2009* [en ligne], mars 2010, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/19238/164681/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2008-2009.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre : chiffres-clés 2007-2008* [en ligne], mars 2009, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/19239/164685/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2007-2008.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2004-2005 : quelques chiffres-clé* [en ligne], mars 2006, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22857/193450/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2004-2005.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2003-2004 : quelques chiffres-clé* [en ligne], mars 2005, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22856/193446/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2003-2004.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2002-2003 : quelques chiffres-clé* [en ligne], mars 2004, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22855/193442/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2002-2003.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2001-2002 : quelques chiffres-clé* [en ligne], mars 2003, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22854/193438/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2001-2002.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 2000-2001 : quelques chiffres-clé* [en ligne], mars 2002, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22853/193434/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_2000-2001.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 1999-2000 : quelques chiffres-clé* [en ligne], mars 2001, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22852/193430/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_1999-2000.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

OBSERVATOIRE DE L'ECONOMIE DU LIVRE, *Le secteur du livre 1998-1999 : quelques chiffres-clé* [en ligne], juillet 2000, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22851/193426/version/1/file/Chiffres-cles_Livre_1998-1999.pdf, consulté le 14 novembre 2017.

PARENTE Quélou, TORTEY Fabrice et TRUCHAUD François, « Entretien avec François Truchaud », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 269-273.

PRIDA Jonas, « Weird Modernism: Literary Modernism in the First Decade of *Weird Tales* », *in* Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS (dirs.), *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, coll. « Studies in supernatural literature », 2015, p. 15-28.

PROVINI Sandra, « Épopée », *in* BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 118-121.

RAY CARNEY Jason, « "Something That Swayed as If in Unison": The Artistic Authenticity of *Weird Tales* in the Interwar », *in* Justin EVERETT et Jeffrey H. SHANKS (dirs.), *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, coll. « Studies in supernatural literature », 2015, p. 3-14.

ROMEO Gary, *Southern Discomfort* [en ligne], 2002, http://www.robert-e-howard.org/SandRoughs4.html, consulté le 20 octobre 2018.

ROURE Benjamin, « Littératures de l'imaginaire : un nouvel espoir », *Livres Hebdo*, 26 octobre 2018, nº 1191, p. 72-78.

ROURE Benjamin, « Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble », *Livres Hebdo*, 27 octobre 2017, nº 1147, p. 47-54.

RUAUD André-François, « La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire », *in* Léa SILHOL et Estelle VALLS DE GOMIS (dirs.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Autrement Collection Mutations », n° 239, 2005, p. 149-161.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, septembre 1839, nº 19, p. 675-691.

SANAHUJAS Simon, « Le sens du récit chez Robert Ervin Howard », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 165-172.

SCOTT Walter, « Du merveilleux dans le roman », *La Revue de Paris*, traduit par Adolphe François de LOEVE-VEMARS, 1829.

SILHOL Léa et VALLS DE GOMIS Estelle, « Fées et fantasy, un mariage heureux ? », *in* Léa SILHOL (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Autrement Collection Mutations », n° 239, 2005, p. 30-43.

THAON Marcel, « Fritz Leiber ou un phénix au royaume des mortels », *in Le Cycle des épées*, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1970, p. vii-xv.

THRI'ILE Argentium, « Bob Howard ou le pouvoir du regard intérieur », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 173-187.

TORTEY Fabrice, « Robert Ervin Howard : de l'ombre vers le jour », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 13-96.

TUSHNET Rebecca, *Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law* [en ligne], 1997, http://scholarship.law.georgetown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2936&context=facpub, consulté le 4 janvier 2018.

UJSZASZI Zsuzsanna, « The Pre-Raphaelite Journey into the Middle Ages: A quest for Spiritual Experience », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 12 janvier 2015, vol. 7, n° 1, p. 29-43.

VIËTOR Karl, « L'histoire des genres littéraires », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 9-35.

WESTFAHL Gary, « The Mightiest Machine: The Development of American Science Fiction from the 1920s to the 1960s », *in* Eric Carl LINK et Gerry CANAVAN (dirs.), *The Cambridge companion to American science fiction*, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge companions to literature », 2015, p. 17-30.

WHITE-LE GOFF Myriam, « *La Berlgariade* de David Eddings, proche d'un merveilleux médiéval ? », *in* Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF (dirs.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Collection Essais », 2007, p. 115-127.

