





L'Ingénieux hidalgo  
DON QUICHOTTE  
DE LA MANCHE

1



Miguel de Cervantes

L'Ingénieux hidalgo

DON QUICHOTTE  
DE LA MANCHE

1

ROMAN

*Traduit de l'espagnol  
par Aline Schulman  
Préface de Jean-Claude Chevalier*

*Éditions du Seuil*

Ouvrage traduit avec le concours du Centre national du livre  
et l'aide de la Direction générale du livre, des Archives  
et des Bibliothèques du ministère de l'Éducation  
et de la Culture espagnol.

TEXTE INTÉGRAL

TITRE ORIGINAL

*El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*

ÉDITEUR ORIGINAL

Editorial Gredos, Madrid, 1987

Édition établie par Vicente Gaos

d'après l'édition Princesps 1605 (pour le tome 1)  
et 1615 (pour le tome 2)

ISBN 978-2-02-141552-0

(ISBN 2-02-22216-7, édition complète en poche)

(ISBN 2-02-013256-7, 1<sup>re</sup> publication)

(ISBN 2-02-32422-9, édition complète)

© Éditions du Seuil, octobre 1997, pour la préface, la chronologie, la traduction  
française, ainsi que la composition du volume.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une  
utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque  
procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue  
une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

*Nouvelle sortie de Don Quichotte*

Une évidence : l'œuvre d'art, principalement l'œuvre d'art ancienne, est intouchable. Elle mérite le respect, l'admiration, la révérence et, si possible, la compréhension. Mais y toucher, jamais. Y reprendre quoi que ce soit, y ajouter ceci ou retrancher cela, pas question. Évidence récente cependant : les historiens sans trop de peine en dresseraient l'acte de naissance, et elle n'est pas très éloignée de nous – deux siècles à peine. Ce qui trompe là-dessus s'aperçoit aisément : l'évidence, tant qu'elle existe, n'a pas d'âge. Elle a les prestiges de l'éternité. Et c'est ainsi que le monument, la toile, la partition et son exécution, le poème, la tragédie, le roman sont tabous : ils doivent demeurer tels qu'ils nous furent légués. Et s'ils ont souffert d'adultérations, être rendus à leur état premier.

On dira que dans les derniers temps, et plus que dans le passé un peu lointain, on ne s'est pas privé d'intervenir dans les œuvres, de les déguiser, de les triturer, d'en déplacer le sens ou de le mettre à la portée du premier moderne venu. Mais l'effet et l'intention sont trop clairs : provocation aperçue ou recherchée. Et qui dit provocation dit transgression. Or, point de transgression sans règle, sans loi ou sans obligation que l'on viole. Tout le monde, donc, s'accorde sur cette évidence, pour la respecter ou pour la bafouer : l'œuvre d'art est intouchable.

Mais cette évidence est opinion, et les conduites sont autres. La moindre observation montre aisément qu'on ne

met aucune rigueur ou aucune cohérence dans l'application de ce décret. On s'accordera sans trop de difficultés sur le besoin de rendre le monument ou la statue à son état original. L'intervention, que sur les toiles on se permettra, sera de les changer de lieu : on les arrachera au mieux à l'entassement du cabinet de peintures, à l'ombre des chapelles et, pour ce que l'on tient pour une meilleure présentation, on inventera le musée et sa science. On recourra aussi à la chimie, mais ce sera pour leur restituer ce qu'on suppose avoir été leur éclat, leur transparence ou leur pâleur premiers.

Avec la musique, on s'accorde plus de liberté. On multiplie ou on restreint le nombre des exécutants. On choisit de ne jouer que sur les instruments du jour. Et ici commence la querelle entre les apôtres du moderne et les tenants de l'ancien, qui jugent que ce n'est pas assez de conserver la partition mais qu'il faut, impérativement, y ajouter ce que l'on en tire.

