DE GRUYTER OPEN

TRANSLATIONES Volume 10/2018, Pages 83-94
DOI: 10.2478/tran-2018-0007
Translationes 10 (2018)

Traduction et retraduction d'*Ulysse* : le portrait du même en autre

Romain RIVAUX
Florida Atlantic University
États-Unis

Résumé : Dans quelle mesure la traduction d'*Ulysse* de 1929 pourrait être envisagée comme mauvaise ? Nous tentons de répondre à cette question par le contrepoint offert par la retraduction de 2004, qui offre au lecteur un nouveau regard sur les choix parfois discutables effectués par les traducteurs d'origine. Le détail des annotations manuscrites de Joyce sur la traduction de l'œuvre permet également de comprendre certains de ces choix. Destruction des rythmes, ennoblissement syntaxique et destruction des réseaux intertextuels figurent parmi les types de déformation les plus prononcés dans ce chef d'œuvre de la traduction.

Abstract: To what extent can the 1929 French translation of *Ulysses* be conceived of as poor ? We attempt to answer this question by looking at the 2004 retranslation, which provides the reader with a new perspective on the sometimes-debatable decisions made by the original translators. The detail of Joyce's own annotations on the translated material also facilitates the understanding of some of these decisions. Destruction of rhythms, syntactic ennoblement, and destruction of intertextual networks count among the most obvious types of deformation that can be observed in this masterpiece of translation.

Mots-clés : *Ulysse*, traduction, retraduction, Joyce, tendances déformantes, anglais-français.
Keywords: *Ulysses*, translation, retranslation, Joyce, deforming tendencies, English-French.

Il semble *a priori* inadéquat d'envisager l'*Ulysse* de 1929, traduit de l'anglais par Auguste Morel, lui-même assisté par Stuart Gilbert, et revu par Valery Larbaud et l'auteur, comme une mauvaise traduction. Monument de la littérature mondiale du vingtième siècle, *Ulysse* se profile comme le réceptacle de la textualité universelle et de l'innovation, et a acquis ses lettres de noblesse dans une version française bien connue, à laquelle nous sommes tant attachés. Mais avant de s'interroger sur le caractère possiblement mauvais de cette

© 2018 Romain RIVAUX. This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-No
creativecommons.org/lic
BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

traduction, il convient de se demander si ce texte de langue française correspond bien à la définition de ce que l'on appelle communément une traduction. En effet, la version originale, parue en 1922, a été remaniée par l'auteur jusqu'en 1932, date de sa réédition par *The Odyssey Press*, et il a fallu attendre l'édition Garland de 1984 pour aboutir au texte final incluant toutes les listes d'errata (i.e. plus de cinq mille fautes allant de simples erreurs de ponctuation, à des mots et phrases entières manquantes[1]). Le fait reste donc indiscutable, « les traducteurs ont dû travailler sur un texte imparfait aux yeux mêmes de l'auteur » (*Œuvres II* 1032). Il convient également de souligner que le premier texte pour la réception de l'œuvre a été la version française et non la version anglaise, puisque ce n'est qu'en 1933 qu'un tribunal américain a levé l'accusation de « pornographie » qui pesait alors sur *Ulysse*. Ce jugement a rendu possible l'édition américaine de 1934 et l'édition anglaise de 1936, respectivement cinq et sept ans après la sortie de la version française. Enfin, la participation de Joyce à l'entreprise de traduction peut à la fois être perçue comme un outil de compréhension de l'œuvre originale, mais aussi comme un deuxième espace de composition pour l'auteur, forçant par là même le traducteur à se déroger à sa mission. On remarquera à ce sujet le souhait initial de Joyce de retirer tous les accents et apostrophes dans le chapitre « Pénélope », souhait qui ne trouve évidemment aucune sorte d'équivalence dans le texte original. Mais faisons fi un instant des considérations portant sur l'intégrité du texte, la langue initiale de réception du texte et le rôle compositionnel de l'auteur s'immisçant au sein même du processus de traduction, et acceptons pleinement le fait qu'*Ulysse* est, dans une très large proportion, la traduction d'une œuvre rédigée en anglais. Sous au moins trois aspects, la traduction d'*Ulysse* présente certaines tendances négatives qui contribuent à déformer le portrait de cette œuvre magistrale.