YURI Cowan, « Recovering the Barbarians: Reprinting "Forgotten Fantasy" in the 1970s », *Mémoires du livre*, 2010, vol. 2, n° 1.

À propos de JRRVF, https://www.jrrvf.com/a-propos/, consulté le 29 mai 2019.

Fandom in *The Encyclopedia of Science-Fiction*, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/fandom, consulté le 8 septembre 2017.

Hiswelókë, https://www.tolkiendil.com/essais/hisweloke, consulté le 29 mai 2019.

Pseudoscience, in *The Encyclopedia of Science-Fiction*, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/pseudoscience, consulté le 22 novembre 2018.

Livres Hebdo, 14 février 2003, n° 501, p. 5.

Tolkiendil : Historique, https://www.tolkiendil.com/historique, consulté le 29 mai 2019.

Œuvres audiovisuelles

ANGELIER François (animateur) *et al.*, *Mauvais Genre,* Émission de radio, Diffusée le 5 septembre 2009, France Culture.

BAKSHI Ralph (réal.), *Le Seigneur des anneaux* (*The Lord of the Rings*), United Artists, Warner Bros., 1978.

BALL Wes (réal.), *Le Labyrinthe* (*The Maze Runner*), 20th Century Fox, 2014.

BENIOFF David (showrunner) et WEISS Daniel Brett (showrunner), *Game of Thrones*, série télévisée, 1ère diffusion sur HBO 2011-2019.

BURTON Jon (dir.), *LEGO :* Le Seigneur des anneaux (*Lego The Lord of the Rings*), TT Games, WB Games, 2012.

BURTON Jon (dir.), *LEGO :* Le Hobbit (*Lego The Hobbit*), TT Games, Warner Bros. Interactive, 2014.

CHRIS Metzen (dir.), PARDO Robert (lead designer), ADHAM Ayman (lead designer), *World of Warcraft*, Blizzard Entertainment, 2004.

COLOMBUS Chris (réal.), *Harry Potter à l'école des sorciers* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), Warner Bros, 2001.

FANGMEIER Stefen (réal.), *Eragon*, 20th Century Fox, 2006.

GOUGH Alfred (showrunner) et MILLAR Miles (showrunner), *Les Chroniques de Shannara saison 1* (*The Shannara Chronicles season 1*), série télévisée, 1ère diffusion sur MTV en 2016-2017.

HENSON Jim (réal.) et Frank OZ (réal.), *Dark Crystal*, Universal Pictures, 1982.

HOWARD Ron (réal.), *Willow*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1988.

KERSHNER Irvin (réal.), *L'Empire contre-attaque* (*The Empire Strikes Back*), 20th Century Fox, 1980.

JACKSON Peter (réal.), *La Bataille des cinq armées* (*The Battle of the Five Armies*), Warner Bros, 2014.

JACKSON Peter (réal.), *La Désolation de Smaug* (*The Desolation of Smaug*), Warner Bros, 2013.

JACKSON Peter (réal.), *Un Voyage inattendu* (*An Unexpected Journey*), Warner Bros, 2012.

JACKSON Peter (réal.), *Le Retour du roi* (*The Return of the King*), New Line Cinema, 2003.

JACKSON Peter (réal.), *Les Deux tours* (*The Two Towers*), New Line Cinema, 2002.

JACKSON Peter (réal.), *La Communauté de l'anneau* (*The Fellowship of the Ring*), New Line Cinema, 2001.

LAWSON Valérie (animatrice) *et al.*, *Bragelonne by Marsan*, Émission de radio, Diffusée le 16 juin 2013, Elbakin.net, http://www.elbakin.net/fantasy/news/Emissions/19253-Podcast-Elbakinnet-n29-:-Bragelonne-by-Marsan, consulté le 7 décembre 2018.

MARSAN Stéphane, *La Roue du Temps : Entretien avec l'éditeur, Stéphane Marsan*, Paris, Bragelonne, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=8j3EzlmtrU8, consulté le 8 février 2018.

MILIUS John (réal.), *Conan le barbare* (*Conan the Barbarian*), Universal Pictures, 20th Century Fox, 1982.

RAIMI Sam (showrunner) *et al.*, *L'Épée de vérité* (*Legend of the Seeker*), 1ère diffusion en syndication 2008-2010.

REITHERMAN Wolfgang (réal.), *Merlin l'enchanteur* (*The Sword in the Stone*), Walt Disney Pictures, 1963.

ROBBINS Matthew (réal.), *Le Dragon du lac de feu* (*Dragonslayer*), Walt Disney Pictures, 1981.