La littérature du passé – si l'on excepte le théâtre qui permet les mêmes interventions que la musique – n'est pas soumise à plus de violence, même si celle-ci est d'un autre ordre. La pratique des anthologies et des extraits ampute les œuvres, met à la suite ce que l'original sépare. Pour le reste, on se borne à l'ajout de notes, de gloses, de lexiques, de variantes, de commentaires, d'introductions, etc. Bref, on enveloppe l'œuvre de toute une pâte qu'elle n'a pas connue dans les moments de sa naissance. On n'oblige pas le lecteur à les mêler, et il peut, s'il en a le désir ou la force, trouver l'œuvre telle qu'elle fut, telle qu'elle fut voulue et connue (si l'on néglige du moins la modernisation graphique). En musique comme en littérature, en somme, il serait permis de dire que l'on n'est jamais privé de la partition, même si dans un cas on n'y accède, le plus souvent, qu'au travers de l'interprétation.

L'affaire commence avec les étrangers et, pour eux, avec les traducteurs. Le même qui jure ses grands dieux que l'œuvre d'art est intouchable, le même qui admet qu'on livre Cervantes ou Shakespeare « dans le texte » à un Espagnol ou à un Anglais d'aujourd'hui, le même se récrie à l'idée qu'un Français pourrait, devant ces deux auteurs, être



## PRÉFACE

mis dans les mêmes conditions que le lecteur espagnol ou anglais. Pour rien au monde il ne le tolérerait. L'évidence, à laquelle comme tant d'autres il croyait, ici soudain s'évanouit. Il consent que Cervantes n'ait pas écrit pour un Espagnol du xx<sup>e</sup> siècle. Il lui serait insupportable que, écrit – mis – en français, ce ne soit pas pour un Français de maintenant. De là qu'il ne se conçoive pas comme un simple intermédiaire entre Cervantes et moi, mais comme un « créateur », ainsi qu'il le confesse souvent. Et que sa tâche soit celle d'une « récréation ».

On trouverait aisément les raisons de cette incohérence. Car c'en est une de ne pas vouloir que le lecteur étranger soit traité comme le lecteur natif. L'interprète qui, sur un marché, à la guerre, dans une rencontre diplomatique, exerce son savoir, a pour tâche de rendre accessible à son public ou à son client une parole qui ne l'est pas. Le traducteur de textes anciens délaisse son travail de traducteur pour celui de l'interprète : il met à la portée immédiate d'un auditeur immédiat ce qui lui échappait. Il choisit de le faire ; il passe d'une langue à une autre, et cette opération, il la double d'une autre : il adapte son texte à son public, auquel de ce fait il donne la commande.

Cette posture, on le devine, en appelle une autre, tout à l'opposé. Celle qui veut que chaque auteur, par exemple, soit mis dans la langue de son siècle : Dante dans le français du xiii<sup>e</sup> siècle, Cervantes dans le français de Louis XIII, etc. Et les auteurs du temps où le français n'existait pas encore, dans la langue de l'époque la moins disconvenante. Ce qui suppose chez le traducteur toute une science étendue et une dose suffisante de patience. Les conséquences, cependant, même pour le lecteur cultivé, ne sont pas toujours minces. Il arrive souvent que l'on produise un ouvrage bien plus opaque, bien plus ardu que, pour ses lecteurs, l'original. La faute en est aux idiomes dont la vitesse d'évolution est dissemblable. Elle laisse l'espagnol du Siècle d'Or ou l'italien du *Quattrocento* plus intelligibles à nos contemporains que le français de Chrétien de Troyes, ou même de Montaigne.

A ces deux façons de faire, extrêmes l'une et l'autre, l'université, toujours timide, et quelques autres répondent

en ménageant présent et passé. Quelques pincées du premier et du second ; ici et là une construction syntaxique d'autrefois ; une portion de lexique suranné, placée aux bons endroits ; se garder de tout ce qui serait outrageusement d'aujourd'hui, et, juge-t-on, on obtient ainsi une patine suffisante. Au vrai, une chimère linguistique, un outil qui n'a eu d'existence en aucune époque et qui est « la langue de la traduction ».

