

Des *Enfants du jazz* à *Contes de l'âge du jazz* : retraduction et réédition critique de Francis Scott Fitzgerald

Véronique Béghain
Université Bordeaux Montaigne

Abstract: S'appuyant sur la nouvelle traduction de *Tales of the Jazz Age* publiée en 2012 aux éditions Gallimard, cet article s'intéresse à la dimension archéologique de la retraduction à la faveur d'une réflexion articulant retraduction, réédition et réévaluation critiques. La restitution de la composition originelle, l'inclusion de l'inventive « Table des matières » imaginée par Fitzgerald, les nouveaux titres choisis témoignent d'un effort qu'on peut dire « archéologique » pour restaurer notamment les ressorts comiques de ce recueil de nouvelles, en quoi l'entreprise de retraduction se montre indissociable de l'entreprise de réévaluation critique de l'œuvre.

Keywords: Fitzgerald – retraduction – réédition – nouvelle - métatextualité

Il est courant aujourd'hui de tenir l'intégrité du texte original pour une illusion et, à la faveur d'une critique des représentations téléologiques de la (re)traduction, de considérer avec défiance les visions finalistes et progressistes qui ont longtemps prévalu, visions appuyées sur la représentation de la traduction comme quête de la « vérité » du texte original. L'original se trouve ainsi désormais fréquemment postulé comme lui-même instable, incomplet, inachevé, ce qui condamne sa traduction elle-même à devoir être toujours éternellement recommencée. Cette approche doit beaucoup à Jacques Derrida et, au-delà, à la vision développée par Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur ». Il s'ensuit que les commentateurs de tous ordres (enseignants, étudiants, chercheurs, traductologues, critiques littéraires et journalistes) se trouvent invités à saisir les traductions dans leur historicité, voire à postuler, comme le suggère André Topia, l'existence d'un « troisième texte » (138), ce texte potentiel qui s'actualise diversement dans l'original et dans ses multiples traductions. Comme l'a souligné Annie Brisset, le schéma téléologique de la retraduction se trouve parallèlement invalidé par le « danger » qui guette toute retraduction d'« introduire des catégories qui n'étaient pas dans l'original » (56).

On peut se demander, dans ce contexte, si une approche de la retraduction comme archéologie est pertinente. L'approche archéologique sous-tend bien la perspective benjaminienne :

Car, de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase. (Benjamin 256-7)

Cependant, chez Benjamin, non seulement l'intégrité de l'original est nécessairement précaire et illusoire, dès lors que la traduction en défait l'intégrité en séparant le fruit de sa peau, la teneur du langage, pour en envelopper quant à elle la teneur « comme un manteau royal aux larges plis » (252) ; mais ce sont, comme on le voit ici, l'original et la traduction qui deviennent ensemble les fragments d'un langage qui les dépasse, dès lors que la langue étrangère se trouve abordée comme supplément, dans le sillage de la vision mallarméenne.

Par ailleurs, l'archéologie ne vise pas au premier chef la restauration des originaux perdus. L'archéologie s'intéresse aux vestiges, aux traces, à des originaux en miettes et incomplets le plus souvent, en tout premier lieu pour ce qu'ils ont à nous apprendre d'une période historique donnée. Les archéologues recouvrent plus souvent qu'ils ne rebâtissent les vestiges mis au jour. Or, en traduction, il s'agit bien de restaurer ou de ressusciter un texte sur les décombres d'un original que l'on a sciemment et délibérément fragmenté ou émietté. L'archéologie n'y est dès lors qu'un préalable. Et c'est dans la perspective de l'archéologie du texte comme préalable à la traduction que je me situerai à présent. Pour ce faire, je m'arrêterai, de manière privilégiée, dans le cadre de cette étude portant sur la retraduction de *Tales of the Jazz Age* de Francis Scott Fitzgerald, sur les titres et la table des matières, ces espaces liminaires qui sont des seuils critiques du texte par le passage qu'ils signalent entre deux œuvres ou deux espaces à l'intérieur d'une même œuvre aussi bien qu'entre l'espace de l'œuvre produite et celui de sa réception, espaces frontaliers qui participent de la déstabilisation des cadres fictionnels et sont le site d'une dé(-construction) des identités affectant notamment les cadres formels.