Tout d'abord, le positionnement « hypertextuel » (Genette 1982, 13) de la retraduction de 2004 fait bénéficier ce récent texte d'une

[1] On notera par exemple le mot valise « moomb » dans le chapitre « Protée », unifiant les mots « mouth » et « womb », qui fut malencontreusement corrigé et initialement publié sous la forme « womb », version sur laquelle les traducteurs travaillèrent.

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

exégèse de près d'un siècle, donnant aux traducteurs[2] une fine compréhension de l'œuvre. On peut donc envisager cette nouvelle version comme un instrument d'évaluation potentiel de la première traduction. Passant au crible chaque choix terminologique, stylistique ou idéologique, cette retraduction semble avoir su distinguer le bon du mauvais, et opter pour des solutions optimales. On soulignera notamment son effort à réduire, voire éliminer, la portée de ce que Berman appelle les « tendances déformantes » (Berman 2012, 242-244), particulièrement représentées dans la traduction de 1929. En effet, lorsque Aubert opte, dans le cadre de la retraduction de 2004, pour le maintien de l'ordre des mots le plus fidèle, ou le plus « servile » (Vinay et Darbelnet 2004, 86), au nom d'une certaine « phénoménologie de la perception » (*Ulysse* 973) recherchée par Joyce dans le texte original, il y a bien là un effort de contrôle actif de la « destruction des rythmes » (Berman 2012, 248) et de « l'ennoblissement » syntaxique (Berman 2012, 246-247).

À ce titre, divers procédés ont été utilisés pour systématiquement refondre la traduction avec méthode. Dès la première phrase de l'œuvre, le fameux « bol mousseux sur lequel reposaient en croix rasoir et glace à main » (*Œuvres II* 3) devient un « bol de mousse à raser sur lequel un miroir et un rasoir reposaient en croix » (*Ulysse* 11) afin d'adhérer à la typologie syntaxique SVO figurant dans la version anglaise et pour désennoblir l'expression « bol mousseux » qui, quoique poétique, ne parvient pas à restituer le réalisme de la simple image d'un « bol de mousse à raser ».

Au fil des pages, le lecteur retrouvera quantités d'exemples de ce type mêlant l'élimination des ennoblissements et la restitution de la syntaxe d'origine, comme au début du chapitre « Nestor » où le renversement syntaxique dans la phrase « Armstrong se profilait sot et réjoui faisant des yeux le tour de ses camarades » (*Œuvres II* 27) a été tout simplement rétabli pour suivre littéralement l'original avec « Armstrong se retourna vers ses camarades, le profil sottement hilare » (*Ulysse* 37) tout en conservant le nom commun « profil » qui avait

[2] Une large et diverse équipe a pris part à ce travail, avec la collaboration de Tiphaine Samoyault, Patrick Drevet, Sylvie Doizelet, Bernard Hœpffner, Marie-Danièle Vors, Pascal Bataillard, Michel Cusin et Jacques Aubert, lequel était aussi chargé de la direction et de l'harmonisation de l'intégralité de la retraduction.

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

initialement été rehaussé par le verbe pronominal « se profiler ». Ce phénomène d'ennoblissement exacerbé qui imprègne la version de 1929 avait même parfois dénaturé l'expérience sensible du monde d'*Ulysse*, comme dans l'épisode « Protée » où la ballade de Stephen sur la plage de Sandymount, faisant résonner le craquement des coquillages par des allitérations en [k] dans « boots crush crackling wrack » (*Ulysses* 37), avait été rendue par les allitérations en [b] dans « broyer bruyamment » (*Œuvres II* 41). Non seulement la version de 2004 a rétabli la relation iconique au « monde d'origine » par le son [k] dans « varech et coquillages s'écrasant craquant » (*Ulysse* 52), mais elle a également restitué dans cette même phrase l'approche perceptive vive du monde dans « Stephen ferma les yeux pour entendre » (*Ulysse* 52), qui avait initialement été faussée par « Stephen ferma les yeux pour écouter » (*Œuvres II* 41), version qui portait alors l'accent sur le cognitif, ou en quelque sorte l'interprétation des perceptions humaines.