\* \* \*

La carrière de *Don Quichotte* en France n'échappe pas à ce problème. Et toutes les incarnations qu'il y a connues ne sont qu'autant de solutions aux difficultés dudit problème. Mis en notre langue, presque dès l'origine, par César Oudin, traducteur du Roy, pour ses premières aventures, et par François de Rosset, pour ce qui est des secondes, il avait là la voix de son temps. Avec quelques fausses notes et quelques dévoiements qui n'avaient pour cause que les inévitables erreurs, les faiblesses, les méprises, les inattentions des traducteurs. Moyennant des reprises, heureuses ou maladroitement, ces traductions firent encore bon usage jusqu'à notre siècle. Et dans de prestigieuses collections. Florian, un siècle et demi plus tard, en prit à son aise. Il retint ceci, oublia cela, refit ce qui n'était pas à son goût ou qu'il supposait étranger à celui de son temps et du public qu'il visait. A l'époque romantique, Louis Viardot, sans les emportements de l'époque, fit montre de scrupules. Il ne lâcha pas Cervantes d'une semelle, et de cet attachement trop étroit il fabriqua une exactitude, mais aussi, trop souvent, une prose empruntée, raide et bien grise. Francis de Miomandre, enfin, il y a quelques décennies, essaya, non sans succès, de redonner verve et ton, presque d'aujourd'hui, à des aventures et à des dialogues qui étaient sur le point de n'en être plus.

Chacun donc, hors les premiers, luttèrent pour composer autrefois et maintenant. Loin de ces batailles, à l'écart des problèmes qui les engendrent et qui demeurent, il fallait bien qu'on s'essaie à une autre façon de faire. Qu'on ne se

## PRÉFACE

soucie ni du présent ni du passé, surtout pas de leur comparaison, et qu'on se lance à conter avec le naturel et la vivacité que réclame cette opération. Tout invitait, à l'occasion d'un texte plus que connu, à retenir des hiérarchies qui ne soient pas celles qui viennent d'être rappelées. Bref, l'opportunité s'offrait avec insistance pour que don Quichotte tente une nouvelle sortie.

On se souviendrait, sans jamais faillir sur ce point, que l'œuvre de Cervantes, avant toute autre chose, est une histoire. Une histoire d'aventures. Qu'on y voyage sans cesse comme on y dialogue sans cesse, et que conte, il faut comme en tout conte qu'on y soit pris et qu'on ne le lâche plus. Ceci, mis sur tout le reste, le devançant et le soumettant, il ne restait plus qu'à traduire par l'oreille et pour l'oreille. Pour une oreille d'à présent.

Cervantes, en ses parties narratives, a une phrase longue et sinueuse, lentement développée, rebondissant de cause en concession, puis de relatives en adversation, pleine de mots de liaison, subordonnants et coordonnants. L'habitude de son temps et sa volonté propre. Ce ne sont plus les mœurs du nôtre. La traduction des *adonde*, *el cual*, *sin que*, *ante los cuales*, par exemple, nous découragerait de suivre. On les négligera :

« En estas pláticas llegaron, rodeados de muchachos y de otra mucha gente, al castillo, *adonde* en unos corredores estaban ya el Duque y la Duquesa esperando a Don Quijote y a Sancho, *el cual* no quiso subir a ver al Duque *sin que* primero no hubiese acomodado al rucio en la caballeriza, porque decía que había pasado muy mala noche en la posada; y luego subió aver a sus señores, *ante los cuales* puesto de rodillas, dijo » (II, cap. LV, Clas. Cast, p. 18-19).