ROSS Gary (réal.), *Hunger Games*, Warner Bros, 2012.

SCOTT Ridley (réal.), *Legend*, Universal Pictures, 1985.

TARONI Jacques (réal.) *et al.*, *Pages arrachées à la correspondance de Tolkien*, Émission de radio, Diffusée en juillet 2013, France Culture.

TURBINE, *Le Seigneur des anneaux online* (*The Lord of the Rings Online: Shadows of Angmar*), Standing Stone Games, 2007.

WEITZ Chris (réal.), *La Boussole d'or* (*The Golden Compass*), Warner Bros, 2007.

Illustrations

BURNE-JONES Edward (illus.), *La Source du bout du monde*, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2016.

BRUNDAGE Margaret (illus.), *Weird Tales*, septembre 1934, vol. 24, n°3.

CSERNUS Tibor (illus.), *Le Silmarillion 1*, Paris, J'ai Lu, 1984.

DE FAUCOMPRET Hugo (illus.), *Lud-en-Brume*, Paris, Callidor, 2015.

DRUILLET Philippe (illus.), *Elric des Dragons*, Paris, OPTA, 1975.

DRUILLET Philippe (illus.), *Conan la naissance d'un monde*, Paris, Édition spéciale, 1966.

ELMORE Larry (illus.), *DL9 – Dragons of Deceit*, Lake Geneva, T.S.R., 1985.

ELMORE Larry (illus.), *Dragons d'un crépuscule d'automne*, Paris, Fleuve Noir, 1996.

FRAZETTA Frank (illus.), *Conan the Adventurer*, New York, Lancer Books, 1966.

FRAZETTA Frank (illus.), *Conan*, Paris, J'ai Lu, 1984.

GALLARDO Gervasio (illus.), *The Last Unicorn*, New York, Ballantine, 1969.

GALLARDO Gervasio (illus.), *Beyond the Fields We Know*, New York, Ballantine, 1972.

GAUGHAN Jack (illus.), *The Fellowship of the Ring*, New York, Ace Books, 1965.

GAUGHAN Jack (illus.), *The Two Towers*, New York, Ace Books, 1965.

GAUGHAN Jack (illus.), *The Return of the King*, New York, Ace Books, 1965.

GIBBONS Lee (illus.), *L'Œil du monde*, Paris, Bragelonne, 2012.

HILDEBRANDT Greg (illus.) et HILDEBRANDT Tim (illus.), *1977 J.R.R. Tolkien Calendar*, New York, Ballantine Books, 1977.

HILDEBRANDT Greg (illus.) et HILDEBRANDT Tim (illus.), *The Sword of Shannara*, New York, Ballantine Books, 1977.

HOWE John (illus.), *The 1987 J.R.R. Tolkien Calendar*, New York, Ballantine Books, 1987.

LEE Alan (illus.), *La Fraternité de l'Anneau*, Paris, Christian Bourgois, 2014.

MORRIS William (illus.), *La Source du bout du monde*, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2016.

NICOLLET Jean-Michel (illus.), *Conan*, Paris, J.-C. Lattès, 1980.

NICOLLET Jean-Michel (illus.), *Conan le vengeur*, Paris, J.-C. Lattès, 1983.

REMINGTON Barbara (illus.), *The Fellowship of the Ring*, New York, Ballantine Books, 1965.

REMINGTON Barbara (illus.), *The Two Towers*, New York, Ballantine Books, 1965.

REMINGTON Barbara (illus.), *The Return of the King*, New York, Ballantine Books, 1965.

SCHULTZ Mark (illus.), *Conan le Cimmérien*, Paris, Bragelonne, 2007.

SCHWINGER Laurence (illus.), *Pawn of Prophecy*, New York, Ballantine Books, 1982.

SEGUR Thierry (illus.), *Casus Belli*, juillet-août 1988, n°46.

SIUDMAK Wotjek (illus.), *Le pion blanc des présages*, Paris, Pocket, 1990.

SIUDMAK Wotjek (illus.), *La Communauté de l'anneau*, Paris, Pocket, 1991.

STAWICKI Matt (illus.), *Dragons d'un crépuscule d'automne*, Paris, Milady, 2009.

TOLKIEN John Ronald Reuel (illus.), *Le Silmarillion*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

TOLKIEN John Ronald Reuel (illus.), *The Fellowship of the Ring*, London, Allen & Unwin, 1954.

