



**HAL**  
open science

# “ Ce qu’il faut traduire, c’est le livre de Joyce ” : les brouillons de Ludmila Savitzky

Patrick Hersant

## ► To cite this version:

Patrick Hersant. “ Ce qu’il faut traduire, c’est le livre de Joyce ” : les brouillons de Ludmila Savitzky. Palimpsestes. Revue de traduction, 2020, 34, pp.60-83. 10.4000/palimpsestes.6332 . hal-04004904

**HAL Id: hal-04004904**

**<https://hal.science/hal-04004904>**

Submitted on 9 May 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



## « Ce qu'il faut traduire, c'est le livre de Joyce » : les brouillons de Ludmila Savitzky

### RÉSUMÉ

S'il est vrai que les manuscrits de traducteurs sont un matériau assez rare, certains cas font exception : Ludmila Savitzky (1881-1957), qui a traduit du russe et de l'anglais une trentaine d'auteurs contemporains (dont Virginia Woolf, Frederic Prokosch ou Constantin Balmont), a laissé un fonds d'une richesse sans égale où voisinent manuscrits, tapuscrits, notes de lecture, correspondances avec les auteurs et réflexions sur sa pratique. Nous présentons ici le dossier génétique de sa traduction de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (*Dedalus* en français), œuvre qui a fait l'objet d'une première traduction en 1920 et d'une révision en 1943. Dans un deuxième temps, nous examinons à la loupe deux passages de la traduction dans ses divers états, afin d'esquisser une méthode d'analyse partielle des brouillons ; ce double aperçu de son travail montre Savitzky aux prises avec la traduction d'un mode narratif particulier, le discours indirect libre à la manière de Joyce.

**Mots-clés** : James Joyce, Ludmila Savitzky, génétique des traductions, discours indirect libre, brouillons de traduction

### ABSTRACT

While translators' drafts are hard to come by, exceptions do exist: Ludmila Savitzky (1881-1957), who translated from the Russian and the English more than thirty contemporary authors (including Virginia Woolf, Frederic Prokosch and Constantin Balmont), left an impressive number of papers comprising manuscripts, typescripts, reading notes, letters to and from her authors, and thoughts on the art of translating. I will first present the genetic dossier of Savitzky's translation of James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (or *Dedalus* in French), which was started in 1920 and revised much later in 1943. I will then focus on two short passages from the translation in order to show Savitzky at work and reveal how she tackled the translation of a specific narrative mode – Joyce's free indirect speech.

**Keywords** : James Joyce, Ludmila Savitzky, translation genetics, free indirect speech, translation drafts

\*

L'histoire de la première traduction française d'*Ulysses* semble avoir occulté celle de la première traduction française de James Joyce<sup>1</sup>. Il est vrai que l'*Ulysse* paru en 1929 aux éditions Gallimard, dans une traduction supervisée par Valery Larbaud, passe souvent pour la première œuvre de Joyce publiée en français<sup>2</sup>. À en croire Ludmila Savitzky, qui a fait paraître dès 1924, sous le titre *Dedalus*, une traduction de *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], Larbaud aurait sciemment œuvré en ce sens :

Larbaud ne m'aime guère – il m'en veut terriblement parce que j'ai traduit *Portrait of the Artist*. Il voudrait être le seul responsable de l'introduction de Joyce en France, et a déjà fait tout son possible pour couler mon pauvre *Dedalus*. Voilà quelques jours ont paru les *Dubliners*, « Gens de Dublin », traduit par trois ou quatre personnes différentes, avec une longue préface où Larbaud évoque les œuvres de Joyce sans dire un mot de ma traduction – comme si *Dedalus* n'existait pas en français<sup>3</sup>.

Qui est Ludmila Savitzky ? Pour les lecteurs français de Joyce, de Virginia Woolf, de Frederic Prokosch, de Christopher Isherwood et de tant d'autres, elle est depuis longtemps un nom familier, associé à de splendides traductions régulièrement rééditées ; dans le champ traductologique, en revanche, aucune étude n'a encore permis de mesurer l'ampleur et l'importance d'une production abondante et variée qui couvre près d'un demi-siècle. On se désole de voir plongée dans un injuste oubli une traductrice aussi rigoureuse que prolifique ; on s'étonne que soit méconnu son rôle dans l'introduction en France d'auteurs modernistes de premier plan ; on se félicite, enfin, qu'elle éveille depuis peu l'intérêt des chercheurs en études culturelles et en études de traduction<sup>4</sup>. Née en 1881 à Ekaterinbourg, en Russie, Ludmila Savitzky s'installe à Paris en 1902. Tour à tour actrice, poète et critique littéraire, elle vient à la traduction par le biais de la poésie russe. Au moment de la rencontre avec Joyce, qu'elle logera dans son appartement de Passy à l'été de 1920, elle a déjà traduit pour des revues littéraires quelques poèmes de H. D. et d'Ézra Pound ; mais c'est bien *Dedalus* qui marque le début de sa carrière de traductrice, qui se poursuivra jusqu'à sa mort en 1957.

## 1. Le dossier génétique de *Dedalus*

Le dossier génétique de la traduction de *A Portrait of the Artist* par Ludmila Savitzky est profus, hétéroclite et dispersé. Pour l'essentiel, les nombreux documents qui le composent sont répartis entre l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), à Caen, où sont conservés par exemple les journaux intimes de Savitzky et une partie de sa correspondance ; le Harry Ransom Center, à Austin (Texas), où se trouvent notamment les brouillons de la première édition et les notes préparatoires de la seconde ; et la maison de campagne de Savitzky à Lestiu, dans le Loir-et-Cher, qui a longtemps abrité les documents cités ci-dessus (déposés ou vendus dans les années 1990 à l'IMEC et au Ransom Center) et où quelques autres sont encore conservés. Pour donner une idée aussi claire que possible de cette masse composite, nous en présentons ici les

1. Sur la première traduction d'*Ulysses* en français, voir par exemple Brown, 1983 et Topia, 2004.

2. Voir par exemple O. Le Naire, « L'éternel perturbateur », *L'Express*, 31 mai 2004 : « [...] Adrienne Monnier, qui sera à l'origine de la première traduction de Joyce en français. » Cette erreur, qui ne concerne pas seulement le grand public, s'explique sans doute par le long intervalle qui sépare la traduction même (1920) de sa publication (1924) : entre-temps, Larbaud avait donné lecture de fragments d'*Ulysse* en français dès la fin de 1921, lors d'une conférence restée fameuse (Larbaud, 1922), et plusieurs nouvelles de *Dubliners* avaient paru en revue à la fin de 1922 (Slote, 2004 : 365).

3. Lettre (inédiée) de Ludmila Savitzky à John Rodker, 2 mai 1926, succession Savitzky, collection familiale (Lestiu, Loir-et-Cher). Pour la préface de Larbaud, voir Joyce, 1926.

4. Voir Livak, 2013, 2018 ; d'Enfert, 2017 ; Retaillaud-Bajac, 2008 : 66-85 ; et Compagnon, 2020.

pièces dans un ordre qui rend compte de l'histoire de la traduction du *Portrait*, entre le moment où s'en est formé le projet (1920) et celui où elle a acquis sa forme définitive (1943).

### ***Documents annexes (relatifs à la traduction)***

#### *Préface*

La description du dossier commence par un paradoxe apparent : un texte postérieur à la traduction peut nous éclairer sur sa genèse au même titre que les brouillons eux-mêmes. Ainsi la préface dont Savitzky (1943 : 7) fait précéder la réédition de *Dedalus* évoque en détail les circonstances dans lesquelles fut commandée et entreprise la traduction :

Un jour, au lendemain de « l'autre guerre », je me préparais à traduire pour un éditeur parisien un très beau roman dont peu importe le titre. Mais survint alors comme un courant d'air, – veston de velours, barbiche d'or au vent, – un jeune écrivain, enfant terrible des deux continents, qui m'arracha littéralement des mains le volume en question.

– C'est le livre de Joyce qu'il faut traduire, et sans tarder. Il n'y a rien dans la littérature mondiale d'aujourd'hui, et peu de chose dans la littérature de tous les temps qui vaille son *Portrait of the Artist*.

Il partit en me laissant en tête à tête avec Stephen Dedalus.

#### *Souvenirs*

Ce moment fondateur est décrit plus en détail dans un article inédit (Savitzky, 1942 : 1-3) consacré aux aléas de la traduction, de la publication et de la réédition de *Dedalus* :

Depuis que *Dedalus* a paru en librairie, de nombreux amis, de nombreux inconnus me posent des questions au sujet de ce livre : comment j'ai connu Joyce, comment j'ai été amenée à traduire ce roman, quelle méthode j'ai employée pour mon travail, si ma version est littérale ou si j'ai dû avoir recours, dans tel ou tel passage, à une certaine transfiguration du texte ; quel est l'historique, enfin, de ce premier ouvrage de Joyce publié en France.

C'est par Ezra Pound que je connus Joyce en 1920. [...] On m'avait demandé, d'autre part, de traduire un roman fort intéressant dont il est inutile ici de nommer l'auteur. Pound, à qui je faisais part de ce projet, s'écria avec toute son énergie despotique : « Laissez donc ça ! Ce qu'il faut traduire, c'est le livre de Joyce. » Quelques jours plus tard, il m'apportait *A Portrait of the Artist*. Souffrante, alitée, je lus ce livre à loisir. Si mon mal physique ne s'en accrut point, toutes mes facultés mentales ont été bouleversées par cette révélation. Coups de marteau sur le crâne, pression sur le cœur, tension des nerfs, sensation d'une main surnaturelle plongeant dans les profondeurs occultes de cette enfance dont chacun porte en soi la nuit condensée, la nuit d'étoiles et de ténèbres, refoulée dans l'oubli par la complexe maturité du jour. À travers la savante fadeur des nouveautés, à travers la sécheresse des analyses et des dissertations à la mode, lancer ne fût-ce qu'un reflet, une ombre de ce livre ! Combien d'âmes s'y reconnaîtront, combien de sincérités en seront stimulées, combien de bêtises rentreront dans leur tanière à reculons !