Et ce seront quatre phrases où il y en avait une :

« Tout en parlant de la sorte, ils étaient arrivés au château, escortés de gamins et d'une foule de gens. Là, dans une galerie, les attendaient le duc et la duchesse. Mais Sancho refusa de monter les voir avant d'avoir installé son âne à

## DON QUICHOTTE

l'écurie car, disait-il, sa bête avait passé une très mauvaise nuit dans son précédent logis. Après quoi, il alla saluer leurs hôtes et se mit à genoux devant eux » (II, chap. LV, p. 406).

Cervantes, par paires, accumule les synonymes. Fort souvent, il y trouve le meilleur moyen de l'équilibre et de l'harmonie de sa phrase. On l'y reconnaît à cent pas. Les commentateurs se sont épuisés, puis querellés, pour y trouver de nécessaires nuances. Ils ont peu remarqué qu'il suffisait maintes fois de retrancher l'un ou l'autre de ces compagnons pour que toute la phrase soit prise de boiterie. L'oreille ici, l'oreille encore, et d'aujourd'hui, conseillera tantôt de conserver :

« porque no se le *desmayasen y cayesen* » (II, cap. XLVIII, p. 207) – « pour les empêcher de *pendre* et de *tomber* » (II, p. 344) ;

« de muy *buen grado* y de *mejor talante* » (II, cap. XLI, p. 71) – « de *bonne grâce* et de *mon plein gré* » (II, p. 292) ;

« nos *rapes y tundas* » (II, cap. XLI, p. 70) – « que nous soyons *tondues* et *pelées* » (II, p. 292) ;

tantôt d'abandonner :

« la que tengo *grabada y estampada* en la mitad de mi corazón » (II, cap. XLVIII, p. 206) – « que je porte *gravée* au plus profond de mon âme » (II, p. 344) ;

« tanto, que la *cubrían y enmantaban* desde los pies a la cabeza » (II, cap. XLVIII, p. 207) – « si longs qu'ils la *couvraient* des pieds à la tête » (II, p. 345) ;

« daba señales de venir *mal molido y peor parado* » (II, cap. LV, p. 22) – « il paraissait en *fort piteux état* » (II, p. 407).

Le conte est fait pour la voix, silencieuse ou vive, peu importe. Il lui faut des pauses naturelles, et celles de chaque époque sont naturelles au récitant ou au lecteur de chaque époque. On ne se fera pas scrupule, pour y parvenir, d'ajouter un adjectif ou autre chose. Ainsi – le célèbre mouvement ternaire – ce qu'on dépeint est fait de trois éléments :

## PRÉFACE

« ... y finalmente les encareció el asalto de la ínsula (1), y el miedo de Sancho (2), y su salida (3), de que no pequeño gusto recibieron » (II, cap. LVI, p. 23).

On leur donnera la même composition : un déterminant, un déterminé.

« ... en leur dépeignant à grand renfort de détails *l'assaut de l'archipel, l'effroi de Sancho et son départ précipité* ; ce dont ils se divertirent beaucoup » (II, p. 408).

A qui objectera que le déséquilibre de l'original – un seul mot pour dire le départ – mimait la fuite et la hâte, on répondra qu'au mime il est répondu par la déclaration explicite : *précipité*.

Le souci d'aller droit aux faits, de les présenter dans leur suite le plus nûment que l'on peut, invite aussi à se défaire de quelques artifices. Ou plutôt à ne pas sans cesse les rappeler. Histoire d'une histoire qui raconte des histoires, et sans qu'on sache toujours, au plus juste, qui les rapporte : Cervantes s'est plu à y égarer et à troubler :

« *Después desto, cuenta la historia que se llegó el día de la batalla aplazada* » (II, cap. LVI, p. 23).

On lui fera l'infidélité, çà et là, de n'y pas insister. Installé dans le conte, porté par lui, on ne fera pas souvenir qu'on y est :

« Le jour fixé par la bataille arriva » (II, p. 408).