TOLKIEN John Ronald Reuel (illus.), *The Two Towers*, London, Allen & Unwin, 1954.

TOLKIEN John Ronald Reuel (illus.), *The Return of the King*, London, Allen & Unwin, 1954.

Ouvrages de références générales

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, 3ème édition., Paris, Presses Univ. de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2008.

Collins Free Online Dictionary [en ligne], https://www.collinsdictionary.com.

Dictionnaire français Larousse [en ligne], https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais.

Merriam Webster Dictionary [en ligne], https://www.merriam-webster.com.

Sitographie

AHLSTROM Peter, *Rolling up the Wheel of Time panel*, http://peterahlstrom.blogspot.com/2008/08/rolling-up-wheel-of-time-panel.html, consulté le 22 novembre 2018.

ALEXANDER Leigh, *World Of Warcraft Hits 10 Million Subscribers*, 22 janvier 2008, https://web.archive.org/web/20140214123216/http://www.gamasutra.com/php-bin/news_index.php?story=17062, consulté le 9 janvier 2018.

ALEXIELLE, *Un peu de poésie... p.2*, message de forum, 26 janvier 2004, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=113327#p113327, consulté le 27 novembre 2018.

AMAZON, *Livres*, https://www.amazon.fr/livre-achat-occasion-litterature-roman/b/ref=nav_shopall_lv?ie=UTF8&node=301061, consulté le 5 septembre 2017.

ANASSETE, *Lumière sur... Jean Sola en fantasy*, 1er avril 2015, http://biblio.anassete.org/2015/04/lumiere-sur-jean-sola-en-fantasy/, consulté le 17 novembre 2015.

ATLF, *Rémunération des traducteurs littéraires - enquête 2016*, 2017, http://www.atlf.org/wp-content/uploads/2014/04/Enqu%C3%AAte-r%C3%A9mun%C3%A9ration-2016.png, consulté le 8 février 2018.

BNF, *La Féerie sur scène : les variantes formelles du conte de fées*, 2001, http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/indscene.htm, consulté le 8 octobre 2017.

BOURDAIS Sophie, *Le "Seigneur des Anneaux" de Tolkien se rhabille de mots neufs*, 20 février 2015, http://www.telerama.fr/livre/le-seigneur-des-anneaux-se-rhabille-de-mots-neufs,123212.php, consulté le 17 novembre 2015.

BOURGOIN Clément, *Les éditions OPTA*, 2008, http://www.actusf.com/spip/Les-editions-OPTA, consulté le 8 août 2017.

BOZZETTO Roger, *Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique : éléments d'enquête sur la Science-Fiction en France de 1945 à 1975*, 23 décembre 2000, https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/france.html, consulté le 16 janvier 2018.

BROSSE Luigi, *Henri Loevenbruck et le premier tome de* Gallica, 10 février 2004, http://www.elbakin.net/fantasy/news/Henri-Loevenbruck-et-le-premier-tome-de-Gallica, consulté le 27 janvier 2018.

CHEDAILLE Éric, *Éric Chédaille*, http://www.gallmeister.fr/traducteurs/fiche/41/chedaille-eric, consulté le 23 janvier 2018.

CHRYSAGON, *Civilized Men*, 18 mai 2006, http://nemedie.free.fr/site/spip.php?article48, consulté le 26 août 2017.

CIABATTARI Jane, *Hobbits and Hippies: Tolkien and the Counterculture*, 20 novembre 2014, http://www.bbc.com/culture/story/20141120-the-hobbits-and-the-hippies, consulté le 8 décembre 2017.

CNL, *Subventions pour la traduction en français d'ouvrages étrangers*, http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/editeur/aide_a_la_traduction/aide_pour_la_traduction_en_francais_d_ouvrages_etrangers/, consulté le 8 février 2018.

DIL ET FERGUS, *Un peu de poésie... p.2*, message de forum, 22 mai 2003, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=113327#p113327, consulté le 27 novembre 2018.

DRUSS, *Interview de Daniel Lauzon (en compagnie de Vincent Ferré)*, 26 février 2015, http://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/interviews/daniel_lauzon/2012_sept, consulté le 17 novembre 2015.

DVERGGUDEN, *1977 - 2017 : 40 ANS DÉJÀ !!!!*, 6 janvier 2017, http://la.forge.de.papier.over-blog.com/2017/01/1977-2017-40-ans-deja.html, consulté le 8 avril 2017.