Jusqu'à la publication de *Contes de l'âge du jazz* en septembre 2012 dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard, le recueil de nouvelles que Fitzgerald avait publié en 1922, soit quatre-vingt dix ans plus tôt, sous le titre *Tales of the Jazz Age*, n'était accessible au lectorat francophone que sur un mode épars et lacunaire. Auparavant, les

nouvelles du recueil avaient en effet paru en français de manière dispersée, pour certaines dans un volume intitulé *Un diamant gros comme le Ritz* et dans une traduction de Marie-Pierre Castelnaud et Bernard Willerval et, pour d'autres, dans *Les enfants du jazz*, dans une traduction de Suzanne Mayoux. *Un diamant gros comme le Ritz* comprenait deux des nouvelles du recueil d'origine, « Le Premier Mai » et la nouvelle éponyme, « Un diamant gros comme le Ritz ». *Les enfants du jazz* contenait toutes les autres. Retraduire *Tales of the Jazz Age*, c'était donc en tout premier lieu rendre accessible au lectorat francophone le recueil de 1922 tel qu'il avait été composé par Fitzgerald et non tel que l'édition française avait cru bon de l'émettre. C'était aussi, dans la mesure du possible et en dépit de l'hétérogénéité générique qui le caractérise, lui restituer une certaine homogénéité stylistique, perdue dès lors que plusieurs traducteurs, aux approches et aux partis pris divers, s'emparent des textes. Comme l'indique Philippe Jaworski, qui a coordonné l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, le lecteur peut apprécier de lire des textes qui donnent l'impression d'être « de la même plume » (2013, 106-7).

On notera d'emblée que l'édition française est coutumière d'une certaine forme de maltraitance à l'égard du genre de la nouvelle, laquelle se traduit non seulement par de la négligence, qui peut la conduire à ignorer purement et simplement le pan novellistique d'une œuvre, mais aussi par de la désinvolture, voire une brusquerie caractéristique, à la faveur de laquelle tel ou tel recueil se verra amputé de certains textes, éclaté en plusieurs volumes, fondu avec d'autres – en somme, défait dans son intégrité d'œuvre. On constate ainsi des perturbations dans l'ordre d'arrivée des livres traduits sur le marché français, perturbations qui affectent au premier chef les recueils de nouvelles. Signalons ici le cas de John Cheever, qui est tout à fait emblématique. En Amérique du Nord, John Cheever, mort en 1982, est principalement connu comme novelliste, son nom demeurant attaché, pour le meilleur et pour le pire, à celui du *New Yorker* où il a publié bon nombre de ses formes courtes. Ce sont ses nouvelles, du reste, qui lui ont valu le prix Pulitzer en 1978. Mais, avec l'oblitération du pan novellistique de son œuvre par l'édition française, ses nouvelles n'ont commencé à être accessibles en traduction française qu'à partir de 2000, tandis que trois sur cinq de ses romans avaient été traduits entre 1965 et 1978. En outre, la maison d'édition Le Serpent à plumes, à laquelle revient le mérite d'avoir entrepris de publier ses nouvelles, a jugé bon de doter parfois de titres apocryphes des recueils reposant, par ailleurs, sur le panachage de textes d'époques très diverses, méconnaissant ainsi l'évolution propre à cette œuvre et rendant imperceptibles, en l'absence de toute mise en perspective chronologique, les fascinants glissements qui s'opèrent à l'échelle tant du style que des stratégies narratives de l'auteur. Dans le recueil au titre apocryphe d'*Insomnies* (2000), seize nouvelles sont ainsi rassemblées dont la composition s'étale de 1947 à 1970 !

Ce détour par Cheever illustre d'emblée la difficulté pour le lectorat français d'appréhender certaines œuvres dans leurs logiques et dynamiques temporelles et historiques, dès lors que l'édition s'octroie le pouvoir de disposer des recueils de nouvelles à l'envi, leur refusant une véritable intégrité quand elle consent seulement à

accorder une place aux nouvelles. Comme on va le voir, le rapprochement du cas de Fitzgerald avec celui de Cheever paraît s'imposer, par ailleurs, à la faveur de l'approche que les deux écrivains ont du genre même de la nouvelle.