Je revois Pound et sa femme assis près de mon lit : – Eh bien ? Vous allez le traduire ?

Je gémissais :

– Croyez-vous que ce soit possible ? Que je pourrai ?...

– Si vous ne le faites pas, il faudra que quelqu'un le fasse. La plupart des traducteurs sont des imbéciles.

Vous avez la chance d'être intelligente.

– Les difficultés sont terribles.

– Tout livre qui vaut la peine d'une traduction est difficile. Allons, vous le traduisez ?

– Oui... oui...

### *Coupures de presse*

Dans notre sous-dossier consacré à l'amont de la traduction, on peut aussi ranger les divers articles sur Joyce que sa future traductrice a tantôt découpés dans la presse anglo-saxonne, tantôt recopiés à la main, tantôt même traduits, et qu'elle a rangés dans un classeur. En voici de brefs extraits : « *English Review* : Un nouvel écrivain, une nouvelle forme » ; H. G. Wells dans *The Nation* : « La technique est saisissante » ; « John Sullivan dans *The New Witness* : M. Joyce décrit avec l'air d'un chirurgien – aussi franc, aussi net, aussi sévère... » Il est possible que ces comptes rendus, aussi peu détaillés soient-ils, aient attiré l'attention de Savitzky sur l'originalité de la technique narrative de Joyce.

### *Correspondances*

La correspondance de Savitzky nous éclaire aussi, par aperçus, sur la progression du travail et sur ses rapports avec l'auteur. Elle écrit par exemple au poète André Spire, en juillet 1920, que les Pound lui ont présenté Joyce : « Vu hier les deux Pounds (= 1 kg). Ils attendent, d'un jour à l'autre, l'arrivée de leur ami Joyce, écrivain irlandais dont je viens de commencer un roman extrêmement intéressant. » (Savitzky & Spire, 2010 : 237) Et, plus tard dans le même mois : « Je travaille à la traduction de Joyce et à ce propos je voulais vous demander si vous ne pourriez pas me prêter une de vos machines à écrire » (*ibid.* : 241).

La correspondance de Joyce mentionne rarement Savitzky. Il écrit par exemple, dans une lettre d'avril 1922 à Harriet Weaver : « Je viens de recevoir la visite de la personne chargée de relire les épreuves [de *Dedalus*] aux éditions de La Sirène. À l'en croire, tout le travail devra être révisé par un traducteur compétent choisi par eux. » (Joyce, 1957 : 183) Ou encore, dans une lettre de juillet 1924 à la même destinataire : « Vous dites avoir lu de nombreux comptes rendus de *Dedalus*. J'en ai vu quelques-uns, mais pas encore beaucoup. La traduction semble bonne. » (*ibid.* : 218) Savitzky elle-même soulignera cette contradiction : « La correction de ces placards restera un des plus mauvais souvenirs de ma vie ! Entre temps, nouveaux détails savoureux. Joyce recevait de la Sirène, signé d'un nom qui lui était inconnu, une lettre disant que décidément il était impossible de publier ce livre, tant la traduction en était abominable. À la même époque je recevais, moi, une lettre fort lisiblement signée de M. Fénéon m'affirmant l'impatience de la Sirène à "faire paraître ce beau livre, traduit avec un art si subtil". Mystère ! Mystère ! » (Savitzky, 1942 : 7)

### *Traces d'une collaboration*

La collaboration avec Joyce lui-même reste assez limitée : « James Joyce, absorbé par les travaux d'*Ulysses* et les soins exigés par une maladie d'yeux, se refusa jusqu'au bout à lire mon texte en entier » (*ibid.* : 5). Il en reste cependant quelques échanges épistolaires – dont seules subsistent, hélas, les lettres et cartes postales envoyées par Joyce, qui confirment que le romancier irlandais maîtrisait fort bien le français. À ce jour, une seule lettre de la traductrice au romancier nous est connue ; elle est mentionnée dans une étude (Livak, 2013 : 44-54) où sont reproduites et commentées la plupart des lettres de Joyce à Savitzky.

### *Listes de vocabulaire*

Au cours de son travail, Savitzky a buté sur la traduction de certains termes techniques, argotiques ou irlandais ne figurant pas dans son dictionnaire. On trouve ainsi de nombreuses listes d'expressions ou de mots, parfois accompagnés d'une proposition de traduction de tel ou tel correspondant anglophone :



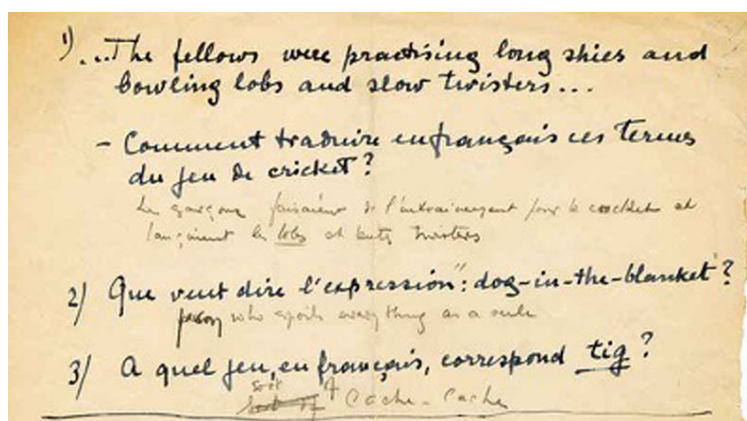


Fig. 1 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, listes de questions.  
 John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

C'est parfois l'auteur lui-même qui a été sollicité. À la demande de sa traductrice, Joyce s'est ainsi renseigné auprès d'un prêtre jésuite français pour obtenir des équivalents précis de termes relatifs à la scolarité dans un internat jésuite : « *Free study* = la veillée ; *rhetoric* = les humanités ; *lines* = sections ; *cards for 1st place* = la palme, la croix, etc. » (*ibid.* : 49)

*Les brouillons : manuscrits et tapuscrits*

*Le premier jet*

Il se compose de 392 feuillets manuscrits numérotés, dans une encre successivement turquoise, violette et noire. À chaque page ou presque, un grand nombre de mots ou de passages sont barrés et entièrement réécrits, avec une abondance de ratures et de corrections interlinéaires ou marginales. Voici, pour donner une idée de l'apparence du manuscrit, l'un des plus mémorables passages du roman – on y voit Stephen adolescent croiser une jeune fille sur la plage :

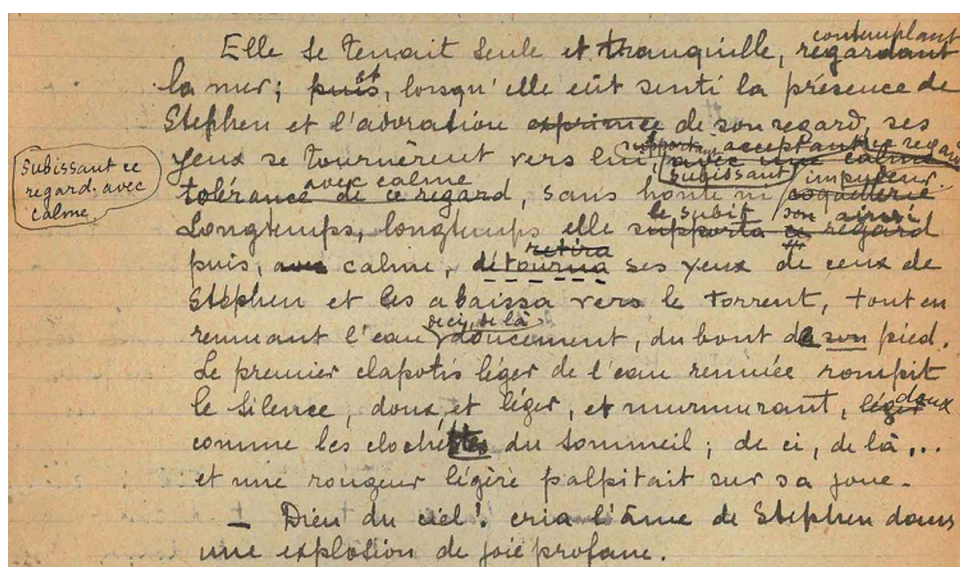


Fig. 2 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 264, détail.  
 John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 3), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### *La mise au net*

Ne subsistent (ou n'ont existé) que quatre feuillets numérotés des premières pages de la traduction, sur papier ligné, à l'encre noire, reprenant avec quelques modifications le dernier état du premier jet, et portant eux-mêmes quelques ratures et corrections.