Dans le cas d'*Ulysse*, ne pas détruire les rythmes ou ne pas céder à l'ennoblissement c'est préserver l'appréhension brute du monde proposée par l'œuvre. Le problème de l'ennoblissement est peut-être des plus frappants dans la version de 1929 lorsqu'il interfère avec l'expérience du monde faite par Bloom, personnage dont l'instinct primaire le conduit notamment à affectionner particulièrement les abats et leur odeur d'urine. En effet, le lecteur du vieil *Ulysse* se rappellera le début inoubliable du chapitre « Calypso » où l'on apprend que Bloom « aimait les rognons de mouton au gril qui flattaient ses papilles gustatives d'une belle saveur au léger parfum d'urine » (*Œuvres II* 59). Or, les termes « flatter », « belle saveur » et « papilles gustatives » posent non seulement un problème de registre, mais ils se posent en entrave à la représentation du personnage de Bloom et au fonctionnement de la technique du monologue intérieur. En effet, la représentation de Bloom ressort bien plus fidèlement dans une narration approximant la voix même d'un personnage apte à déclarer qu'il « aimait les rognons de mouton grillés qui lui laissaient sur le palais la saveur légèrement acidulée d'un délicat goût d'urine » (*Ulysse* 73). Certes les nombreux ennoblissements de la version de 1929 faussent l'appréhension du monde réel proposée par l'œuvre originale, mais ils semblent encore plus désastreux au regard des néologismes joyciens laissés pour compte au profit d'une langue plus idiomatique. Pensons notamment à l'extravagance du chapeau de Martin Cunningham dans le

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

chapitre « Hadès » qui requiert de l'auteur l'invention du mot-valise « silkhatted head » (*Ulysses* 84) et qui avait été rendue par un banal « haut-de-forme » (*Œuvres II* 97) en 1929 pour être dûment restituée en 2004 par l'image surprenante d'une « tête claquechapeautée » (*Ulysse* 114). Ainsi, en fonctionnant telle une sorte de *tertium comparationis*, la retraduction de 2004 montre que la première version aurait pu mieux se fidéliser à l'œuvre source en suivant l'ordre syntaxique, en utilisant un lexique et un registre plus communs, à l'instar du tutoiement prescrit entre Buck Mulligan et Stephen, en promouvant une sensibilité accrue aux sonorités et allitérations, en privilégiant les calques morphosyntaxiques, et en imitant la dimension iconique de la langue source.

L'intervention de Joyce au sein du processus de traduction peut être envisagée comme un second facteur ayant contribué à plusieurs « mauvaises » décisions au sein de la traduction de 1929. La critique la plus évidente semble tenir au fait que l'auteur n'a pas révisé le texte traduit dans son intégralité. Ce fut Stuart Gilbert qui parcourut la traduction d'Auguste Morel mot à mot et soumit ses remarques à l'auteur, lequel opina à même ces notes manuscrites, compilées aujourd'hui dans un document de 161 pages (*Series II*). On pourra ainsi reprocher à la révision de l'auteur de s'être limitée aux remarques et doutes émis par Stuart Gilbert et de ne pas avoir bénéficié d'une vue d'ensemble sur le matériel traduit. Bien souvent, ces remarques ne sont pas commentées par Joyce. On pourrait donc dire que la révision de l'auteur fonctionne très largement par approbation implicite. Or les remarques de Stuart Gilbert ont largement contribué à divers types d'amélioration de la traduction, notamment à la restitution des registres de langue. Par exemple, il signale dans ses notes manuscrites la phrase « It must have fell down, she said » (*Ulysses* 61) dans « Calypso » pour insister sur l'importance du langage parlé représenté par l'erreur colloquiale liée à l'utilisation inappropriée du verbe « fall » en tant que participe passé : « 18 […] tomber […] fell […] bad English » (*Series II* 23). Joyce n'ayant pas commenté cette remarque de Gilbert, la version finale retenue par Valery Larbaud fut « Il a peut-être tombé, dit-elle » (*Œuvres II* 69), version qui reflète un français populaire par l'utilisation de l'auxiliaire « avoir » avec le verbe « tomber ».

Mises à part ces nombreuses approbations implicites, « le détail des notes fait apparaître clairement les questions de Stuart Gilbert et les

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

réponses [occasionnelles] de James Joyce […] dûment intégrées à la traduction » (*Œuvres II* 1032), fournissant ainsi un outil de compréhension extraordinaire pour élucider nombre de problèmes ponctuant cette traduction.