Dans le cas de *Tales of the Jazz Age*, la restauration de la composition originelle du recueil se double de la restauration de son titre – pour autant que le déplacement propre à la traduction puisse opérer sur le mode de la restauration. Les volumes parus en français avant 2012 incluant pour partie des nouvelles extraites de *Tales of the Jazz Age* s'étaient vus dotés de titres dont la fonction semble rétrospectivement avoir été d'appâter le lectorat, au moment où, dans les années 1960 et 1970, Fitzgerald devenait un « classique », lui en qui les « critiques de l'entre-deux-guerres ne voyaient guère plus que le peintre habile mais superficiel des ivresses et des tourments de l'Amérique oisive des années 1920, "l'inventeur d'une 'génération'", un écrivain de talent dont les promesses sont demeurées "inaccomplies"¹ » (Jaworski 2012, IX). *Un diamant gros comme le Ritz*, titre du recueil de 1963, mais aussi d'une des nouvelles les plus célèbres de Fitzgerald, fait ainsi miroiter aux lecteurs l'univers luxueux communément associé à cet écrivain. Il témoigne en ce sens des dérives propres aux lectures de cette œuvre qui ont prévalu pendant de longues décennies et en ont gauchi l'approche, notamment par leur obstination à lire l'œuvre au filtre de la biographie de l'auteur – plus spécifiquement, en l'occurrence ici, au filtre de l'image de noceur qu'il a pu laisser et de sa fascination pour l'opulence, plus ambivalente du reste que ne l'ont voulu certains, car cette fascination se doublait d'une non moins véritable répulsion que la nouvelle elle-même reflète. De son côté, le titre *Les enfants du jazz*, donné au recueil de 1967, paraît tirer le volume vers la chronique tout en donnant au jazz une place littéralement matricielle qu'il est loin d'avoir dans l'œuvre de Fitzgerald. Certes, le jazz est présent dans le titre originel, mais sur un mode mineur, dès lors qu'il y renvoie à une époque (*the jazz age*) dans laquelle le recueil s'inscrit et non à une quelconque dimension définitoire du jazz dans l'élaboration des personnages.

Il n'est pas inutile, à ce stade, de s'arrêter sur l'archéologie du titre originel lui-même. Fitzgerald avait pensé intituler son recueil *In One Reel* (littéralement, « en une seule bobine » ; au sens figuré, « d'une seule traite »), mais, s'étant ravisé, il justifiait ainsi le choix du titre définitif dans une lettre à son éditeur chez Scribner, Maxwell Perkins :

Mieux vaut un titre avec les associations d'idées qu'il évoque, même s'il rappelle le passé, qu'un titre qui ne servira jamais. [...] Si je pouvais trouver un titre merveilleusement aguichant sans qu'il y soit question de jazz, je l'adopterais ; ainsi donc il est préférable d'en choisir un qui soit

¹ Philippe Jaworski cite ici le *New York Times* et le *Baltimore Sun* du 24 décembre 1940 (Fitzgerald est mort le 21 décembre 1940).

sûr et offre des chances de plaire au public. Les recueils de nouvelles sont les plus difficiles à baptiser, je veux dire à doter d'un titre qui soit à la fois percutant, alléchant, approprié à l'ensemble, et qui ne sonne pas comme une ressucée des titres de O'Henry [sic] ou ne soit pas une phrase anémique et insipide. (1965, 185)

Le souci de complaire au lectorat, que l'on a relevé plus haut à propos des titres français, n'était donc pas absent du titre que Fitzgerald s'était finalement résolu à donner à son second recueil de nouvelles et la mention du jazz participait grandement de la tentative de séduction d'un écrivain déçu par les ventes de son deuxième roman, *Beaux et damnés* (1922), et comptant sur ce nouveau recueil pour retrouver chez les lecteurs la faveur que lui avait acquise son premier roman, *Loin du paradis* (1920).

Cependant, avec le recul que donnent plus d'un siècle de production novellistique intensive, dans l'aire anglophone notamment, ainsi que l'importante bibliographie critique consacrée à un genre protéiforme à la frontière instable duquel on trouve histoire, conte et récit, on rechigne à faire l'économie d'une traduction du mot « tales », oblitéré dans les traductions précédentes. Décidée à lui redonner sa place dans ma propre traduction du titre, je me souviens avoir oscillé entre plusieurs traductions. Tout en envisageant d'emblée un titre assez proche de l'original, j'ai songé un moment complaire à Fitzgerald et lui donner le titre « aguichant », « alléchant » de *Si le jazz m'était conté* ou sa variante *Si l'âge du jazz m'était conté*. Ce titre m'avait bien sûr été inspiré par celui du film de Sacha Guitry de 1954, *Si Versailles m'était conté*, une histoire du château de Versailles qui reste l'un des cent plus gros succès du box-office en France et qui, à défaut d'être un chef d'œuvre, jouit d'un casting éblouissant (Claudette Colbert, Jean Marais, Jean-Louis Barrault, Gérard Philippe, Pauline Carton, Micheline Presle, Brigitte Bardot, pour ne citer que quelques noms célèbres). Ce titre fonctionnait cependant sur le mode de l'intertexte par anticipation, et partant il charriait avec lui un brin d'anachronisme auquel je ne pouvais me résoudre, sans compter qu'il convoquait immédiatement l'image inopportune de Versailles, même si les fastes de Versailles pouvaient peut-être trouver leur pendant dans ceux du New York ou de la Riviera des années 1920. En outre, sa formulation même échouait à ramener le jazz à sa juste place, puisque l'emploi de la voix passive résultait en ce que les linguistes appellent une « topicalisation » (ou « thématization ») du jazz lui-même, ce qu'il convenait d'éviter au regard du choix du titre d'origine et de ce que Fitzgerald avait pu écrire sur le caractère artificiel et commode, voire complaisant, de la référence au jazz.