### *La dactylographie*

Elle se compose de 392 feuillets tapuscrits numérotés. L'original ayant été envoyé à l'éditeur, il n'en reste que la copie carbone à l'encre successivement violette, turquoise et noire, qui constitue la mise au propre (non définitive et parfois très remaniée) du premier jet manuscrit. Voici le même passage où Stephen observe la jeune fille sur la plage :

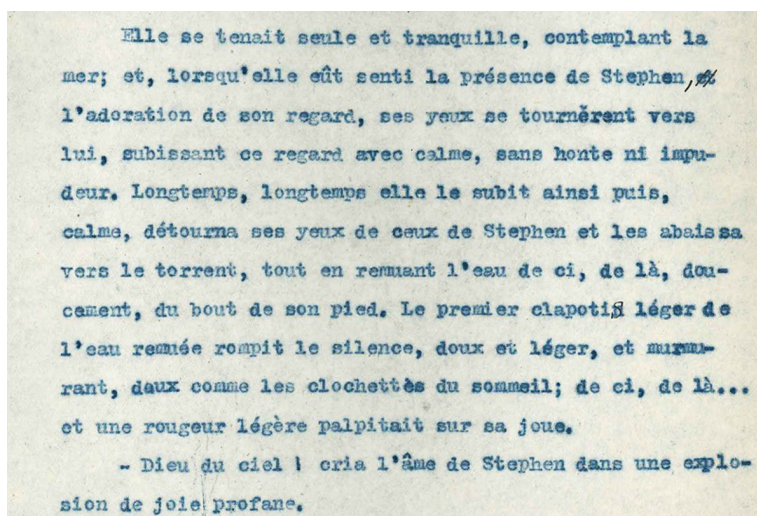


Fig. 3 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie, f° 264, détail. John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 8), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### *La première édition*

Elle paraît trois ans après l'achèvement de la traduction, au terme de perpétuels reports que Savitzky (1942 : 3) évoque en partie : « Enfin, après mille démarches infructueuses, en 1921, grâce à la protection de M. Valery Larbaud et de M. Edmond Jaloux, La Sirène accepte le manuscrit, s'engageant à payer à l'auteur et au traducteur réunis, en tout et pour tout, la somme de 2000 francs. » Savitzky laisse entendre, sans plus de précisions, que l'éditeur a reporté la publication du livre pour des raisons financières : « Mais qu'est-il donc devenu, de 1921 à 1924, ce malheureux ouvrage ? Hélas, il a suivi la Sirène dans ses plongeurs successifs. »

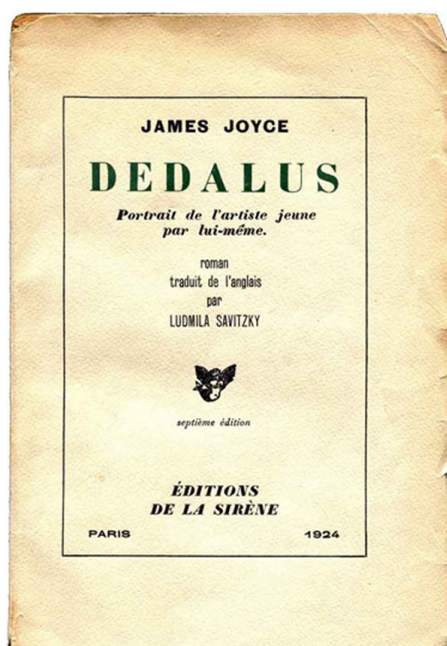


Fig. 4 – James Joyce, *Dedalus*. *Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, traduction de Ludmila Savitzky, Paris, La Sirène, 1924.

La correspondance entre Savitzky et ses éditeurs de l'époque décrit plus en détail des tractations parfois très tendues. On y trouve aussi des échanges à propos du titre du roman, et notamment cette curieuse proposition de Félix Fénéon : « Il m'est agréable de noter que vous-même envisagez un changement de titre. Nous avons parlé de cette éventualité avec M. James Joyce qui n'y était pas hostile. C'est très vrai que *Portrait* ou *Portrait de l'artiste* ou *Portrait d'un Artiste* rebuterait le public français, de plus en plus sensible au pittoresque de l'étiquette. Que diriez-vous d'*Un oiseau s'envole*<sup>5</sup> ? » (John Rodker Papers, série V, boîte 44, dossier 1)

#### *Préparation de la nouvelle édition révisée*

La révision de l'édition La Sirène, commandée au début des années 1940 par Raymond Queneau pour les éditions Gallimard, n'a pas donné lieu à un nouveau manuscrit (sauf pour les quatre premières pages du roman). Le gros du travail s'est fait à même les pages d'un exemplaire débrosché de l'édition originale et sur une trentaine de feuilles volantes où sont corrigés des mots, des segments, voire des paragraphes entiers. Nous mettons ici en regard les corrections apportées à la page 176 de la première édition, sur liste et sur livre :

---

5. Savitzky (1943 : 12) précise la pensée de Fénéon dans sa préface à *Dedalus* : « N'oublions pas cependant cet autre éditeur qui [...] proposait pour titre, le plus gravement du monde, *Un Oiseau va sortir*, parce que, disait-il, il s'agit d'un portrait d'enfant, or ne parle-t-on pas d'un oiseau à l'enfant qu'on photographie ? [...] Personne n'acceptait d'intituler la traduction comme l'original : *Portrait de l'artiste*. D'accord avec Joyce, c'est sous le titre de *Dedalus* que je l'ai remis enfin à Fénéon qui dirigeait la Sirène. »



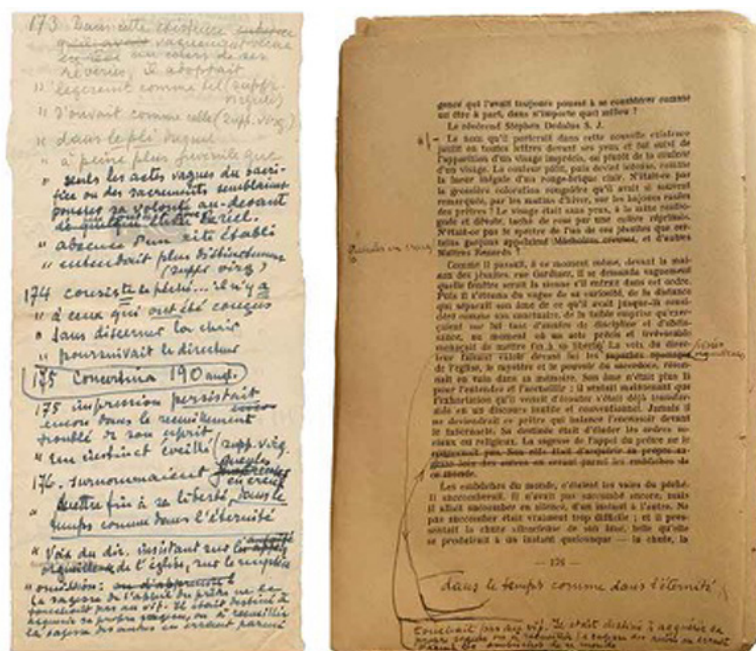


Fig. 5 – Ludmila Savitzky, (a) révision de *Dedalus*, 1941, listes de corrections (série V, boîte 42, dossier 11) et (b) édition La Sirène débrochée (série V, boîte 44, dossier 1).  
John Rodker Papers, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Documents annexes (relatifs à la révision)

Il convient de mentionner à nouveau, puisqu'il y est question de la révision comme de la première traduction, les deux documents déjà cités plus haut – le projet d'article inédit consacré à la traduction de *Dedalus* et la préface qui précède l'édition révisée parue chez Gallimard. Pour qui s'intéresse au projet traductif qui sous-tend *Dedalus*, les réflexions de Savitzky sur la traduction en général, et sur celle de Joyce en particulier, révèlent une conception de sa pratique qu'il est intéressant de comparer au fruit de son travail. Dans sa préface, Savitzky (1943 : 13-14) note par exemple :

Au bout de vingt ans, je viens de relire *Dedalus* dans le texte original et dans le mien, mot à mot, tâchant de combler les lacunes, de dépister les erreurs, de resserrer l'ajustement des deux vocabulaires. Aujourd'hui encore, je ne prétends pas que mon travail soit parfait. Par endroits, il sent la traduction. Mais je maintiens qu'une œuvre traduite doit conserver son accent d'origine. Le rocailleux et le flou, le monotone et l'abrupt qui, dans l'expression verbale d'un pays, sont les marques d'une atmosphère et d'un génie inaliénables, ne doivent pas être sacrifiés à la facilité de la lecture française.

Certes, rien ne nous oblige à croire la traductrice quand elle formule des réserves à l'égard d'une approche cibliste : seul son travail effectif nous renseignera sur ce point. Mais son discours n'en mérite pas moins d'être pris en compte, puisqu'il a le mérite d'exister sous diverses formes (préfaces et entrées de journal) et qu'il nous permet de situer Savitzky dans un débat historique et d'observer l'évolution de son discours comme celle de sa pratique au cours de sa longue carrière.

### Outils de travail de la révision

L'exemplaire du *Portrait* remis à Savitzky en 1920 par Ezra Pound a disparu, et avec lui les annotations marginales dont la traductrice avait probablement enrichi ses pages avant et pendant le premier jet de la traduction. À la maison de campagne de Lestiu, en revanche, est conservé l'exemplaire consulté lors de la révision de la traduction ; il s'agit de l'édition Tauchnitz (Leipzig, 1930), dont certaines pages sont annotées ou soulignées au crayon noir. Sur une feuille de papier volant, Savitzky mentionne de légères différences entre les deux versions : « L'édition Tauchnitz comporte des différences de texte par rapport à l'édition d'après laquelle la traduction a été faite. Page 5 : Betty Byrne (original : Barne). Page 6 : strong cries (original : stronger cries). » À la page 196, on constate par exemple que la traductrice a entouré le suffixe *-less* qui apparaît deux fois sur la même ligne, noté une traduction possible de *harts and hinds* dans la marge (« cerfs, biches ») et noté une référence biblique en bas de page :

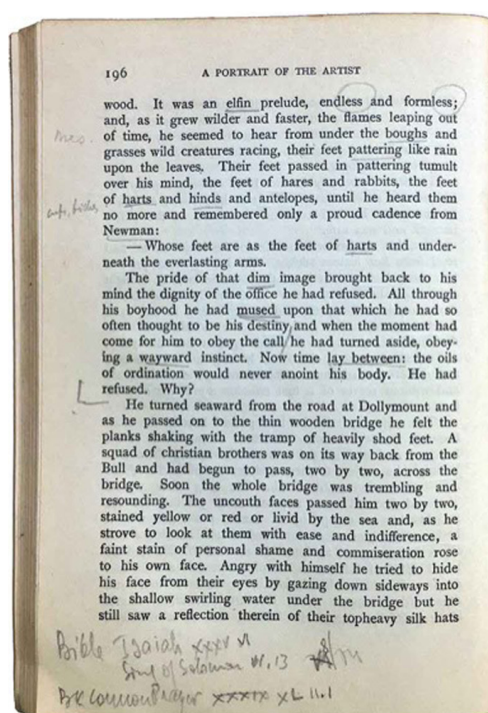


Fig. 6 – Ludmila Savitzky, inscriptions sur l'édition du *Portrait of the Artist* (Tauchnitz, 1930) utilisée pour la révision de *Dedalus*. Succession Savitzky, collection familiale (Lestiu, Loir-et-Cher).