Et on ne se privera pas de gommer certains jeux du vrai et de l'apparence. On posera tout net ce qui est dit, solidement, comme une certitude de fiction, sans se préoccuper de dire que c'était ce qui paraissait – à quelqu'un qu'on ne nomme guère du reste :

« *Parece ser que cuando estuvo mirando a su enemiga le pareció la más hermosa mujer que había visto en toda su*

vida » (II, cap. LVI, p. 27) – « Il avait en effet suffisamment regardé son ennemie pour en conclure qu'il n'avait jamais vu plus jolie femme de toute sa vie » (II, p. 409) ;  
 « El caballo *mostraba ser frisón...* » (II, cap. LVI, p. 25) –  
 « Le cheval était un solide frison... » (II, p. 409).

Les exégètes ici s'indigneront. Ils n'y trouveront pas leur compte. Mais aussi ce n'est pas pour eux qu'on a traduit. Ni pour donner à connaître les mouvements d'une philosophie du passé, mais pour dire, presque oralement, les faits, les gestes, les dire de deux héros installés dans toutes les imaginations.

On n'a plus lieu dès lors, par exemple, de maintenir un jeu qui fait le désespoir des commentateurs – les quatre coins ? – et demeure aujourd'hui encore dans son obscurité. On en fait un jeu de l'Oie (II, p. 406), ce que tout le monde entend. Comme entendaient Sancho, observons-le, les Espagnols de 1605. Et comme le même Sancho enfilait des proverbes vrais, inventés ou estropiés, on prendra des libertés avec ses propres proverbes :

*« la mujer honrada, la pierna quebrada y en casa »* – « poires et femmes sans rumeur sont en prix et grand honneur » ;  
*« la hija honesta del trabajo hace fiesta »* – « les filles et les poules se perdent de trop courir » ;  
*« no con quien naces sino con quien paces »* – « qui se frotte à l'ail ne peut sentir la giroflée ».

C'est à quoi convient l'efficacité, la drôlerie et, au bout du compte, la « fidélité ».

Les valets ne diront plus *Seigneur* mais *Monsieur*, comme on ferait aujourd'hui. Et comme on faisait autrefois, dans le monde et dans la littérature. L'écuyer ne s'écorchera plus la bouche à vouloir articuler *Seigneur brave homme*, mais, tout simplement, lancera *Mon bon monsieur*. Las de deviser et désireux de dormir, il parlera de *fermer les vannes* (II, chap. XII, p. 86-87), ce qu'en espagnol (*las compuertas*) strictement il déclarait. Mais cette « fidélité », toujours bonne à prendre, il faut le répéter, n'est pas le but premier.

## PRÉFACE

C'est, ici et partout, l'oreille qui doit continûment être séduite : qu'elle soit blessée, et l'histoire qu'on lui conte s'interrompt. Lisez, la volonté de la traductrice a été que vous ne la lâchiez pas avant le terme. Avant que le héros n'expire.

JEAN-CLAUDE CHEVALIER.





TRADUIRE DON QUICHOTTE  
AUJOURD'HUI



*Je dédie cette traduction à mon père*

Traduire un texte du passé, une écriture parvenue jusqu'à nous, mais que des siècles séparent de nous, c'est, qu'on le veuille ou non, faire œuvre de « restauration ». Ce terme, tel qu'il est défini dans le dictionnaire Robert, peut prendre des sens différents, voire contradictoires, comme « rétablir en son état ancien » ou « remettre à neuf ». C'est bien ainsi que l'on pourrait résumer le choix qui s'offre au traducteur : l'option historicisante, philologique, ou celle qui rechercherait avant tout l'actualisation – ces deux attitudes étant des variantes, tout aussi légitimes l'une que l'autre, de notre rapport au temps et à l'histoire de la langue.