DS, *Nouvelle Traduction de la Roue du Temps : Nos Impressions*, 23 mars 2012, http://www.pierre-de-tear.com/news-view_topic&topic_id=2816, consulté le 3 décembre 2018.

ELBAKIN.NET, *Présentation*, http://www.elbakin.net/association/presentation/, consulté le 10 juin 2016.

EVRACH, *Patrick Marcel répond à nos questions.*, 6 juillet 2011, http://www.lagardedenuit.com/blog/?p=1669, consulté le 17 novembre 2015.

EVRACH, *Thibaud Eliroff, directeur de collection chez J'ai Lu répond à nos questions.*, 22 décembre 2009, http://www.lagardedenuit.com/blog/?p=708, consulté le 17 novembre 2015.

FELICIEN, *Interview : Patrick Marcel répond aux internautes sur Le Trône de Fer*, 6 juillet 2011, http://www.actusf.com/spip/Interview-Patrick-Marcel-repond.html, consulté le 17 novembre 2015.

FERRE Vincent, *Masters, maîtrises, DEA, thèses, articles sur JRR Tolkien*, http://www.pourtolkien.fr/spip.php?article7, consulté le 26 novembre 2018.

FERRE Vincent, *Nouvelle traduction du « Seigneur des Anneaux », tome 1 (2014)*, 8 août 2015, http://www.pourtolkien.fr/spip.php?article41, consulté le 4 février 2018.

FLAVIUS, *Interview de Patrice Louinet, traducteur officiel de Conan !*, 2016, http://www.cridutroll.fr/semaine-barbare-interview-de-patrice-louinet-traducteur-officiel-de-conan/, consulté le 3 février 2018.

FLOOD Alison, *« George RR Martin revolutionised how people think about fantasy »*, 10 avril 2015, http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/apr/10/george-rr-martin-revolutionised-how-people-think-about-fantasy, consulté le 14 mars 2016.

FNAC, *Livre*, https://www.fnac.com/livre.asp#bl=MMli, consulté le 5 septembre 2017.

FONTANA Jean-Pierre, *Petite Histoire de la Science-Fiction Française et de l'édition de science-fiction en France de 1371 à 1981*, https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=328&numpage=2, consulté le 16 janvier 2018.

FORADAN, *Interview de Daniel Lauzon pour le Seigneur des Anneaux*, 30 septembre 2014, http://www.elbakin.net/tolkien/news/Interview-de-Daniel-Lauzon-pour-le-Seigneur-des-Anneaux, consulté le 27 novembre 2018.

GILSDORF Ethan, *A Game as Literary Tutorial*, 13 juillet 2014, https://www.nytimes.com/2014/07/14/books/dungeons-dragons-has-influenced-a-generation-of-writers.html.

GONZAGUE Arnaud, *« Game of Thrones » : le roman aussi fait un carton*, 26 juin 2014, https://bibliobs.nouvelobs.com/de-l-ecrit-a-l-ecran/20140625.OBS1613/game-of-thrones-le-roman-aussi-fait-un-carton.html, consulté le 6 février 2018.

INSEE, *CONVERTISSEUR FRANC-EURO*, HTTPS://WWW.INSEE.FR/FR/INFORMATION/2417794, CONSULTE LE 8 FEVRIER 2018.

LA GARDE DE NUIT, *Portail:Sociétés*, https://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=Portail:Soci%C3%A9t%C3%A9s, consulté le 29 avril 2019.

LANG Brent, *DMG Nabs Rights to Brandon Sanderson's 'Cosmere' Book Universe in Massive Deal*, 27 octobre 2016, https://variety.com/2016/film/news/brandon-sanderson-cosmere-movie-adaptation-dmg-1201902500/, consulté le 9 janvier 2018.

LE POINT.FR, Conan, un classique enfin réédité en poche, 9 janvier 2019, https://www.lepoint.fr/pop-culture/conan-un-classique-enfin-reedite-en-poche-09-01-2019-2284508_2920.php, consulté le 1 février 2019.

LEPRINCE Chloé et NDIAYE Pap, *De l'esclavage à Laurence Rossignol, une brève histoire du mot « nègre »*, 30 mars 2016, https://www.franceculture.fr/histoire/de-l-esclavage-laurence-rossignol-une-breve-histoire-du-mot-negre, consulté le 1 décembre 2018.

LHYRDEN, *Les peuples de l'âge hyborien*, 20 septembre 2017, http://apocryphe-de-skelos.forumactif.com/t9-les-peuples-de-l-age-hyborien, consulté le 13 septembre 2018.