La maison de Lestiu abrite également certains des dictionnaires consultés par Savitzky, en particulier le *Webster's New International Dictionary* dont on sait par sa correspondance qu'il lui a été offert par John Rodker pour la Noël de 1929 : « Peu de choses pouvaient me faire autant de plaisir que ce dictionnaire qui m'arrive aujourd'hui ! Justement j'avais travaillé tout l'été avec un Webster's de 1875, qu'Elsie Lumley m'avait prêté. Et je le trouvais si épatant que je voulais m'en acheter un pareil. Je trouve que c'est le meilleur des dictionnaires anglais, le plus intelligent<sup>6</sup>. »

6. Lettre de Ludmila Savitzky à John Rodker, 3 janvier 1930, succession Savitzky, collection familiale (Lestiu, Loir-et-Cher).

### *L'édition révisée*

Parue sous le même titre en 1943 chez Gallimard, la traduction révisée sera reprise en collection de poche chez le même éditeur (coll. « Folio », 1974) avant d'être à son tour révisée en vue d'une édition de luxe (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982).

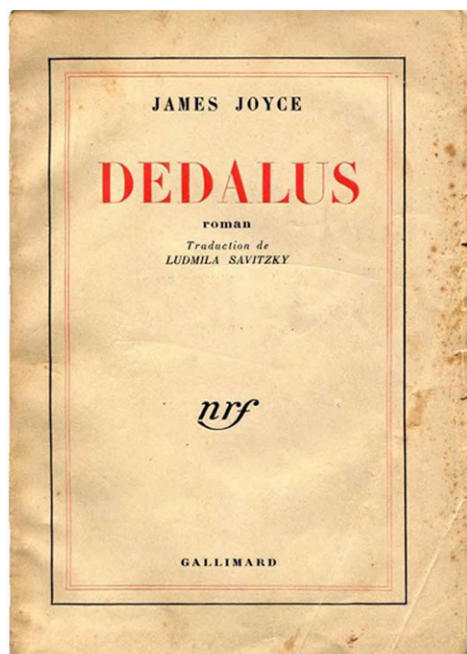


Fig. 7 – James Joyce, *Dedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, [nouvelle] traduction de Ludmila Savitzky, Paris, Gallimard 1943.

Livres, dictionnaires, lettres, cartes postales, bouts de papier, feuilles volantes, brouillons, mises au net, dactylographies, livre débroché, éditions originales de la première édition et de l'édition révisée, préface publiée, manuscrit d'article inédit... Extrêmement fournie, notre compilation est cependant incomplète. C'est qu'un dossier génétique est, par nature, dynamique : jamais définitif, il ne demande qu'à s'enrichir de nouveaux documents dont on ignorait l'existence, ou que l'on croyait perdus. Au moment de fouiller les dizaines de cartons encore conservés à Lestiu sur les rayonnages surchargés, on espère encore tomber sur l'édition Huebsch de 1916 offerte par Ezra Pound, dont on se plaît à imaginer les marges noircies de notes et de palettes lexicales (comme le seront certaines pages de l'édition Tauchnitz utilisée pour la révision). De même, on ne désespère pas de dénicher un brouillon, ou une copie, des lettres de Savitzky à Joyce, ni de mettre un jour la main, dans les archives de La Sirène ou de Gallimard, sur les placards ayant servi à la révision des épreuves.

En l'état, ce dossier est d'une richesse presque intimidante. Une fois les fonds d'archives mis au jour, les cartons dépouillés, les documents classés, il reste à tirer parti de cette profusion en évitant de s'y noyer – rappelons que, pour s'en tenir aux seuls brouillons, la même page du texte de Joyce a pu donner lieu à trois manuscrits successifs et autant de tapuscrits corrigés, ce qui représente parfois jusqu'à dix états différents de la traduction d'un même passage. Dans l'espace limité de cette étude, il semble imprudent de tenter une approche synthétique, qui s'appuierait par exemple sur le patient relevé des corrections récurrentes dans l'ensemble des brouillons ; le manque de place nous incite à préférer une approche analytique, qui nous fera observer en détail deux passages qui présentent un intérêt particulier.

## 2. Les brouillons au microscope : le discours indirect libre

Notre première analyse portera sur l'incipit du *Portrait* – d'abord parce que les divers états de la traduction y sont particulièrement nombreux, avec de multiples ratures, blancs et modifications importantes ; ensuite parce qu'il s'y joue, sur le plan narratologique, quelque chose d'essentiel dont Savitzky semble prendre conscience progressivement, pour ainsi dire sous nos yeux. Elle manifeste des hésitations et corrige des erreurs d'autant plus compréhensibles qu'elle est, en France et même dans le monde, la première à adapter un procédé narratif relativement nouveau : le discours indirect libre, subtilement mis en œuvre dès la première page du roman<sup>7</sup>.

### *Lorsque l'enfant parlait*

Le livre s'ouvre sur le regard d'un enfant. Un petit monde à la fois domestique et féérique est ainsi présenté au lecteur tel qu'il est appréhendé, éprouvé et potentiellement énoncé par un très jeune Stephen, à un âge où il ne maîtrise ni son environnement ni les mots pour le dire.

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road  
and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuc-  
koo...

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy  
face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she  
sold lemon platt.

*O, the wild rose blossoms*

*On the little green place.*

He sang that song. That was his song.

*O, the green wothe botheth.*

When you wet the bed, first it is warm then it gets cold. His mother put on the oilsheet.  
That had the queer smell.

On remarque, par exemple, que la première phrase reprend une formulation courante des contes de fées ; que tous les mots du passage sont mono- ou dissyllabiques ; que la syntaxe simple, voire simpliste, confine à la parataxe ; que la première phrase est entièrement dépourvue de ponctuation ; que les transitions sont minimales ou incohérentes ; enfin, que certains termes utilisés par le narrateur relèvent d'un répertoire enfantin : *he had a hairy face*, *baby tuckoo*, *moocow*, autant de termes ou de locutions suggérant que le narrateur adulte laisse ici la parole à son personnage. La troisième personne du singulier est une première personne déguisée : ce que rapporte le narrateur, ce sont les perceptions et les pensées d'un petit enfant exprimées dans une langue enfantine, impressionniste, propre à rendre la magie d'un kaléidoscope sensoriel – la barbe du père, les notes d'une chanson, l'odeur et la température de l'urine sur les draps.

On est loin des narrateurs d'un Charles Dickens racontant leur enfance après coup, tel le jeune Pip de *Great Expectations* (1861) : « My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. » Le narrateur de Dickens (1998 [1861] : 3) manie une langue plutôt châtiée (*my infant tongue* ; le participe présent causal *being*), à l'évidence celle de l'adulte narrateur qu'il est enfin

---

7. Ce procédé ayant fait l'objet de très nombreuses tentatives de définition, nous livrons celle du premier praticien et théoricien français de ce procédé, Édouard Dujardin : « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant" » (Dujardin, 1931 : 59).



devenu ; celui de Joyce, dans l'incipit du *Portrait*, est censé s'exprimer en partie comme l'enfant qu'il a été, dans une langue paratactique et gauchie par le discours enfantin<sup>8</sup>.

### Le premier jet

Comment Savitzky aborde-t-elle cette difficulté particulière ? La perçoit-elle d'emblée ? On pourrait comprendre, après tout, que la première traductrice de Joyce n'ait pas saisi l'enjeu narratif que constituent ces colorations enfantines. Or ses divers brouillons signalent le contraire : d'un état de la traduction à l'autre, ses interventions montrent qu'elle a compris l'effet recherché par l'auteur et tenté, au moins en partie, de le restituer. Les corrections apportées par Savitzky révèlent de nombreux repentirs significatifs, mais nous examinerons surtout celles qui modifient sa traduction du parler enfantin, et notamment trois mots ou segments que je signalerai à chaque fois par des caractères gras, dans ma transcription linéarisée des manuscrits<sup>9</sup> : *baby-tuckoo* ; le verbe *lived* ; et le passage du pipi au lit.

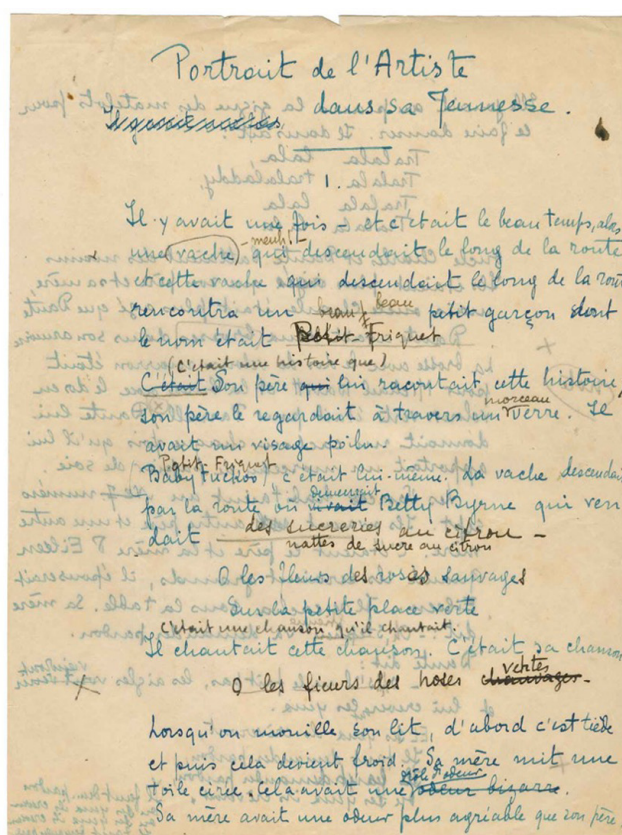


Fig. 8 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 1.