Il restait donc à choisir entre « contes », « récits », « histoires », « nouvelles ». Et c'est là que se rejoignent Fitzgerald et Cheever, comme j'ai eu l'occasion de le souligner dans la « Notice » de *Contes de l'âge du jazz*:

À bien des égards, de fait, *Contes de l'âge du jazz* fut aux années 1920 ce que la production novellistique de John Cheever est à la génération

suivante : des chroniques parfois fabuleuses oscillant entre romantisme et moralisme, entre envolées lyriques et satire sociale, entre fantaisie et réalisme, au style et à la voix instantanément identifiables. Au-delà des affinités du conte avec la fable et la féerie, univers littéraires caractéristiques de *Contes de l'âge du jazz*, c'est cette oscillation essentielle qui fait pencher pour la traduction du « tales » du titre anglais par le terme « contes », le plus apte à rendre compte de ce genre protéiforme que Julio Cortázar, qui l'illustra au premier chef dans le domaine latino-américain, disait « si difficile à évaluer, si fuyant dans ses aspects multiples et antagoniques, et finalement si secret et replié sur lui-même – escargot du langage, frère mystérieux de la poésie dans une autre dimension du temps littéraire. » (Béghain 2012, 1514-5)

Si le titre même du recueil signale, à la faveur de cet emploi réflexif du mot « tales », la distance quasi méta-critique avec laquelle Fitzgerald aborde son travail, il en va de même de la « Table des matières » dont il a doté son recueil. Car, au-delà de la restauration de la composition et du titre originels, l'une des particularités de cette nouvelle traduction tient à l'inclusion de l'inventive et éloquente « Table des matières » imaginée par Fitzgerald, inédite en français avant l'édition de la Pléiade, et pour cause, puisque les onze textes rassemblés par ce dernier en 1922 avaient jusque-là paru en français dans des recueils distincts, comme on l'a dit².

Le prologue de « Jemina, la fille des montagnes » – qui figure, quant à lui, dans la première traduction française de cette nouvelle qui clôt le recueil – laissait déjà entrevoir la facétie non dénuée de calcul qui caractérise la « Table des matières ». Fitzgerald s'y rabaisse délibérément en affichant des ambitions limitées (« Ceci ne prétend pas être de la littérature ») et en prétendant faire cause commune avec les béotiens lorsqu'il affirme destiner ce récit « aux solides gaillards qui veulent une vraie histoire et pas simplement tout un fatras “psychologique” ou de l’“analyse”. » (Fitzgerald 2012, 1165)

La « Table des matières » de *Contes de l'âge du jazz* systématise le procédé. Chacun des textes composant le recueil fait ainsi l'objet d'un commentaire de quelques lignes visant à en décrire la genèse, à le caractériser ou à lui assigner une place dans l'ensemble de la production, voire à en évoquer la réception par le lectorat des périodiques où ils ont d'abord paru. Cependant, pas un des « contes » n'échappe aux morsures de l'auto-dérision et de l'auto-dénigrement qui semblent avoir guidé Fitzgerald dans cette entreprise singulière. Comme nombre d'extraits de la correspondance de Fitzgerald, la « Table des matières » de *Tales of the Jazz Age* a pu alimenter la vision, longtemps prédominante dans la critique fitzgeraldienne, d'un écrivain entretenant le plus grand mépris pour le genre de la nouvelle, en dehors de ses vertus alimentaires. Ainsi y écrit-

² Certaines analyses développées dans cette seconde partie ont paru, dans une version légèrement différente, dans la « Notice » accompagnant la nouvelle traduction de *Tales of the Jazz Age*, *Contes de l'âge du jazz*, parue en 2012 aux éditions Gallimard.