On peut ainsi remarquer que certaines expressions idiomatiques dans le texte source ont été converties par l'auteur en des innovations zélées ou peu communes. Par exemple, la description de Stephen scrutant un miroir le cheveu dressé sur la tête dans le chapitre « Télémaque », rendue en anglais par l'idiome « hair on end » (*Ulysses* 6), a été troquée pour une formulation surprenante, celle du « cheveu pointe en l'air » (*Series II* 17), elle-même assortie d'un croquis[3] de l'auteur faisant figurer deux cheveux électrifiés. Il est clair que Joyce ne recherchait pas dans cet exemple à traduire par équivalence, mais par une sorte de traduction littérale qui transforme la langue cible même et qui « amène le lecteur vers le texte source » (Schleiermacher 2012, 49), notion qui rejoint « anachroniquement » celle de « dépaysement » chez des spécialistes comme Berman et Venuti. Or le lecteur d'*Ulysse* a souvent du mal à différencier les cas de dépaysement où il est simplement amené vers la langue anglaise, comme dans l'exemple précédent, et ceux où il est amené vers une langue source tout simplement étrange. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir dans les notes manuscrites de Stuart Gilbert des interrogations sur la signification de l'anglais. Par exemple, la phrase « I will not sleep there when this night comes » (*Ulysses* 44) dans le chapitre « Protée » se voit qualifiée par Gilbert de « phrase bizarre » (*Series II* 21) pour finalement être étayée par l'auteur, Joyce recommandant comme traduction « Je ne dormirai pas là quand viendra/tombera cette nuit » (*Series II* 21). Cette implication de l'auteur manque quelque peu d'explicitation car aucune rationalisation n'est donnée par Joyce pour avoir conservé le groupe nominal « cette nuit » dans la traduction. Ce fut finalement Valery Larbaud qui trancha pour une « modulation » (Vinay et Darbelnet 2004, 89), sorte de permutation de point de vue, afin de se débarrasser du terme « nuit » relevé par Gilbert : « Je ne dormirai pas là à la fin de ce jour » (*Œuvres II* 50). Si cette modulation paraît anodine, car elle

[3] Le manuscrit contient nombre de croquis et autres petits dessins qui montrent la recherche extrême de la figuration et de l'image poétique qui obsédait les divers collaborateurs de la traduction et plus largement les mouvements symboliste et surréaliste dont ils étaient contemporains.

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

n'atteint pas proprement dit le flux de la prose, elle pose en fait un énorme problème structurel car c'est toute la dialectique du chapitre « Protée », opposant l'originel au terminal, ou la naissance à la mort (Ellmann 1972, 23-26), qui semble s'effondrer.

Notons que dès le début de « Protée » Stephen tente de reconstruire la réalité du monde depuis l'obscurité[4], approche du réel qui apparaît pleinement dans « Fermons les yeux pour voir » et « Je m'arrange très bien d'être comme ça dans le noir » (*Œuvres II* 41), et que l'on retrouve aussi dans la formulation « Inéluctable modalité du visible » (*Œuvres II* 41) qui débute le chapitre et qui devient quelques lignes plus loin « Inéluctable modalité de l'ouïe » comme pour retrancher le visuel de la perception de Stephen. Le remplacement du mot « nuit » par « jour » dans la traduction, probablement dû à l'intervention non explicite de l'auteur, pose un problème à la fois symbolique et structurel au niveau du chapitre, mais aussi de celui du paragraphe. En effet, c'est aussi tout le champ lexical de l'obscurité, représenté par les mots « ombre […] crépuscule […] tombée de nuit […] nuit bleu profond […] voûte obscure […] corps de mort […] ensevelis […] lune […] veilles nocturnes » (*Œuvres II* 50) qui se voit brisé par l'intrusion du mot « jour ». Un autre type de problème que l'on rencontre occasionnellement dans la traduction, suite à l'intervention de l'auteur, est celui des incohérences terminologiques. Ainsi, le chapitre « Hadès », qui met en scène un cortège funèbre franchissant la Dodder, le Grand Canal, la Liffey et le Canal-Royal, verra le terme « barrow » traduit de trois manières différentes. En effet, bien que Joyce ait initialement formulé une demande d'uniformisation terminologique dans le manuscrit, « Same word needed » (*Series II* 29), en réponse à Gilbert qui remarqua « 38 […] chariot […] barrow », la version finale fit paraître les termes « voiture » (*Œuvres II* 113), « charreton » (118, 120, 123) et « chariot » (126) qui minimisent le fait que le convoi funèbre est le point à la fois central et focal du chapitre. C'est effectivement son mouvement à travers les rues de Dublin qui finit par influencer un imaginatif mortifère chez Bloom, notamment par la résurgence de son fils mort au