John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

8. Le *Portrait* est le plus souvent raconté dans la perspective et dans la langue de Stephen (à divers âges), mais parfois le narrateur rapporte, non ce que pense Stephen, mais ce que pense le personnage dont parle Stephen... voire ce que Stephen pense que le personnage pense. En référence à l'oncle de Stephen dans le roman, Hugh Kenner parle à ce propos d'« Uncle Charles Principle » : « the narrative idiom need not be the narrator's » ; ou encore : « The Uncle Charles Principle entails writing about someone much as that someone would choose to be written about » (Kenner, 1978 : 18, 21).

9. Chaque image sera suivie d'une transcription linéarisée simplifiée : **abe** = barré, et <abc> = ajouté. Idéalement, il faudrait distinguer entre les divers types d'ajouts (les interlinéaires et les marginaux ; ceux qui viennent combler un blanc provisoire et ceux qui procèdent d'une campagne de corrections ultérieure, etc.), mais une telle précision nuirait à la lisibilité de la transcription.



### Transcription du manuscrit

Il y avait une fois – et c'était le beau temps, alors – une vache <–meuh !> qui descendait le long de la route et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un <beau><beau> petit garçon dont le nom était <bébé-criquet> <p/Petit-f/Friquet>**.

<(C'était une histoire que)> C'était s/Son père qui lui racontait cette histoire ; son père le regardait à travers un <morceau> verre. Il avait un visage poilu.

(Baby tuckoo) <Petit-Friquet>, c'était lui-même. La vache descendait par **la route où vivait <demeurait> Betty Byrne** qui vendait <des sucreries au citron – nattes de sucre au citron.>

O les fleurs de<s> rosier/es sauvage<s>

Sur la petite place verte

Il chantait cette chanson <C'était une chanson qu'il chantait>. C'était sa chanson.

O les fleurs des hoses ~~chauvages~~ <vehthes>-

Lorsqu'on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid. Sa mère mit une toile cirée. Cela avait une <drôle d'odeur> ~~odeur-bizarre~~.

Que nous apprend ce premier jet de la première page de la première traduction de Joyce en français ? On constate tout d'abord que la belle écriture déliée de Savitzky, dans l'encre turquoise qu'elle affectionnait, se lit sans difficulté particulière. On note également que le titre du document de travail, « Portrait de l'Artiste dans sa Jeunesse », n'est ni une traduction littérale (« Portrait de l'artiste en jeune homme », selon la formule consacrée en peinture), ni celui sous lequel paraîtra finalement la traduction (*Dedalus*).

On remarque ensuite que l'absence totale de ponctuation dans la première phrase n'est pas reproduite, une virgule et deux tirets venant structurer en français ce long segment initial. On peut le regretter : « Ponctuer cette phrase, c'est la détruire. Portée par son seul rythme, elle parvient à traduire subtilement la conscience d'un enfant encore ignorant de la ponctuation. » (Kenner, 2003 : 96) La non-restitution du choix stylistique de Joyce peut s'expliquer de deux manières : soit Savitzky n'a pas compris que l'absence de ponctuation relevait ici d'une stratégie narrative, soit elle a jugé que la phrase non ponctuée ne serait pas tenable en français<sup>10</sup>.

Autre phénomène notable : le premier jet de Savitzky comporte plusieurs passages d'abord laissés en blanc, comme le signale l'interruption de l'écriture à l'encre turquoise. La traductrice n'a pas tout de suite compris, semble-t-il, que la ligne « O, the green woth botheth » était la contraction zézayante et enfantine de la chanson citée deux lignes plus haut ; de même, elle a préféré remettre à plus tard la traduction de certains termes absents de son dictionnaire : *nicens* ; *baby-tuckoo* ; *lemon platt*. Ces termes figurent du reste dans l'une des nombreuses listes de mots (Fig. 9) dont la traductrice prévoyait de demander le sens à l'auteur ou à des amis anglophones :

10. Dans sa révision de la traduction de Savitzky, Jacques Aubert (1982 : 538) a modifié plusieurs mots de ce passage (« une meuh-meuh » ; « bébé-coucouche »), mais s'est gardé de supprimer les trois virgules.

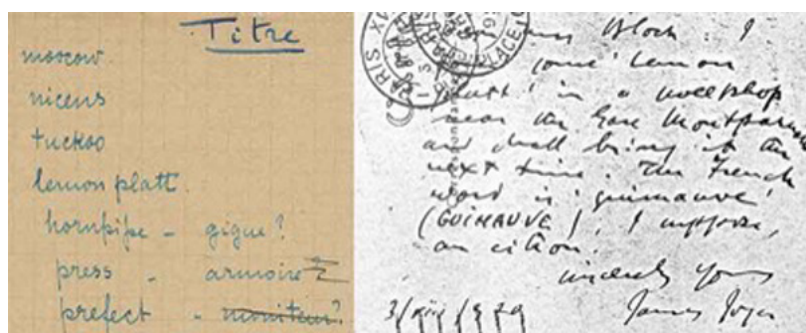


Fig. 9 – Ludmila Savitzky, listes de vocabulaire, John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 10), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin. James Joyce, carte postale à Mme Bloch [Savitzky], 3 août 1920, Fonds Ludmila Savitzky (388 SVZ), IMEC, Caen.

Sans doute avait-elle sollicité Joyce lui-même à propos de *lemon platt*, puisque celui-ci, dans une carte postale d'août 1920 (Fig. 9), annonce à sa traductrice : « J'ai trouvé du "lemon platt" dans une confiserie près de la gare Montparnasse et j'en apporterai la prochaine fois. Le mot français est "guimauve" (GUIMAUVE), je suppose, au citron<sup>11</sup>. » Les blancs ont tous été remplis dans un deuxième temps, après consultation de l'auteur, d'amis anglophones ou de dictionnaires – ou simplement après réflexion. Cette campagne de corrections à l'encre noire s'accompagne aussi de simples suggestions : une deuxième solution possible, non définitive, vient alors s'ajouter à la première sans la remplacer. Ainsi coexistent provisoirement, jusqu'à la mise au net, « Baby Tuckoo » et « Petit-Friquet » ; « des sucreries au citron » et « des nattes de sucre au citron » ; « Il chantait cette chanson » et « C'était une chanson qu'il chantait ».

D'autres corrections, à l'encre turquoise, datent très certainement du premier jet : « C'était s/Son père qui lui racontait cette histoire », par exemple, nous permet de reconstituer une séquence probable (« C'était son père qui lui racontait cette histoire » corrigé en « Son père lui racontait cette histoire ») et d'imaginer le cheminement de la pensée traductive : la phrase anglaise « His father told him that story » signifie bien « C'était son père qui lui racontait cette histoire », et sera d'ailleurs lue (mentalement ou à voix haute) en accentuant le mot *father* ; en français, l'accentuation d'un mot en particulier n'étant pas envisageable (« Son père lui racontait cette histoire »), l'insistance sera prise en charge par la syntaxe, avec la formulation « C'est... qui ». Sémantiquement juste, cette dernière solution apparaît sans doute un peu lourde à Savitzky, qui l'écarte ici au profit de deux autres choix possibles : « C'était une histoire que... » (version retenue dans la traduction publiée), et « Son père lui racontait cette histoire » (version plus légère mais sous-traduite).

Le segment « a nicens little boy named baby tuckoo » donne lieu à plusieurs réécritures. Le sobriquet se rapporte au personnage de l'histoire que raconte le père, mais aussi, par identification enfantine, au petit Stephen lui-même. *Baby tuckoo* est un nom fabriqué, un surnom affectueux qui se prête à une lecture onomastique (Gifford, 1982 : 133) : on y entend *tuck* (l'enfant bordé dans son lit), *tuckout* (un festin, en argot d'écolier), et bien sûr l'écho des onomatopées *cuckoo* (le coucou) et *moocow* (la vache, en langage enfantin).

11. Savitzky n'a pas tenu compte de cette proposition, et a conservé jusqu'au bout la traduction « nattes de sucre au citron », à la fois littérale et maladroite.

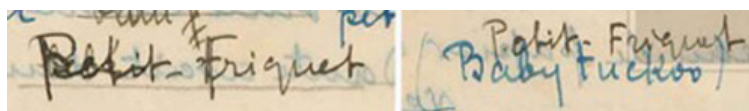


Fig. 10 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 1, détails. John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Le brouillon de Savitzky, observé à la loupe (Fig. 10), donne à voir plusieurs tentatives de traduction successives : sur la ligne d'abord laissée en blanc, le palimpseste des mots superposés permet de distinguer « bébé-criquet », « petit-criquet » et « Petit-Friquet ». Quatre lignes plus bas sont superposés, sans biffure, un « Baby Tuckoo » placé entre parenthèses et un « Petit-Friquet » reprenant la solution imaginée plus haut, qui présente le triple mérite d'être un néologisme (comme *baby tuckoo*), de faire entendre des échos familiers (*friand*, *biquet*) et de constituer un sobriquet enfantin plausible. Le néologisme *nicens*, lui, est sous-traduit par « un beau petit garçon », qui ne rend pas compte du phénomène linguistique que l'on nomme en anglais le *baby-talk*.