il notamment, à propos du « Chameau qui en avait plein le dos » : « Pour ce qui est du labeur, elle a été écrite en un jour dans la ville de la Nouvelle-Orléans, dans le seul but de me permettre d'acheter une montre en platine et diamant qui coûtait six cents dollars » (Fitzgerald 2012, 889). S'il n'est pas exagéré de dire que les revenus tirés de ses nouvelles, publiées dans les journaux et magazines de l'époque, lui laissaient effectivement la possibilité de se consacrer à la poursuite de son projet romanesque en lui assurant une certaine indépendance financière, il n'en est pas moins évident que Fitzgerald s'ingénie, dans cette « Table des matières » d'un genre peu commun, à construire de lui-même l'image d'un écrivain inconséquent, superficiel, léger. Ici, il se plaît à s'attarder sur les « lettres accusatrices » (Fitzgerald 2012, 889) et les « commentaires désapprobateurs » (889) de ses lecteurs, là sur le caractère « rebutant » (890) de tel récit, voire sur les « idioties » (890) dont relève tel autre. Il insiste sur ses insuffisances, à propos de « May Day », par exemple : « [...] je me suis efforcé, en vain je le crains, de les [les trois événements du printemps 1919 abordés dans la nouvelle] entrecroiser à l'intérieur d'une trame » (890). Plus loin, il se refuse l'étiquette d'« écrivain important » (891). Il ne rechigne pas, ailleurs, à mettre en avant son incompétence et à diminuer ses propres mérites, insistant, par exemple, sur le rôle joué par sa femme dans l'écriture du « Cossard » : « Car, me rendant compte que je n'arrivais pas à m'en sortir de la scène de la partie de dés, je l'ai confiée à ma femme, qui, en fille du Sud, maîtrisait, selon toute vraisemblance, la technique et la terminologie de ce grand passe-temps régional. » (889) Enfin, ailleurs encore, à contre-courant de la mythologie romantique de l'artiste accouchant de son œuvre dans la souffrance, il minimise la part du labeur : « Il est probable que, de toutes les histoires que j'ai écrites, c'est celle qui m'a demandé le moins de travail et donné peut-être le plus de plaisir. » (889)

Si, à partir des années 1970, on note un regain d'intérêt pour le versant novellistique de l'œuvre de Fitzgerald, dont témoignent des travaux parus au cours des deux dernières décennies notamment³, la critique l'a longtemps, et dans sa grande majorité, pris au mot lorsqu'il disait vouloir « bâcler » quelques contes « jusqu'à ce [qu'il ait] fait assez d'argent pour [se] consacrer à [son] nouveau roman » (Fitzgerald 1965, 211). L'abondance de jugements lapidaires sur les nouvelles de Fitzgerald témoigne sans doute de ce que de nombreux critiques ont pris ces déclarations pour argent comptant, adhérant à une vision dépréciative du novelliste, qui apparaît néanmoins largement construite (ou co-construite par la critique et l'écrivain lui-même), quand bien même sa production novellistique ne serait pas uniformément convaincante.

Ainsi ne faudrait-il pas confondre le « je » qui s'exprime dans cette « Table des matières », représentation discursive et figure imaginaire, avec la personne réelle de l'auteur. Dans la perspective de Wayne Booth, on pourra parler ici d'« auteur implicite », dans celle, plus récente, de Ruth Amossy, on parlera d'« *ethos* auctorial » (Amossy § 20-38). Du reste, il est permis de lire cette « Table des matières » non comme un appendice

³ Voir Matthew J. Brucoli, « Preface ».

de l'œuvre, mais bien comme une entrée en matière, où il n'est pas interdit de voir une manière d'antichambre ouverte sur les fictions qui suivent – ou, du moins, séparée du corpus fictionnel par des cloisons poreuses –, voire, en d'autres termes encore qui sont ceux de Fitzgerald, une première « fantaisie » – le terme de « Fantaisies » étant le « chapeau » retenu par Fitzgerald pour regrouper quatre des nouvelles figurant dans le recueil. Car, en dehors même de la coquetterie qu'elle manifeste dans sa tentative simultanée de plaire et de déplaire, elle se lit comme une mise en scène de l'auteur par lui-même, dont la théâtralité et la complaisance invitent à une lecture distanciée. Tandis qu'à la faveur de ce travail de torpillage à l'endroit de sa propre production, l'auteur qui s'y exprime refuse à son lecteur le plaisir qu'une autre instance de lui-même, son double, lui promet nécessairement néanmoins, la perversité qu'il donne à voir en fait, au premier chef, un manipulateur, qui est aussi bien une projection de Fitzgerald que Fitzgerald lui-même. Dans une lettre de 1922 à Maxwell Perkins, l'écrivain souligne, du reste, ce que sa « Table des matières » doit au calcul : « En tout état de cause, je suis sûr que mes contes retiendront l'attention de nombreux critiques, en grande partie grâce à la Table des Titres. » (Fitzgerald 1965, 186)