Lorsque j'ai entrepris la traduction du *Don Quichotte*, ce choix ne s'est pas posé. Non seulement parce que les éditions du Seuil souhaitaient une traduction « moderne » du roman de Cervantès, mais surtout en raison de ma propre expérience du métier. Ayant eu à travailler sur des textes exclusivement contemporains, d'auteurs vivant le plus souvent à Paris et possédant une excellente connaissance du français, j'ai eu tout loisir, des années durant, de dialoguer avec eux, de leur soumettre les difficultés de traduction que je rencontrais, de les régler d'un commun accord. Au cours de nos rencontres, ils m'ont contraint à reformuler la définition de la fidélité et du respect appliqués à la traduction littéraire. Car je les ai découverts non pas avarés, mais généreux : capables

de sacrifier la forme première pour préserver, dans la traduction, l'effet premier, le rapport premier. Ils m'ont toujours encouragée à respecter leur texte au maximum, c'est-à-dire à le transformer, à le refigurer afin de donner au lecteur français l'équivalent le plus proche, parfois très éloigné du texte original. Tout était *dans* le texte traduit, sans qu'il y ait jamais nécessité d'avoir recours à des notes. Au pire, une petite phrase : « Les modifications apportées au texte original ont été faites en accord avec l'auteur<sup>1</sup> ». Bref, à leur contact j'ai appris le respect et la fidélité non pas au texte tel qu'il est écrit, mais au texte tel qu'il est donné à lire ou à entendre. Texte aléatoire, et non pas écriture sacro-sainte, intouchable ; texte comme rapport et non pas exclusivement comme signe.

Ces auteurs contemporains n'étaient pas Cervantès et le *Don Quichotte* n'est pas n'importe quel roman, mais un texte fondateur, objet d'un culte qui se perpétue, pour des raisons sans doute différentes, depuis presque quatre siècles. Fallait-il donc adopter une attitude différente, déférente, de crainte de faillir ? Le poids du temps sclérose-t-il les textes au point de les rendre définitifs ? Qu'on me permette de citer Borges en réponse à ces questions : « Un document partial et précieux des vicissitudes d'un texte nous est donné par ses traductions. Que sont les nombreuses versions de *L'Iliade*, de Chapman jusqu'à Magnien, sinon les différentes perspectives d'un fait mobile... Prétendre que toute nouvelle combinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à l'original c'est prétendre que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon H – puisqu'il ne peut exister que des brouillons. Le concept de *texte définitif* émane de la religion ou de la fatigue. La croyance en l'infériorité des traductions, appuyée par l'adage italien bien connu, (*traduttore traditore*), n'est que l'effet d'une expérience négligente. Il n'existe pas un seul grand texte qui ne nous paraisse invariable et définitif si nous le pratiquons un nombre de fois suffisant<sup>2</sup> ».

1. Juan Goytisolo, *Makbara*, p. 10, Editions du Seuil, Paris, 1982.

2. Jorge Luis Borges, « Las versiones homéricas », p. 239, in *Obras completas*, vol. 1, Emecé editores, Barcelona, 1997.

Au moment de me lancer dans une retraduction du texte de Cervantès, de ce *fait mobile* qu'est le chef-d'œuvre du roman occidental, il m'a paru que la leçon donnée par les auteurs vivants avec lesquels j'avais travaillé, particulièrement Juan Goytisolo et Severo Sarduy, restait en vigueur. Pour nous autres, traducteurs, il s'agit en effet de *mesurer* le respect que nous devons à une œuvre littéraire. Et ce respect que nous devons à l'œuvre que nous traduisons doit toujours être contrebalancé par le respect que nous devons au lecteur pour qui nous traduisons. Peut-il y avoir conflit ? Et dans ce cas, qui l'emporte ? L'objet littéraire, objet-de-culte ? Ou, au contraire, le lecteur d'un ailleurs et d'un autrement, qui a le droit de recevoir, pour le perpétuer, autre chose qu'un objet fossilisé, figé dans son état premier ?