LORD CORBAC, *Interview de Jean Sola, traducteur du TDF, par la Garde de Nuit*, 22 juin 2015, http://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=Interview_de_Jean_Sola,_traducteur_du_TDF,_par_la_Garde_de_Nuit, consulté le 17 novembre 2015.

LUCIE, *Controverse : Jean Sola, ou le traducteur polémique du Trône de Fer*, 12 février 2013, http://www.hellocoton.fr/to/uAR7#http://ninehank.com/2013/02/controverse-jean-sola-ou-le-traducteur-polemique-du-trone-de-fer.html, consulté le 17 novembre 2015.

MARQUETTE UNIVERSITY, *S. Gary Hunnewell Collection, 1960-*, http://www.marquette.edu/library/archives/Mss/JRRT/JRRT-hunnewell.php, consulté le 4 janvier 2018.

MARTIN George R. R, *The Long Game... of Thrones*, 1er août 2016, https://grrm.livejournal.com/496185.html, consulté le 4 décembre 2018.

MENDELSON Scott, *« The Hobbit » Trilogy Grossed Almost $3 Billion And No One Cared*, 11 février 2015, https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2015/02/11/the-hobbit-trilogy-grossed-almost-3-billion-and-no-one-cared/#1d5c63748382, consulté le 30 janvier 2018.

MNEMOS, *Lovecraft, l'intégrale prestige*, 2018, https://fr.ulule.com/lovecraft-prestige/, consulté le 7 décembre 2018.

MNEMOS, *Zothique et autres mondes Clark Ashton Smith*, 2016, https://fr.ulule.com/zothique/, consulté le 8 février 2018.

MOLLE Gregory et GUISERIX Didier, *Paroles d'un Grand Ancien : Entretiens avec Didier Guiserix*, 2010, http://www.scenariotheque.org/Fichiers/nouvelles/6379_Entretiens_DGx_Scentek.pdf, consulté le 8 avril 2017.

MOREL Vincent, Game of Thrones *: audience historique pour le retour de la saison 7*, 18 juillet 2017, http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/game-of-thrones-audience-historique-pour-le-retour-de-la-saison-7_4bc4baf6-6b8f-11e7-9d9a-1716816d1405/, consulté le 9 janvier 2018.

MOUTONS ELECTRIQUES, *Janua Vera*, http://www.moutons-electriques.fr/livre-117, consulté le 10 juin 2016.

MOUTONS ELECTRIQUES, *Or et nuit*, http://www.moutons-electriques.fr/livre-332, consulté le 10 juin 2016.

NABOTUS, *Un peu de poésie... p.2*, message de forum, 25 janvier 2004, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=113327#p113327, consulté le 27 novembre 2018.

OTTERSON Joe, *'Wheel of Time' TV Series Lands at Sony*, 20 avril 2017, https://variety.com/2017/tv/news/wheel-of-time-tv-series-sony-1202390897/, consulté le 9 janvier 2018.

PALMER Brian, *When Did the Word Negro Become Taboo?*, 11 janvier 2010, https://slate.com/news-and-politics/2010/01/how-old-was-harry-reid-when-the-word-negro-became-taboo.html, consulté le 1 décembre 2018.

PROLONGEAU Hubert, *En octobre, l'imaginaire prend le pouvoir*, 22 mai 2017, http://www.telerama.fr/livre/en-octobre-l-imaginaire-prend-le-pouvoir,158393.php, consulté le 9 novembre 2017.

QUEYSSI Laurent, *Non Classé*, 1er octobre 2004, http://laurentqueyssi.fr/site/2004/10/01/2047/, consulté le 26 novembre 2018.

ROTHFFUSS Patrick, *Hollywood News*, 1er octobre 2015, https://blog.patrickrothfuss.com/2015/10/hollywood-news/, consulté le 11 février 2018.

SELCKE Dan, *Miguel Sapochnik is Developing a Conan the Barbarian Show for Amazon*, 2018, https://winteriscoming.net/2018/02/07/now-amazon-is-making-a-conan-the-barbarian-show-too-with-miguel-sapochnik-shell/, consulté le 11 février 2018.

SMINNE, *Pour rendre hommage à Jacques Goimard*, 6 novembre 2012, http://resf.hypotheses.org/1257, consulté le 25 janvier 2018.

SNEII, *Le Manifeste*, http://sneii.org/, consulté le 8 février 2018.

SOUFFRE-JOUR, *Entretien avec Stéphane Marsan*, http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=153, consulté le 30 janvier 2018.