Une autre correction retient l'attention : « The road where Betty Byrne lived » est d'abord traduit par « la route où vivait Betty Byrne », puis corrigé en « la route où demeurait Betty Byrne ». La différence est de taille : la première page du roman s'efforçant de reproduire le discours enfantin, le choix du verbe *demeurer* semble peu judicieux. Cette correction regrettable semble indiquer que Savitzky, à ce stade de son travail, ne cherchait pas encore à reproduire l'écriture poético-enfantine imaginée par Joyce pour son discours indirect libre. Ce que confirme la dernière ligne de notre extrait : « Lorsqu'on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid » – où ni *lorsque*, ni *cela* ne conviennent, puisqu'un petit enfant n'userait jamais d'un tel langage.

### ***Les états suivants***

La traduction de *Dedalus*, on l'a vu, s'est faite en deux temps : la traduction proprement dite, en 1920, et sa révision en 1942. La première période ne s'arrête pas au premier jet que nous venons d'analyser : les corrections et modifications se poursuivent avec la mise au net, puis avec la dactylographie, et enfin sur jeu d'épreuves (du moins peut-on le supposer, puisque la version publiée par La Sirène s'écarte parfois de la dactylographie).

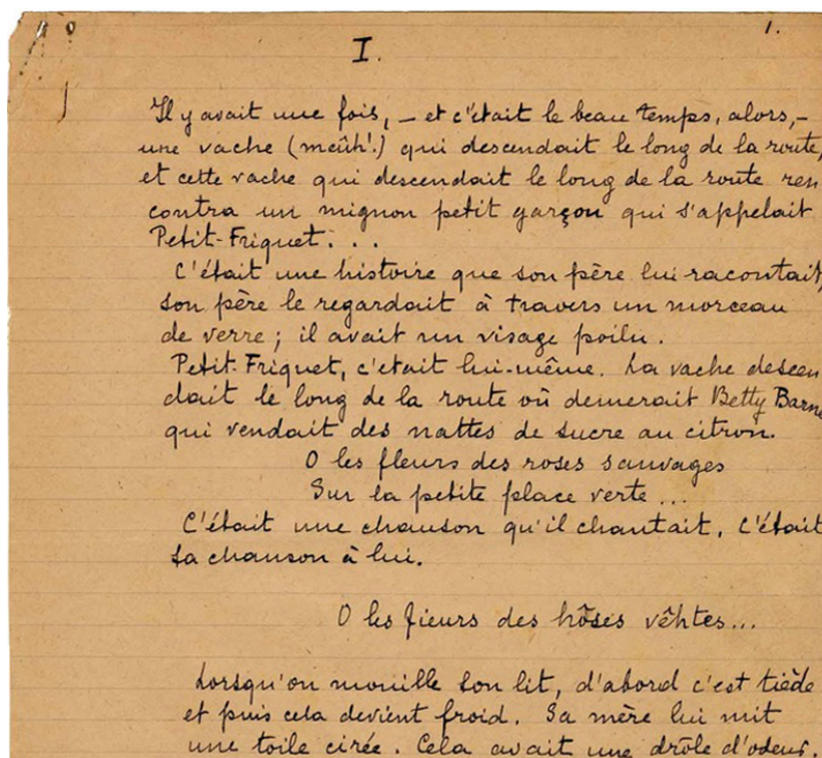


Fig. 11 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, mise au net, f° 1.  
John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Transcription du manuscrit

Il y avait une fois, – et c'était le beau temps, alors, – une vache (meûh !) qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s'appelait Petit-Friquet...**

C'était une histoire que son père lui racontait ; son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

Petit-Friquet, c'était lui-même. La vache descendait le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

O les fleurs des roses sauvages

Sur la petite place verte...

C'était une chanson qu'il chantait. C'était sa chanson à lui.

O les fleurs des hôses vêhtes...

**Lorsqu'on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid.** Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une drôle d'odeur.

Pour s'en tenir aux trois points évoqués plus haut, la mise au net manuscrite (Fig. 11) se contente le plus souvent de reprendre le dernier état du premier jet : *baby tuckoo* reste « Petit-Friquet » ; *where... lived* reste « où demeurait » ; et le passage des draps mouillés comporte toujours les mots trop adultes que sont *lorsque* et *cela*. Un seul changement notable : dans le segment « a nicens little boy named baby tuckoo », le néologisme *nicens* est habilement rendu par une maladresse grammaticale volontaire : l'antéposition de l'adjectif, dans la formulation « un mignon petit garçon », apparaît ainsi comme la transposition syntaxique d'une incorrection lexicale.

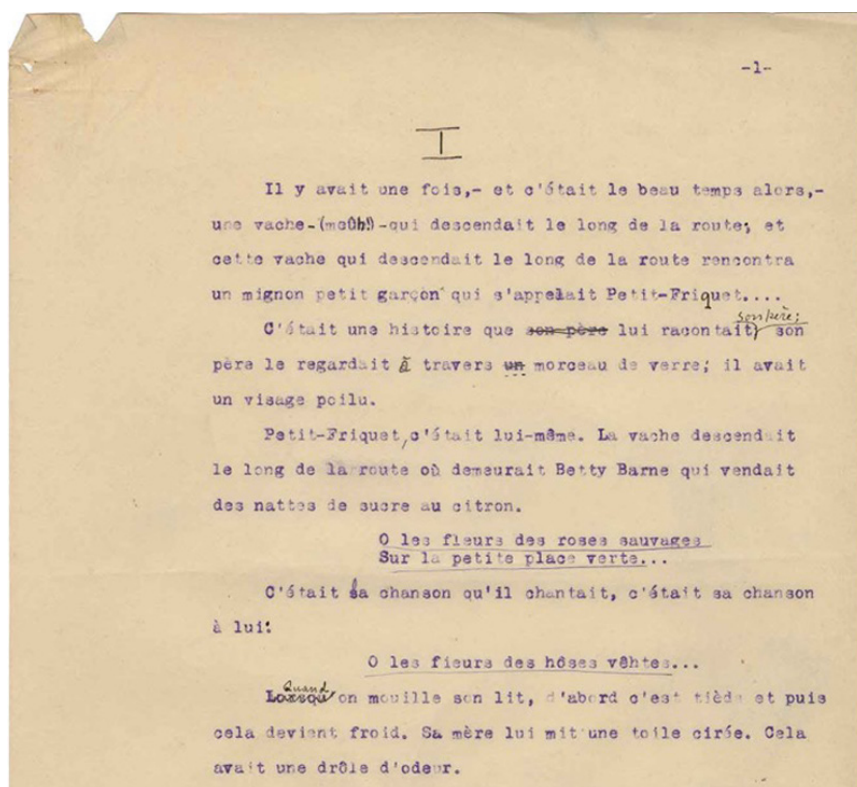


Fig. 12 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie (copie carbone), f° 1, détail. John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 7), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Transcription de la dactylographie

Il y avait une fois, – et c'était le beau temps alors, – une vache – (meûh !) – qui descendait le long de la route ; et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s'appelait Petit-Friquet...**

C'était une histoire que ~~son père~~ lui racontait <son père ;> son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

Petit-Friquet, c'était lui-même. La vache descend le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

O les fleurs des roses sauvages

Sur la petite place verte...

C'était s/la chanson qu'il chantait, c'était sa chanson à lui :

O les fleurs des hôses vêhtes...

**Lorsqu' <Quand> on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid.** Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une drôle d'odeur.

La dactylographie (Fig. 12) présente une seule modification, mais elle est de taille : au cinquième paragraphe, le segment « Lorsqu'on mouille son lit » est biffé et remplacé par « Quand on mouille son lit ». Une hypothèse possible : à ce stade de son travail, alors qu'elle a déjà traduit plusieurs dizaines de pages et entreprend de saisir son texte à la machine, Savitzky a fini par comprendre que le procédé du courant de conscience joycien réclamait ici une syntaxe simplifiée. La dactylographie, envoyée en 1921 aux éditions de La Sirène, sera reprise telle quelle (du moins pour cette première page) dans le livre publié trois ans plus tard (Savitzky, 1924 : 9) :



Il y avait une fois, – et c'était le beau temps alors, – une vache – (meûh !) – qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s'appelait Petit-Friquet**.

C'était une histoire que lui racontait son père ; son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

Petit-Friquet, c'était lui-même. La vache descendait le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

*O les fleurs des roses sauvages*

*Sur la petite place verte...*

C'était la chanson qu'il chantait, c'était sa chanson à lui.

*O les fleurs des hôses vêhtes...*

**Quand on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid.** Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une drôle d'odeur.