Il est évident que, lorsqu'il s'agit de textes anciens et célèbres, la mesure de cet équilibre se complique. Car, ainsi que le dit Borges, l'invariabilité d'un texte est fonction de son succès. Cependant, dans le cas du *Don Quichotte*, il m'a paru justifié d'entreprendre une restauration qui « remettrait à neuf » le roman, en restaurant le plaisir du texte ; d'en proposer une traduction qui, loin de pratiquer l'archaïsme, rendrait compte du niveau de langue que percevait le lecteur de l'époque, qui était celui d'une langue éminemment accessible, comparativement aux autres écrits de son temps. Rappelons que le *Don Quichotte* fut un énorme succès populaire, objet de cinq éditions dès la première année de sa publication, que quelque dix années plus tard il était déjà traduit dans toutes les grandes langues européennes ; qu'à l'époque, il était lu à voix haute sur le parvis de la cathédrale de Séville, et même dans les champs et les fermes à l'heure du repos. Que c'est un roman composé, pour près de 90 %, de dialogues, et que le caractère oral de sa prose est attesté non seulement dans la structure formelle du récit, mais par les plus éminents spécialistes de l'œuvre de Cervantès. Et lorsque le texte s'écarte de cette langue usuelle, il se cantonne dans la parodie outrée d'un code conventionnel de la fiction : les romans de chevalerie. Code populaire et non pas savant, langue réaliste, parodique donc et non pas

poétique. Quant à la narration, à la parole du « transcrip-  
 teur », elle emboîte le pas à celle des personnages. Le sujet  
 d'énonciation se donne en effet comme simple truchement  
 d'un auteur absent – dont il n'est fait mention qu'à la troi-  
 sième personne, un mystérieux arabe de la Manche, Sidi  
 Ahmed Benengeli – et d'un traducteur en langue castillane,  
 dont il se permet parfois de mettre en doute la fidélité. En  
 tant que truchement, son devoir est d'éclairer son lecteur-  
 auditeur, comme le recommande, à l'intérieur même du  
 texte, le montreur de marionnettes au garçon chargé d'ex-  
 pliquer au public l'histoire que jouent ses poupées de chif-  
 fon : « Muchacho, no te encumbres, que toda afectación es  
 mala... Muchacho no te metas en dibujos..., sigue tu canto  
 llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar  
 de sotiles. » Autrement dit, nous n'avons que faire d'un  
 style affecté : de la simplicité avant toute chose. Et surtout,  
 pas de complications inutiles, à vouloir faire de la dentelle,  
 on finit par casser le fil. Choisir la traduction historicisante,  
 archaisante, c'était donc sous-estimer cette oralité aujour-  
 d'hui reconnue, cette immédiateté qui a rendu don Quichotte  
 et Sancho célèbres jusqu'au symbole.

Mais que veut dire une traduction *moderne* d'un texte  
 du *passé*? Rétorsion, distorsion, crime de haute trahison ?  
 Dans son fameux essai intitulé *Pierre Ménard, auteur du  
 Quichotte*<sup>1</sup>, Borges, toujours en maniant le paradoxe, nous  
 rappelle que, même dans le cas d'une réversibilité absolue,  
 on ne peut restituer le sens d'un texte, surtout à plusieurs  
 siècles de distance. Et Borges de s'étonner qu'entre deux  
 phrases « verbalement identiques », celle de Pierre Ménard  
 soit « presque infiniment plus riche » que celle du texte ori-  
 ginal. Car si, par exemple, « la vérité dont la mère est l'his-  
 toire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé,  
 mise en garde de l'avenir... » n'est sous la plume de Cervan-  
 tès qu'un simple « éloge rhétorique de l'histoire », ces  
 mêmes mots écrits par Pierre Ménard quelque quatre cents  
 ans plus tard composent un signifiant « autrement plus sur-

1. *Idem*, « Ficciones », p. 444-450.



RÉALISATION : PAO ÉDITIONS DU SEUIL  
IMPRESSION : BRODARD & TAUPIN  
DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2001. N° 22212-6 (00000)  
IMPRIMÉ EN FRANCE