Ruth Amossy signale l'intérêt qu'il y a à reconnaître « le caractère double de l'image d'auteur », expliquant que « les images de soi produites par le locuteur et les représentations fabriquées par des tiers se recoupent et se complètent dans une dynamique qui affecte la lecture du texte aussi bien que la position institutionnelle de l'écrivain » (Amossy § 38). L'exhumation de cette « Table des matières », jusque-là inaccessible au lectorat francophone, permet ainsi de nuancer le mythe d'un écrivain autodidacte, d'un amateur « sans idéal esthétique » (Wilson cité par Jaworski 2012, XXXVIII), « incapable de penser » (Hemingway 477), mythe propagé et alimenté notamment par Henry Louis Mencken, Ernest Hemingway ou encore Edmund Wilson, en ce qu'elle nous donne à voir un Fitzgerald calculateur et manipulateur, dont la « Table des matières » aux allures de préambule n'est pas dénuée d'une dimension métafictionnelle, voire métacritique. Mais, par son ton facétieux, elle installe également d'emblée son recueil dans un registre comique, exploité de façon quasi systématique dans les nouvelles qui suivent, au moyen d'une palette variée, et ce jusque dans les textes les plus sombres.

Si son contemporain Edmund Wilson, par ailleurs d'une grande sévérité à son égard, avait souligné, lors de la publication de son unique pièce de théâtre, *Le légume*, son « talent pour le dialogue comique » (Wilson cité par Le Vot 175), il faut cependant attendre les dernières décennies pour que la critique réévalue son talent comique⁴. Les titres donnés à certains contes dans la nouvelle traduction témoignent à cet égard d'un effort qu'on peut dire « archéologique » pour restaurer notamment les ressorts comiques

⁴ Voir Véronique Béghain, « Notice », note 5, p. 1502.

de l'œuvre, en quoi l'entreprise de retraduction se montre indissociable de l'entreprise concomitante de réévaluation critique d'une œuvre victime de nombreux malentendus.

Je m'arrêterai ici sur deux exemples, où se trouvent justement articulés ressort comique et métatextualité. La nouvelle intitulée «The Camel's Back» avait été rebaptisée «Le dos du dromadaire» dans la traduction de 1967, signée de Suzanne Mayoux. Or, elle commence ainsi :

The glazed eye of the tired reader resting for a second on the above title will presume it to be merely metaphorical. Stories about the cup and the lip and the bad penny and the new broom rarely have anything to do with cups or lips or pennies or brooms. This story is the exception. It has to do with a material, visible and large-as-life camel's back. (Fitzgerald 2002, 33)

Quand il effleurera le titre ci-dessus, l'œil vitreux du lecteur fatigué n'y verra qu'une métaphore. Les histoires qui promettent la peau de l'âne ou la queue du loup ont rarement trait à ces animaux. Cette nouvelle fera exception. Elle concerne le dos d'un dromadaire tangible, visible et grandeur nature. (Fitzgerald 1967, 47)

Voici ce que, pour ma part, j'en ai fait, en donnant à la nouvelle le titre « Le chameau qui en avait plein le dos » :

En se posant un instant sur ce titre, le regard vitreux du lecteur fatigué le tiendra pour une simple métaphore. Les histoires de coupe et de lèvres, de mouche du coche ou de coup de balai, ont rarement trait à des coupes, des lèvres, des mouches ou des balais. Cette histoire est une exception. Elle a trait à un dos de chameau concret, visible et grandeur nature. (Fitzgerald 2012, 917)

Jouant de la métaphore contenue dans la célèbre expression anglaise « it is the straw that breaks the camel's back » (équivalent de l'expression française « c'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase »), Fitzgerald compose un préambule de nature métatextuelle destiné à amuser son lecteur tout en mettant en lumière sa maîtrise ludique du langage. L'enjeu ici pour le traducteur est d'articuler, comme le fait l'auteur, le contenu diégétique de la nouvelle (dont le protagoniste est déguisé en chameau), un retournement de situation final reposant sur le déguisement en question, et plus spécifiquement sur le dos de l'animal, et le recours à une expression figée connue de tous. Si le « dromadaire » de la première traduction a le mérite de renvoyer à ce qui, dans la nouvelle, apparaît plus comme un dromadaire que comme un chameau (il n'a qu'une bosse), en revanche, rien ne demeure de la facétie complexe contenue dans le titre original. Après avoir testé divers titres, comme « à chameau, chameau et demi », « un chameau peut en cacher un

autre » ou encore « sobre comme deux chameaux », tous inspirés par l'intrigue, je me suis finalement résolue à adopter « le chameau qui en avait plein le dos », car, au-delà des multiples contraintes que j'ai déjà énoncées, il convenait aussi, et peut-être au premier chef, que le titre et l'ouverture de la nouvelle s'éclairaient mutuellement, ce qui n'est pas le cas dans la première traduction.