[4] Aubert remarque ainsi : « Au début de sa marche, Stephen essaie de revenir aux catégories élémentaires de l'espace et du temps pour les mettre à l'épreuve, se donnant ainsi le rôle du créateur d'un monde *ex nihilo*. En fermant les yeux, il tente de se fermer au monde extérieur de l'espace et de ne vivre que dans le monde intérieur du temps » (*Œuvres II* 1112).

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

fil de la marche. Mais d'une manière générale, mis à part ces types de problèmes, gardons à l'esprit que la collaboration entre Gilbert et Joyce a eu trois grands objectifs : l'extrême précision des images et détails, la grande attention aux niveaux de langue et la préservation de la nouveauté du style qui crée souvent un double dépaysement pour le lecteur.

Enfin, une « mauvaise » traduction peut aussi se définir par son incapacité à restituer le plus grand nombre d'intertextes. Roman moderniste par excellence, *Ulysse* se voulait le réceptacle des savoirs universels, comme si Joyce avait voulu y réunir la plus grande des bibliothèques du monde.

Le « *skopos* » (Vermeer 2004, 231-232) du texte d'*Ulysse* était possiblement cet universalisme culturel et linguistique qui était en train de germer et qui encapsulait déjà *Finnegans Wake*. L'ultime critère de distinction en matière de « bonne » ou « mauvaise » traduction chez Joyce tiendrait donc peut-être à la capacité du texte traduit à rester à la fois pluriel et illisible, c'est-à-dire à privilégier ce que Lambert et van Gorp appellent le « contexte systémique » (2006, 46-47), ou plus simplement les relations aux autres œuvres. Or les intertextes ont souvent tendance à devenir peu apparents dans l'*Ulysse* de 1929 pour au moins deux raisons. Certains intertextes ont été découverts bien après cette date du fait de la lente et complexe exégèse de l'œuvre, tandis que d'autres intertextes décelés par les premiers traducteurs n'ont pu être restitués, faute d'équivalence ou de compatibilité du contexte systémique. C'est notamment le cas de l'intertexte shakespearien qui s'estompe dans la traduction au tout début de la « Télémachie », lorsque l'allusion à « Romeo, come forth. Come forth, thou fearful man » (*Romeo and Juliet* 119), reprise par Joyce dans « Come up, Kinch. Come up, you fearful Jesuit » (*Ulysses* 3), ne peut que vaguement ressortir dans « Montez, Kinch. Montez, abominable jésuite » (*Œuvres II* 3).

En effet, la simple répétition du verbe « monter » ne correspond pas au verbe « avancer » parfois utilisé dans les diverses traductions françaises de l'acte III. Le problème étant ici que le processus de traduction crée une « hétéroglossie » (Berman 2012, 251-252) dans le texte cible qui accentue « l'effacement » de l'intertexte. Le problème inverse se crée d'ailleurs lorsque le texte anglais du chapitre « Télémaque », qui sous-tend l'intertexte flaubertien de *La Tentation de Saint Antoine* dans « […] *et unam sanclam catholicam et apostolicam*