STREITFELD David, *Ursula Le Guin Has Earned a Rare Honor. Just Don't Call Her a Sci-Fi Writer.*, 28 août 2016, http://www.nytimes.com/2016/08/29/books/ursula-le-guin-has-earned-a-rare-honor-just-dont-call-her-a-sci-fi-writer.html?smid=tw-share&_r=1, consulté le 28 septembre 2016.

STUMP Andrew, *In The Fellowship of the Ring, to whom did Sam refer to as Lor, when he says "Lor bless you" to Gandalf?*, 23 mai 2018, https://www.quora.com/In-The-Fellowship-of-the-Ring-to-whom-did-Sam-refer-to-as-Lor-when-he-says-Lor-bless-you-to-Gandalf, consulté le 15 février 2019.

STURTEVANT Paul B., *Race: The Original Sin of the Fantasy Genre*, 5 décembre 2017, https://www.publicmedievalist.com/race-fantasy-genre/, consulté le 21 septembre 2108.

SWENEY Mark, *Amazon's $1bn bet on Lord of the Rings shows scale of its TV ambition*, 21 novembre 2017, https://www.theguardian.com/media/2017/nov/21/amazon-lord-of-the-rings-tv-netflix-disney-apple, consulté le 9 janvier 2018.

TOLKIENDIL, *Correspondances des traductions françaises*, 2018, http://www.tolkiendil.com/tolkien/etudes/correspondances_traductions, consulté le 3 décembre 2018.

TOLKIENDIL, *Daniel Lauzon*, http://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/daniel_lauzon, consulté le 4 février 2018.

TV TROPES, *Capital Letters Are Magic*, https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CapitalLettersAreMagic, consulté le 9 février 2019.

VINCENT Jérôme, « Témoignages des temps anciens... », message de forum, 17 août 2017, http://www.actusf.com/forumimaginaire/viewtopic.php?t=83, consulté le 5 février 2018.

VINCENT Jérôme, « Quelques chiffres sur le monde de l'édition et ses tendances », message de forum, 14 septembre 2017, http://www.actusf.com/forumimaginaire/viewtopic.php?t=12, consulté le 5 février 2018.

VINCENT Jérôme, *Les acteurs de l'imaginaire : Appel à la mobilisation des acteurs de l'imaginaire*, 28 mars 2017, https://secure.avaaz.org/fr/petition/Les_acteurs_de_lImaginaire_Appel_a_la_mobilisation_des_acteurs_de_lImaginaire, consulté le 1 février 2019.

VINCENT Jérôme, *Traduction - L'évolution du métier*, avril 2009, http://www.actusf.com/spip/Traduction-L-evolution-du-metier.html, consulté le 3 février 2018.

VINCENT Jérôme, *Dossier Traduction : Olivier Girard*, mars 2009, http://www.actusf.com/spip/Dossier-Traduction-Olivier-Girard.html, consulté le 3 février 2018.

VINCENT Jérôme, *Dossier Traduction : Gilles Dumay*, mars 2009, http://www.actusf.com/spip/Dossier-Traduction-Gilles-Dumay.html, consulté le 3 février 2018.

WEBMASTER, *Pétition pour une traduction de qualité*, 4 septembre 2007, http://www.rouedutemps.fr/news-view_topic&topic_id=555, consulté le 27 juillet 2018.

WILSON Edmund, *Oo, Those Awful Orcs!*, https://www.jrrvf.com/sda/critiques/The_Nation.html, consulté le 17 octobre 2018.

Infos ! [Reprise de la VF de la Roue du Temps] p. 27, 2013, http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?pid=351205#p351205, consulté le 27 novembre 2018.

Liste des illustrations retirées de la version complète faute de droits :