Dans le cas de la nouvelle intitulée « The Jelly-Bean », surnom donné au protagoniste, il convenait de trouver un titre renvoyant à la paresse et à l'indolence constitutives de ce dernier, contenues dans le sens figuré du terme, mais aussi à la description physique que le narrateur de la nouvelle en donne dès la première page et qui repose sur l'association du mot avec le conte populaire « Jack et le haricot magique » (« Jack and the Bean-stalk ») :

Jim Powell was a Jelly-bean. Much as I desire to make him an appealing character, I feel that it would be unscrupulous to deceive you on that point. He was a bred-in-the-bone, dyed-in-the-wool, ninety-nine three-quarters per cent Jelly-bean and he grew lazily all during Jelly-bean season, which is every season, down in the land of the Jelly-beans well below the Mason-Dixon line.

[...] Jim was a Jelly-bean. I write that again because it has such a pleasant sound – rather like the beginning of a fairy story – as if Jim were nice. It somehow gives me a picture of him with a round, appetizing face and all sorts of leaves and vegetables growing out of his cap. (Fitzgerald 2002, 13)

Jim Powell était une Guimauve. Malgré tout mon désir de faire de lui un personnage sympathique, j'aurais des scrupules à vous tromper sur ce point. C'était une pure Guimauve authentique grand teint, une Guimauve à 99,9% et il avait nonchalamment grandi au long des saisons de la guimauve, qui sont toute l'année, au pays des guimauves, largement au sud de la ligne Mason-Dixon.

[...] Jim était une Guimauve. J'écris ces mots une fois de plus parce qu'ils sonnent joliment – on dirait un peu le début d'un conte de fées – comme si Jim était un garçon appétissant. Ils me font l'imaginer parfois avec une bonne figure ronde, et les formes les plus variées de feuilles ou de légumes. (Fitzgerald 1967, 11-12)

Jim Powell était un cossard. Si désireux que je sois d'en faire un personnage attachant, je trouve qu'il serait malhonnête de vous abuser sur ce point. C'était un cossard pure souche, bon teint, à 99,9 %, et il s'épanouissait paresseusement durant toute la saison des cossards, c'est-

à-dire en toute saison, sur la terre des cossards, bien au sud de la ligne Mason-Dixon.

[...] Jim était un cossard. Je le répète parce que c'est agréable à l'oreille — ça fait un peu penser à un début de conte de fées — comme si Jim était sympathique. Grâce à cela, curieusement, je me le représente avec un visage rond, appétissant, et toutes sortes de pois qui lui sortent de la casquette. (Fitzgerald 2012, 895)

Le terme de « cossard », contrairement à celui de « guimauve », est conciliable avec la description fournie dans le second paragraphe (légèrement adaptée dans ma traduction). Par ailleurs, quand bien même le mot « haricot » n'apparaîtrait pas, ce surnom, présent dès le titre et glosé ensuite, me semblait pouvoir, si faiblement que ce soit, activer le réseau de sens intertextuel appuyé sur la référence implicite à « Jack and the Beanstalk », d'autant plus crucial ici que la référence au « conte de fées » est, elle, tout-à-fait explicite. On voit, là encore, comme précédemment dans le cas de la traduction du titre du recueil et de la « Table des matières », que ce qui est notamment en jeu dans la retraduction, c'est la restitution de l'écriture novellistique de Fitzgerald dans sa dimension sinon métatextuelle, voire métacritique, du moins indiscutablement réfléchie et étudiée, en dépit de la mythologie de l'écrivain négligent et paresseux véhiculée par tout un pan de la critique — voire par l'auteur lui-même dans ses accès d'auto-dénigrement, qu'ils relèvent de la coquetterie d'écrivain ou d'une propension à l'autoflagellation.

Si dimension archéologique il y a dans cette entreprise de retraduction, elle consiste ainsi à exhumer, à mettre au jour le projet littéraire fitzgeraldien, tel notamment que ces seuils critiques que sont les titres et la « Table des matières » en portent la trace, et ce à la faveur d'un déblaiement des strates de lectures gauchissantes, dénaturantes, qui se sont accumulées au cours du siècle passé et ont pu contribuer à façonner les traductions précédentes. En d'autres termes, et pour reprendre la distinction entre l'analyse étique et l'analyse émique établie dans les années 1950 et 1960 par le linguiste et anthropologue américain Kenneth Pike, il me semble avoir cherché à réduire le « résidu étique » à défaut de pouvoir sauver tout à fait la perspective « émique, dont l'engagement spécifique consiste à sauver le “point de vue de l'autochtone” » (Ginzburg 203), en l'occurrence celui de Fitzgerald.