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

ecclesiam […] heresiarchs […] A horde of heresies fleeing with mitres awry » (*Ulysses* 20), semble par son hétéroglossie privilégier un lien avec le crédo de Nicée, en latin, comme intertexte lattant. Mais, comme le remarque Scarlett Baron (2012, 136-143), c'est bien ce même intertexte que l'on retrouve chez Flaubert dans « Et tous les hérésiarques font un cercle autour d'Antoine […] et à une seule sainte Église catholique » (*Œuvres I* 74, 129) lors de l'épisode des hérésiarques et de la mention du crédo de Nicée qu'il fait en français. Or lorsque les traducteurs d'*Ulysse* conservèrent le latin dans « […] *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* […] les hérésiarques […] Une horde d'hérésies en fuite la mitre de travers » (*Œuvres II* 23) il semble que l'intertexte flaubertien ait là aussi été relégué au second plan. Mais l'œuvre intégrale de Joyce n'est pas tentaculaire qu'au niveau intertextuel, elle l'est aussi au niveau intratextuel car elle ne cesse d'être imprégnée d'elle-même. Là encore, la traduction a parfois manqué quelques renvois à l'œuvre fluide et auto-perméable de l'auteur. Par exemple, lorsque l'acronyme dans « […] you have g. p. i. » (*Ulysses* 6), qui renvoie plus loin à l'expression « general paralysis of the insane », est traduit par « […] vous êtes un P. G. » (*Œuvres II* 7), le lien avec l'expression « Paralysie générale des déments » qui suit ne semble pas clair dans la version française. En effet, ni n'y a-t-il correspondance formelle entre l'acronyme et l'expression complète, ni n'est-il compréhensible que Joyce fait ici référence à la syphilis, maladie très répandue à l'époque et qui avait été largement représentée dans la littérature d'Ibsen, un autre maître à penser de Joyce[5]. Ce problème a d'ailleurs un impact intratextuel conséquent puisque le passage renvoie en fait à la description du prêtre syphilitique et probablement pédophile de la nouvelle « The Sisters » où l'on retrouve le terme « paralysie » assorti des termes « gnomon » et « simonie » : « […] I said softly to myself the word *paralysis*. It had always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism » (*Dubliners* 3). De plus, sur le plan intertextuel, cette triade renvoie à son tour au péché de simonie dépeint par Flaubert dans « Hérodias », conte où l'on retrouve le personnage simoniaque de Simon de Gittoï, une jeune paralytique et une référence au gnomon dans un même paragraphe

[5] Joyce lui avait d'ailleurs consacré un essai de jeunesse, cf. James Joyce. *Occasional, Critical, and Political Writing*. New York : Oxford University Press, 2000 : 30-49.

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

(*Œuvres II* 670). On comprend ainsi que l'utilisation par Joyce de l'acronyme « g. p. i. » dans *Ulysse* ressasse toute une critique de la société irlandaise et du corps ecclésiastique abordée dès ses écrits de jeunesse et traitée à la fois par le prisme du naturalisme norvégien d'Ibsen et par le biais du style et de thèmes purement flaubertiens. Telle est l'envergure du contexte systémique écarté par les traducteurs dans cet exemple.

Néanmoins, l'offense commise par la traduction doit être nuancée. En effet, il convient de distinguer au moins deux types de contextes systémiques chez Joyce. Il y a ceux où l'intertexte produit du sens et ceux où l'intertexte n'est là que par ludisme intellectuel. On opposera ainsi la référence shakespearienne à *Julius Caesar* dans « Télémaque »[6], qui sous-tend le thème central du matricide développé dans le chapitre, aux intertextes de garniture que représentent les titres obscurs de la bibliothèque de Bloom (*Ulysses* 660-662) et qui ne font que guider le lecteur sur de fausses pistes. Mais l'incapacité de la traduction de 1929 à restituer le contexte systémique de l'œuvre source n'est pas un problème propre à ce texte. Il s'agit en fait d'un problème universel de « décontextualisation », pour reprendre l'expression de Venuti (2006), qui est propre à toute traduction et que l'on retrouvera aussi dans la retraduction de 2004. Mais l'*Ulysse* diffère des autres œuvres au sens où il est avant tout un réceptacle de l'intertextualité universelle, *skopos* qui ne peut que partiellement ou imparfaitement être rendu.