	page
MARGARET BRUNDAGE (ILLUS.), WEIRD TALES, SEPTEMBRE 1934, VOL. 24, N°3.	392
FRANK FRAZETTA (ILLUS.), CONAN THE ADVENTURER, NEW YORK, LANCER BOOKS, 1966.	392
JOHN RONALD REUEL TOLKIEN (ILLUS.), THE FELLOWSHIP OF THE RING, LONDON, ALLEN & UNWIN, 1954.	393
JOHN RONALD REUEL TOLKIEN (ILLUS.), THE TWO TOWERS, LONDON, ALLEN & UNWIN, 1954. JOHN	393
RONALD REUEL TOLKIEN (ILLUS.), THE RETURN OF THE KING, LONDON, ALLEN & UNWIN, 1954.	393
JACK GAUGHAN (ILLUS.), THE FELLOWSHIP OF THE RING, NEW YORK, ACE BOOKS, 1965.	393
JACK GAUGHAN (ILLUS.), THE TWO TOWERS, NEW YORK, ACE BOOKS, 1965.	393
JACK GAUGHAN (ILLUS.), THE RETURN OF THE KING, NEW YORK, ACE BOOKS, 1965.	393
BARBARA REMINGTON (ILLUS.), THE FELLOWSHIP OF THE RING, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1965.	393
BARBARA REMINGTON (ILLUS.), THE TWO TOWERS, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1965.	393
BARBARA REMINGTON (ILLUS.), THE RETURN OF THE KING, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1965.	393
GERVASIO GALLARDO (ILLUS.), THE LAST UNICORN, NEW YORK, BALLANTINE, 1969.	394
GERVASIO GALLARDO (ILLUS.), BEYOND THE FIELDS WE KNOW, NEW YORK, BALLANTINE, 1972.	394
GREG HILDEBRANDT (ILLUS.), TIM HILDEBRANDT (ILLUS.), 1977 J.R.R. TOLKIEN CALENDAR, NEW YORK, BALLANTINE BOO	395
JOHN HOWE (ILLUS.), THE 1987 J.R.R. TOLKIEN CALENDAR, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1987.	395
GREG HILDEBRANDT (ILLUS.), TIM HILDEBRANDT (ILLUS.), THE SWORD OF SHANNARA, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS,	396
LAURENCE SCHWINGER (ILLUS.), PAWN OF PROPHECY, NEW YORK, BALLANTINE BOOKS, 1982.	396
PHILIPPE DRUILLET (ILLUS.), ELRIC DES DRAGONS, PARIS, OPTA, 1975.	397
JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, LA COMMUNAUTÉ DE L’ANNEAU, PARIS, CHRISTIAN BOURGOIS, 1972.	398
JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, (ILLUS.), LE SILMARILLION, PARIS, CHRISTIAN BOURGOIS, 1978.	398
PHILIPPE DRUILLET (ILLUS.), CONAN LA NAISSANCE D’UN MONDE, PARIS, ÉDITION SPÉCIALE, 1966.	399
JEAN-MICHEL NICOLLET (ILLUS.), CONAN, PARIS, J.-C. LATTÈS, 1980.	399
JEAN-MICHEL NICOLLET (ILLUS.), CONAN LE VENGEUR, PARIS, J.-C. LATTÈS, 1983.	399
WOTJEK SIUDMAK (ILLUS.), LA COMMUNAUTÉ DE L’ANNEAU, PARIS, POCKET, 1991.	400
WOTJEK SIUDMAK (ILLUS.), LE PION BLANC DES PRÉSAGES, PARIS, POCKET, 1990.	400
FRANK FRAZETTA (ILLUS.), CONAN, PARIS, J’AI LU, 1984.	401
TIBOR CSERNUS (ILLUS.), LE SILMARILLION 1, PARIS, J’AI LU, 1984.	401
THIERRY SÉGUR (ILLUS.), CASUS BELLI, JUILLET-AOÛT 1988, N°46.	402
LARRY ELMORE (ILLUS.), DRAGONS D’UN CRÉPUSCULE D’AUTOMNE, PARIS, FLEUVE NOIR, 1996.	402
ALAN LEE (ILLUS.), LA FRATERNITÉ DE L’ANNEAU, PARIS, CHRISTIAN BOURGOIS, 2014.	405
MARK SCHULTZ (ILLUS.), CONAN LE CIMMÉRIEN, PARIS, BRAGELONNE, 2007.	405

LEE GIBBONS (ILLUS.), L’OEIL DU MONDE, PARIS, BRAGELONNE, 2012. 406
MATT STAWICKI (ILLUS.), DRAGONS D’UN CRÉPUSCULE D’AUTOMNE, PARIS, MILADY, 2008. 406
HUGO DE FAUCOMPRET (ILLUS.), LUD-EN-BRUME, PARIS, CALLIDOR, 2015. 407
EDWARD BURNE-JONES (ILLUS.), LA SOURCE DU BOUT DU MONDE, PARIS, AUX FORGES DE VULCAIN, 2016. 407
LARRY ELMORE (ILLUS.), DL9 – DRAGONS OF DECEIT, LAKE GENEVA, T.S.R., 1985. 408