Pendant vingt ans, c'est à cette version-là qu'auront accès les (rares) lecteurs de Joyce en français. Puis, en pleine guerre, les éditions Gallimard vont racheter les droits du *Portrait* et commander à Savitzky une nouvelle traduction, non parce que la première serait jugée imparfaite, mais par souci de publier une traduction « maison » et non une simple réédition. Savitzky entreprend alors une refonte totale de son travail, inscrivant sur des dizaines de feuillets de nouvelles bribes de traduction. Parallèlement, elle procède à une réécriture de la traduction à même les pages d'un exemplaire débroché de l'édition La Sirène :

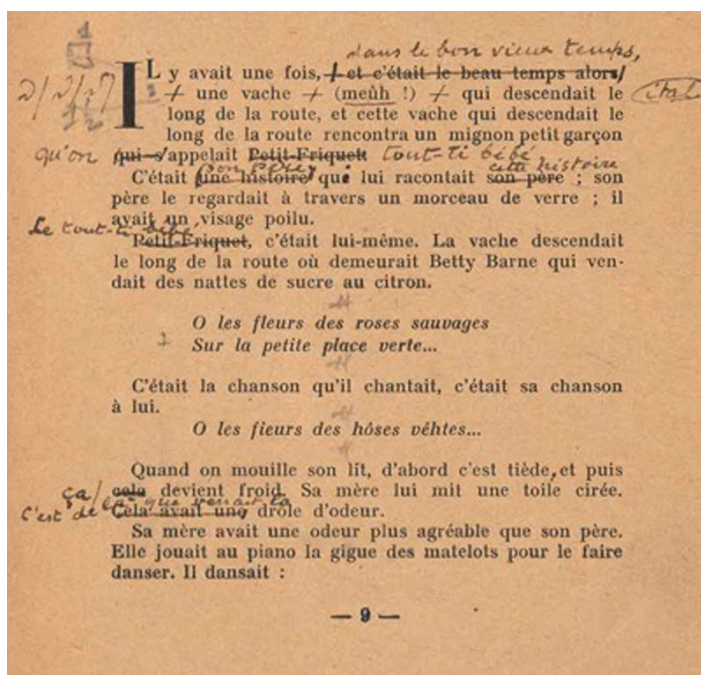


Fig. 13 – Ludmila Savitzky, édition La Sirène 1924 débrochée (page 9) pour révision, 1942. John Rodker Papers (série V, boîte 44, dossier 1), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Transcription du manuscrit

Il y avait une fois, – ~~et c'était le beau temps alors,~~ – < dans le bon vieux temps, > une vache – (meûh !) < meuh > – qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s' < qu'on > appelait ~~Petit-Friquet~~. < tout-ti-bébé >**

C'était <son père> ~~une histoire~~ que/qui lui racontait <cette histoire> ~~son père~~; son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

<Le tout-ti-bébé> ~~Petit-Friquet~~, c'était lui-même. La vache descendait le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

*O les fleurs des roses sauvages*

*Sur la petite place verte...*

C'était la chanson qu'il chantait, c'était sa chanson à lui.

*O les fleurs des hôses vêhtes...*

**Quand on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis ~~eela~~ <ça> devient froid.** Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une <C'est de là que venait la> drôle d'odeur.

Les reprises, on le voit, sont ici fort nombreuses (Fig. 13). Savitzky parvient enfin à rendre le discours indirect libre joycien en tenant compte de son vecteur – un enfant, dont le très jeune âge apparaît mieux encore avec la correction de « Petit-Friquet » en « tout-ti bébé », et dont le parler enfantin est mieux rendu avec la correction de « cela devient froid » en « ça devient froid » :

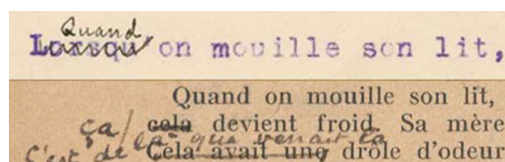


Fig. 14 – Ludmila Savitzky, traduction et révision de *Dedalus*, détails des Fig. 12 et 13 ci-dessus. Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Le *Dedalus* révisé paru en 1954 chez Gallimard reprend ces diverses améliorations, auxquelles viendront s'ajouter quelques autres dans la révision effectuée par Jacques Aubert, en 1982, à l'occasion de la publication des œuvres de Joyce dans la Bibliothèque de la Pléiade. Du premier jet à l'édition révisée en passant par la mise au net, la dactylographie et les corrections sur édition débrochée, mais aussi d'un état de la traduction à l'autre sur un même document maintes fois corrigé, on voit Savitzky acclimater un procédé narratif nouveau, qu'elle apprend à cerner et dont elle rend les effets avec une justesse accrue, sinon systématique. L'examen de ses brouillons nous permet d'assister à une prise de conscience progressive : au fil des campagnes de corrections, Savitzky perçoit la nécessité pour elle de choisir des phrases et des mots simples, à même de rendre la langue et la pensée de l'enfant, narrateur secret de ce passage.

### 3. Le discours indirect libre : leçons de l'incipit

Notre deuxième exemple vient confirmer cette hypothèse. Situé un peu plus loin dans la première partie du roman, il met en scène un Stephen devenu pré-adolescent. S'il n'est plus question de respecter la langue simpliste d'un petit enfant, on verra que le problème du niveau de langue continue à se poser dans des termes similaires : pour que le discours indirect libre reste plausible, il faut user du même langage que le personnage dont le lecteur découvre les pensées intimes et silencieuses.

#### *La source et la cible*

Au lieu d'examiner d'emblée le premier jet de Savitzky, comme je l'ai fait plus haut pour l'incipit, je commencerai cette fois par livrer le matériau binaire dont dispose habituellement le traductologue : la source (le texte original) et la cible (la traduction publiée) :

It was not Wells's face, it was the prefect's. **He was not foxing. No, no: he was sick really. He was not foxing.** And he felt the prefect's hand on his forehead; and he felt his forehead warm and damp against the prefect's cold damp hand. **That was the way a rat felt**, slimy and damp and cold. (Joyce, 2008 [1916] : 17)

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. **Il ne faisait pas semblant. Non, non, il était vraiment malade. Il ne faisait pas semblant.** Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et humide contre la main froide et humide du préfet. **C'est ainsi que doit être un rat** ; visqueux, humide et froid. (Savitzky, 1924 : 25)

La scène se passe, comme une bonne partie du roman, dans un internat jésuite ; Stephen est ici accusé par le préfet des études de feindre la maladie pour ne pas assister aux cours. Les segments composés ici en gras signalent clairement le monologue intérieur : si les deux premières phrases ont l'apparence d'un récit classique à la troisième personne du singulier, les suivantes montrent que l'on a ici affaire à une focalisation interne : *He was not foxing*, « il ne faisait pas semblant », n'est pas le commentaire d'un narrateur omniscient, mais bien une forme de discours indirect libre : c'est Stephen qui est en train de dire (ou plutôt de *se dire*, en son for intérieur) « I'm not foxing ». Intuition que confirment aussitôt le *No, no* et la répétition de la même phrase, « I'm not foxing ». Rétrospectivement, on comprend que la première phrase du passage, « It was not Wells's face », relève déjà du même mode narratif : ce n'est pas le narrateur, mais bien Stephen qui constate (et songe en son for intérieur) que ce visage n'est pas celui de Wells. À ces dénégations muettes se mêlent des sensations physiques, elles aussi réitérées : « and he felt his forehead warm and damp against the prefect's cold damp hand ». À ce stade, il ne fait plus aucun doute pour nous, lecteurs modernes post-joyciens, que la phrase « That was the way a rat felt » n'est pas un commentaire du narrateur, mais bien l'expression d'une sensation ressentie par Stephen, plus ou moins informulée, à mi-chemin entre la sensation et la réflexion.

Une simple comparaison de la source et de la cible montre que Savitzky, instruite par son travail sur l'incipit, a partiellement compris le fonctionnement du courant de conscience joycien, au point de traduire un passé (« that was the way a rat felt ») par un présent (« c'est ainsi que doit être un rat »), qui lui semble plus propre encore à rendre les pensées de Stephen au moment où elles adviennent. Elle pourrait presque ajouter (mais se garde de le faire, bien entendu) : « C'est ainsi que doit être un rat », *se disait-il*. Alors qu'elle a pris soin de restituer la subtile narration de Joyce dans le passage précédent, il semble qu'ici elle remplace le discours indirect libre de Joyce par un discours direct libre.

### ***Les états intermédiaires***

Il existe trois brouillons de la traduction de ce passage : un premier jet manuscrit et deux tapuscrits successifs, que je ferai suivre à chaque fois de ma transcription.

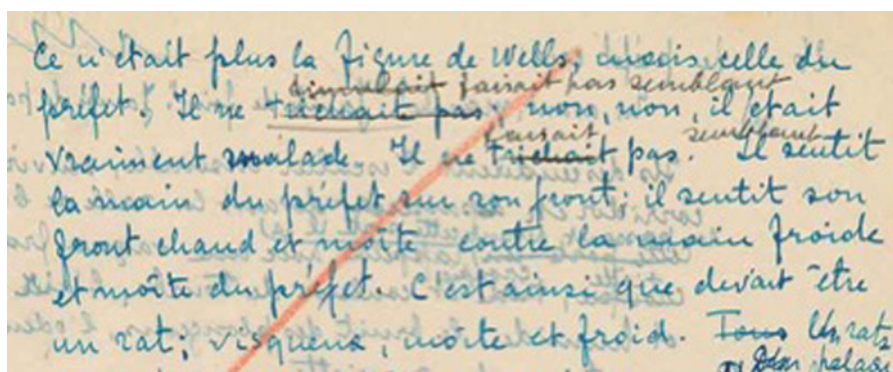


Fig. 15 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 25.  
John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Transcription du manuscrit

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. Il ne trichait pas <simulait> <faisait pas semblant>; non, non, il était vraiment malade. Il ne trichait <faisait> pas <semblant>. Il sentit la main du préfet sur son front; il sentit son front chaud et moïte contre la main froide et moïte du préfet. C'est ainsi que devait être un rat; visqueux, moïte et froid.

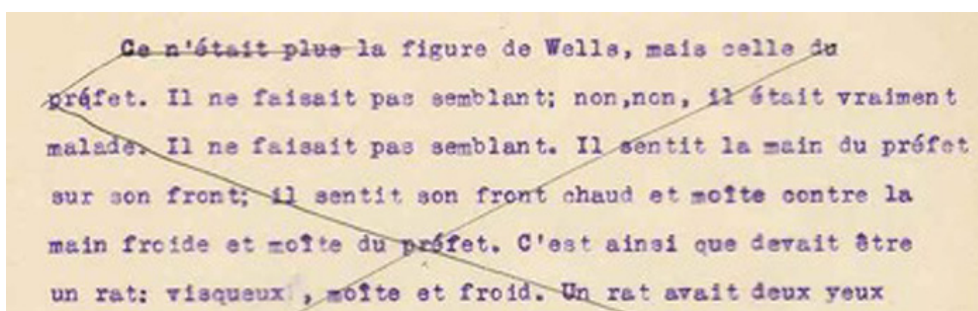


Fig. 16 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie (copie carbone), f° 23.  
John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 7), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Transcription de la dactylographie

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. Il ne faisait pas semblant ; non, non, il était vraiment malade. Il ne faisait pas semblant. Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et moïte contre la main froide et moïte du préfet. C'est ainsi que devait être un rat : visqueux, moïte et froid.