Les efforts d'Auguste Morel, Stuart Gilbert, Valery Larbaud et James Joyce à nous offrir une œuvre traduite à la fois riche de sens, massive et innovante doivent être salués. *Ulysse*, dans sa version française, ne se présente pas uniquement comme une porte d'accès à un texte anglais mais fait système avec une myriade de textes, sorte

[6] Mulligan dit à Stephen qu'il est « le plus séduisant de tous les baladins » (*Œuvres II* 6), phrase qui ne rend pas la proximité entre « the noblest Roman of them all » (*Julius Caesar* 5.5.74) et « the loveliest mummer of them all » (*Ulysses* 5). Là encore, les traducteurs n'ont pu saisir par le mot « baladin » la dimension créative de la langue de Joyce que l'on peut déceler dans le mot « mummer ». Ce néologisme ou mot-valise fait converger « mum » et « murderer », soit « maman » et « meurtrier », et place le thème du matricide en miroir de celui du parricide chez le personnage shakespearien de Brutus. En effet, n'oublions pas cette dimension présentée dans *Henry VI* : « Brutus' bastard hand/Stabb'd Julius Caesar » (4.1.136-137).

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

d'épicentre de la littérature au sens le plus universel. Il modifie à la fois le regard que nous portons à l'original et conditionne plus largement l'acte de lire et celui d'écrire à l'échelle francophone et au-delà. Héritière du style d'Edouard Dujardin et œuvre charnière dans le développement du monologue intérieur, la traduction d'*Ulysse* est une pièce maîtresse pour comprendre toute la production du second vingtième siècle et est autrement un outil de référence dans le domaine de la traduction pour résoudre les innovations littéraires les plus diverses, qu'il s'agisse des sons, des néologismes ou de la structure phrastique. Certes on pourra reprocher à la traduction ses asymétries morphosyntaxiques et ennoblissements systématiques, son incapacité à fonctionner dans le contexte systémique par l'effacement d'innombrables intertextes productifs, ainsi que le rôle contestable de l'implication de l'auteur. Mais ne s'agit-il pas là de l'essence de la traduction que de s'accommoder de paradoxes irrésolubles et de tirer nécessairement le portrait du même en autre ?

Références bibliographiques

Baron, Scarlett. *Strandentwining Cable : Joyce, Flaubert, and Intertextuality*. New York : Oxford University Press, 2012.

Berman, Antoine. « Translation and the Trials of the Foreign ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. 3ème éd. New York : Routledge, 2012 [2000] : 240-253.

Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*, Londres : Faber, 1972.

Flaubert, Gustave. *Œuvres I*. éd. établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris : Gallimard (Pléiade), 1951.

Flaubert, Gustave. *Œuvres II*. éd. établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris : Gallimard (Pléiade), 1952.

Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Lambert, J.-R. et H. van Gorp. « On Describing Translations ». In : J. Lambert, D. Delabastita, L. d'Hulst et R. Meylaerts. *Functional Approaches to Translation and Culture : Selected Papers by José Lambert*. Philadelphia : John Benjamins, 2006 : 37-47.

Schleiermacher, Friedrich. « On the Different Methods of Translating ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. 3ème éd. New York : Routledge, 2012 [2000] : 43-63.

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)

Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. New York : Penguin Books, 1996.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. New York : Routledge, 2008.

Venuti, Lawrence. « Traduction, intertextualité, interprétation ». *Palimpsestes* 18 (2006) : 17-42.

Vermeer, Hans. J. « Skopos and Commission in Translational Action ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader.* 2ème éd. New York : Routledge, 2004 [2000] : 221-232.

Vinay, Jean-Paul et Jean Darbelnet. « A Methodology for Translation ». In : Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader.* 2ème éd. New York : Routledge, 2004 [2000] : 84-93.

Corpus

Joyce, James. *Dubliners*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Joyce, James. *Œuvres II*. éd. établie par J. Aubert avec la collaboration de M. Cusin, D. Ferrer, J. M. Rabaté, A. Topia et M. D. Vors, Traduction d'*Ulysse* par A. Morel assisté de S. Gilbert, entièrement révisée par V. Larbaud et l'auteur. Paris : Gallimard (Pléiade), 1995.

Joyce, James. *Series II. Materials About Joyce and His Works, 1902-1968 C-E Gilbert, Stuart Notes sent during translation of* Ulysses *into French to M. August Morel, nd*. Harry Ransom Center : The University of Texas at Austin, Collection 1899-1968, Box/Folder 7.1.

Joyce, James. *Ulysse*. Paris : Gallimard, 2004.

Joyce, James. *Ulysses*. New York : Oxford University Press, 2008.

BDD-A28924 © 2018 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:07:06 UTC)