Dans son essai « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », Ginzburg convoque justement la traduction au moment où il aborde le nécessaire « résidu *étique* qu'on ne peut annuler selon Pike » pour arguer qu'« il nous faudrait le considérer de manière positive : comme un élément intrinsèque de l'activité de traduction qui est, selon l'étymologie, synonyme de l'interprétation. » (Ginzburg 202) Et il explique :

Il faut maintenir la tension entre nos questions et les réponses que nous obtenons de nos sources, quand bien même nos sources pourraient modifier nos questions de départ. Si la différence entre nos mots et leurs mots est préservée avec soin, nous pourrions éviter de tomber dans deux sortes de pièges : l'empathie et la ventriloquie. Ces deux pièges sont reliés : en faisant fond sur la transparence des acteurs, nous leur attribuons notre langage et nos catégories. (Ginzburg 202)

Il ne s'agit donc pas de gommer ce « résidu étique », mais bien plutôt d'éviter la ventriloquie. Dans cette perspective, c'est bien une plongée archéologique dans l'œuvre et son paratexte (péritexte que sont les titres et la « Table des matières » ou épitexte qu'est notamment sa correspondance) qui permet de limiter la ventriloquie, quand bien même cette approche n'éradiquerait pas le « danger [...] d'introduire des catégories qui n'étaient pas dans l'original » (Brisset 56) signalé par Annie Brisset et rappelé en introduction. Comme le suggère de son côté Ginzburg, il est crucial de garder à l'esprit que nos mots de traducteurs ne sont pas les mots de l'auteur et que ces derniers feront l'objet de nouvelles interprétations. Pour autant, concernant le corpus que j'ai pris pour objet, tandis qu'on pourra s'émouvoir de l'emploi de termes aussi discutables, au regard des nouvelles orthodoxies, que « restauration » ou « intégrité » du texte original, il paraissait essentiel de sauver le point de vue émique, celui de Fitzgerald, tel que des décennies d'approche critique et éditoriale résolument étique l'avaient gauchi, voire tout bonnement occulté. C'est là, à mon sens, tout l'enjeu de cette retraduction telle qu'elle fait fond sur une entreprise concomitante de réédition et de réévaluation critique d'une œuvre victime de nombreux malentendus, auxquels ont contribué l'occultation de l'écrivain par le mythe, du nouvelliste prétendument « léger » par le romancier sérieux ou encore du styliste par le chroniqueur.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et analyse du discours*, 3 (2009), mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 23 juin 2015, <http://aad.revues.org/662>.
- Béghain, Véronique. « Notice ». Francis Scott Fitzgerald, *Romans, nouvelles et récits*, vol. I. Paris: Gallimard, 2012. 1495-1515.
- Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur » [1923]. Walter Benjamin, *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac. Paris: Julliard, 1959, Gallimard, 2000. 244-262.
- Brisset, Annie. « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction ». *Palimpsestes* 15 (2004): 39-67.

- Brucoli, Matthew J. « Preface ». *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald. A New Collection*. Éd. Matthew J. Brucoli. New York: Scribner's, 1989. XIII-XIX.
- Fitzgerald, Francis Scott. *Contes de l'âge du jazz. Romans, nouvelles et récits*, vol. I. Trad. Véronique Béghain. Paris: Gallimard, 2012. 887-1170.
- . *Les enfants du jazz*. Trad. Suzanne Mayoux. Paris: Gallimard, 1967.
- . *Lettres de F. Scott Fitzgerald*. Éd. Andrew Turnbull. Trad. J. et L. Bréant. Paris: Gallimard, 1965.
- . *Tales of the Jazz Age* [1922]. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *Un diamant gros comme le Ritz*. Trad. Marie-Pierre Castelnau et Bernard Willerval. Paris: Laffont, 1963.
- Ginzburg, Carlo. « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui ». *Essais*, Hors série (2013): 191-210.
- Hemingway, Ernest. *Lettres choisies*. Trad. Michel Arnaud. Paris: Gallimard, 1986.
- Jaworski, Philippe. « Entretien avec Philippe Jaworski ». *Quand l'Europe retraduit The Great Gatsby. Le corps transfrontalier du texte*. Éd. Véronique Béghain. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2013. 95-114.
- . « Préface ». Francis Scott Fitzgerald, *Romans, nouvelles et récits*, vol. I. Paris: Gallimard, 2012. IX-XLV.
- Le Vot, André. *Scott Fitzgerald*. Paris: Julliard, 1979.
- Topia, André. « Retraduire *Ulysse*: le troisième texte ». *Palimpsestes* 15 (2004): 129-151.