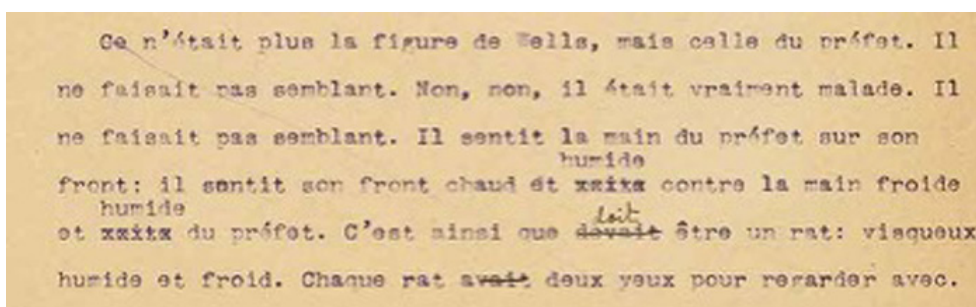


Fig. 17 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie (copie carbone), f° 22. John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 7), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

### Transcription de la dactylographie

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. Il ne faisait pas semblant. Non, non, il était vraiment malade. Il ne faisait pas semblant. Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et ~~moite~~ <sup>humide</sup> contre la main froide et ~~moite~~ <sup>humide</sup> du préfet. C'est ainsi que ~~devait~~ <sup>doit</sup> être un rat ; visqueux, humide et froid. Chaque rat avait deux yeux pour regarder avec.

Pour s'en tenir à la genèse française du monologue intérieur joycien, cette succession d'états de la traduction nous apprend deux choses. D'abord, que la mise au présent constatée dans la version publiée est une audace tardive, puisqu'elle n'apparaît ni dans le manuscrit, ni dans le premier tapuscrit, mais à l'occasion d'une campagne de correction ultérieure, au stylo noir. On peut supposer une fois encore que la traductrice, à mesure que son travail progressait, en est venue à maîtriser le style de l'auteur, et qu'elle s'est senti assez d'assurance pour le *traduire* au sens fort, voire le surtraduire en lui donnant une forme plus explicite, en français, avec un présent qui nous tire hors de la narration pour nous plonger dans l'esprit de Stephen – quitte à perdre l'entre-deux qui caractérise la narration du *Portrait*.

Original de Joyce	That was the way a rat felt
Premier jet	<i>C'est ainsi que devait être un rat</i>
Dactylographie	C'est ainsi que devait être un rat
Dactylographie corrigée	C'est ainsi que <sup>doit</sup> devait être un rat
Traduction publiée	C'est ainsi que doit être un rat

Fig. 18 – Détails des figures 15 à 17 ci-dessus.

Ces trois brouillons nous apprennent une deuxième chose, cette fois à propos de la traduction de *foxing*. La version publiée propose : « il ne faisait pas semblant ». Mais cette traduction est le fruit d'une réflexion et d'une correction : si elle apparaît dans le deuxième tapuscrit et même dans le premier, on constate que, dans le premier jet, *foxing* a d'abord été traduit par *tricher* (qui serait un faux-sens), puis, à l'occasion d'une correction ultérieure dans une encre différente, par *simuler*. Irréprochable sur le plan lexical, cette traduction serait cependant peu vraisemblable



dans le cadre d'un monologue intérieur : la phrase transcrit les pensées réflexes de Stephen, dont on imagine mal qu'il soit en train de penser « je ne simule pas, je ne simule pas » : ce verbe est d'un registre trop soutenu, non pas certes sous la plume de quelque narrateur omniscient, mais dans la tête d'un pré-adolescent.

## Conclusion

Si les brouillons de Savitzky montrent que la traductrice a fini par comprendre la technique narrative joycienne, et s'est efforcée, avec plus ou moins de bonheur, de la rendre en français, il est probable que son travail n'a pas eu une grande incidence sur l'avenir de cette technique dans les lettres françaises. D'abord parce que *Dedalus*, malgré un accueil critique très favorable (Slote, 2004 : 365), est resté assez confidentiel avant l'édition révisée de 1943 ; ensuite parce que, à l'époque même où Savitzky achevait une traduction qui ne devait paraître que trois ans plus tard, Larbaud se faisait déjà l'inlassable promoteur de Joyce en France. Dans un article, il dissèque avec brio les techniques narratives du romancier, écrivant par exemple à propos de *Dubliners* : « [Joyce] abandonnera à peu près la narration et lui substituera des formes inusitées et quelquefois inconnues des romanciers qui l'ont précédé : le dialogue, la notation minutieuse et sans lien logique des faits, des couleurs, des odeurs et des sons, le monologue intérieur des personnages. » (Larbaud, 1998 : 277) Non content de faire découvrir Joyce au public français, de traduire lui-même un épisode d'*Ulysse* et d'en superviser la traduction générale, Larbaud va mettre en œuvre la technique joycienne dans une longue nouvelle qu'il fait paraître en 1921 sous le titre « Amants, heureux amants », non sans mentionner l'auteur de cette innovation dans sa dédicace : « To James Joyce, my friend, and the only begetter of the form I have adopted in this piece of writing<sup>12</sup>. »

Les brouillons de Savitzky, aussi nombreux que riches d'enseignements, nous ont ainsi montré comment elle abordait une difficulté ponctuelle sur le même manuscrit et à vingt ans d'écart ; seule une étude approfondie, sans doute, permettrait d'y repérer d'autres enjeux et une méthode traductive. Si ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre une tâche d'une telle ampleur, on espère avoir donné un aperçu de ce que les manuscrits à notre disposition révèlent du long et sinueux chemin menant du *Portrait* à *Dedalus*, au terme d'un patient travail de recherche et d'affinage fait de tâtonnements, d'erreurs et de trouvailles.

## Bibliographie

AUBERT, Jacques, 1982, révision de la traduction de *Dedalus* par Ludmila Savitzky, in James Joyce, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

BROWN, John L., 1983, « *Ulysses* into French », in Dave Oliphant et Thomas Zigal (dir.), *Joyce at Texas: Essays on the James Joyce Materials at the Humanities Research Center*, The University of Texas at Austin, p. 29-60.

COMPAGNON, Antoine, 2020, « Ludmila Savitzky 1925 », *Proust sioniste*, <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/pisode-3-Une-question-oiseuse-.htm>.

---

12. En anglais dans le texte, la formule « the only begetter » renvoie naturellement à la dédicace des *Sonnets* de Shakespeare. Joyce lui-même a rappelé ce que *Ulysses* doit à Édouard Dujardin, dont le court roman « Les Lauriers sont coupés » (1887) est considéré comme la toute première manifestation du monologue intérieur (voir ci-dessus, note 7).

- D'ENFERT, Guillaume, 2017, « Ah ! Dieu que la guerre est... folie ! En marge d'une exposition – Quelques femmes et la guerre », *Peut-être. Revue poétique et philosophique*, n° 8, Paris, Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, p. 193-200.
- DICKENS, Charles, 1998 [1861], *Great Expectations*, Oxford, Oxford University Press.
- DUJARDIN, Édouard, 1931, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein.
- GIFFORD, Don, 1982, *Joyce Annotated*, Berkeley, University of California Press.
- JOYCE, James, 1926, *Gens de Dublin*, trad. Yva Fernandez, Hélène Du Pasquier et Jacques Paul Reynaud, Paris, Plon-Nourrit.
- , 1957, *Letters of James Joyce*, éd. Stuart Gilbert, Londres, Faber and Faber.
- , 2008 [1916], *A Portrait of the Artist as a Young Man*, éd. Jery Johnson, Oxford, Oxford University Press.
- KENNER, Hugh, 1978, « The Uncle Charles Principle », *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press, p. 15-38.
- , 2003, « Joyce and Modernism », in Harold Bloom (dir.), *James Joyce*, Philadelphie, Chelsea House, 2003, p. 91-102.
- LARBAUD, Valery, 1922, « James Joyce », *La Nouvelle Revue française*, n° 103, repris in Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*, Paris, Gallimard, 1998.
- , 1998, *Ce vice impuni, la lecture*, éd. Beatrice Mousli, Paris, Gallimard.
- LIVAK, Leonid, 2013, « “A Thankless Occupation”: James Joyce and His Translator Ludmila Savitzky », *Joyce Studies Annual*, p. 33-61.
- , 2018, « Ludmila Savitzky dans la culture moderniste transnationale », inédit.
- RETAILLAUD-BAJAC, Emmanuelle, 2008, *Mireille Havet, l'enfant terrible*, Paris, Grasset.
- SAVITZKY, Ludmila, 1924, traduction de James Joyce, *Dedalus : Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, La Sirène.
- , 1942, Projet d'article sur *Dedalus*, manuscrit non daté, 12 feuillets, Ludmila Savitzky Personal Papers (série V, boîte 44, dossier 2), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.
- , 1943, « Dedalus en France », préface de James Joyce, *Dedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, Gallimard.
- SAVITZKY, Ludmila & SPIRE, André, 2010, *Une amitié tenace. Correspondance 1910-1957*, Paris, Belles Lettres.
- SLOTE, Sam, 2004, « Critical Response to Joyce in France », in Geert Lernout et Wim Van Mierlo (dir.), *The Reception of Joyce in Europe*, Londres, Thoemmes Continuum, 2004, 2 vol., t. I.
- TOPIA, André, 2004, « Retraduire *Ulysses* : le troisième texte », *Palimpsestes*, n° 15, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 129-151.