



PROJECT MUSE®

Le Droit de traduire

Basalamah, Salah

Published by University of Ottawa Press

Basalamah, Salah.

Le Droit de traduire: Une politique culturelle pour la mondialisation.

University of Ottawa Press, 2009.

Project MUSE.muse.jhu.edu/book/13330.



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/13330>

II. Le contexte britannique

Afin de remonter jusqu'aux racines de l'avènement de l'auteur et de sa consécration juridique, il faut commencer par nous intéresser au parcours des auteurs qui ont individuellement contribué à la formation de la profession d'auteur et à élaborer un discours émancipateur en regard de l'*épistémè* de leurs époques respectives.

A. POPE

En Grande-Bretagne, au XVIII^e siècle déjà, c'est Alexander Pope (1688-1744) qui a ouvert la marche vers la professionnalisation de l'écriture avec son refus déclaré de tout mécénat et sa détermination à ne devoir de compte à rendre à quiconque pour écrire son œuvre poétique monumentale.

Sa popularité et sa connaissance du marché du livre de l'époque lui ont servi de levier pour négocier ses contrats avec les éditeurs. En fait, certains en font le premier homme d'affaires parmi les poètes anglais.

Son implication dans le monde de l'édition du livre était telle qu'il semble avoir été à l'origine de l'établissement de plus d'une maison d'édition londonienne :

Pope contrôlait, autant qu'il le pouvait, la publication de ses poèmes. Il s'est même directement interposé dans le métier, permettant à Dodsley d'établir son entreprise. Il a probablement aussi contribué à l'établissement de deux autres entreprises moins connues ; celle de Lawton Gilliver, la première à publier *The Dunciad*, et celle de John Wright, qui a imprimé cette dernière ainsi que d'autres œuvres de Pope et des membres de son cercle¹².

De fait, non seulement il maîtrisait les mécanismes de l'économie du livre de l'époque, mais il maîtrisait également les instruments légaux disponibles, notamment le premier texte législatif sur le droit d'auteur, le Copyright Act de 1710, pour défendre ses droits d'auteur dans son œuvre.

Mais Pope n'était pas l'auteur professionnel le plus typique de son époque puisque non seulement il avait une notoriété exceptionnelle qui lui permettait de dicter les termes de

¹² John Feather, *A History of British Publishing*, London/New York, Routledge, 1988, p. 103. Nous traduisons.

ses contrats d'édition et, par conséquent, de s'enrichir de son métier d'écrivain, mais il dénonçait la médiocrité qu'a suscitée l'explosion de l'industrie du livre ainsi que toutes ses conséquences inévitables. Dans son long poème satyrique *The Dunciad*, sorte de règlement de compte personnel avec des rivaux, Pope ne combat pas tant l'édition du livre par l'imprimerie moderne (« *printing technology* ») – puisque lui-même en vit – qu'il n'attribue à la quantité diluvienne de livres publiés l'afflux sur le marché d'une littérature de mauvaise qualité ainsi que les conséquences inévitables de l'imprimerie mécanique, dont notamment « l'esprit de système¹³ ». Mais surtout, il déplore l'arrivée sur le marché d'une nouvelle race d'écrivains, les « écrivillons » (« *hacks* » ou « *dunces* »), sorte de mercenaires de la plume et produit de la presse typographique, venus de toutes les classes sociales et attirés par la manne pécuniaire que constitue le nouveau monde de l'édition, ou *Grub Street*¹⁴.

B. JOHNSON

Parmi ceux qui vivaient dans l'élan de l'explosion de l'édition industrielle du XVIII^e siècle britannique, Samuel Johnson (1709-1784) est sans doute l'écrivain d'importance le plus représentatif de ce profil littéraire « nouveau genre ».

Il savait que sa survie en tant qu'homme et sa réputation à titre d'écrivain dépendaient de la lettre imprimée. Il accepta donc ouvertement, sans dissimulation aucune, les conditions de l'écriture destinée à l'imprimerie, comme son statut d'écrivain professionnel rémunéré, le besoin de développer un style proprement distinct qui lui permettrait de rédiger rapidement et efficacement sur n'importe quel sujet tout en honorant des échéances serrées, l'autorité qu'ont les libraires à dicter les sujet et la nécessité de satisfaire celui qu'il nomme « le lecteur commun¹⁵ ».

¹³ Selon l'expression d'Elizabeth Eisenstein, citée par Alvin. Kernan, *Printing Technology, Letters & Samuel Johnson*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987, p. 12. Nous traduisons.

¹⁴ « Le monde des écrivillons », définition du dictionnaire anglais-français *Robert & Collins Senior*, sixième édition, Glasgow et Paris, Harper-Collins Publishers et Dictionnaires Le Robert-VUEF, 2002.

¹⁵ A. Kernan, *op. cit.*, p. 17. Nous traduisons.

Distinct de Pope en ce qu'il ne cultivait pas l'image de l'auteur-gentilhomme classique, Johnson, fils de libraire élevé au milieu des livres, se vantait en revanche ouvertement de son professionnalisme, d'être un auteur qui acceptait d'écrire à la demande, d'écrire pour vivre. Par son attitude moins critique, voire apologétique à l'endroit du monde de l'édition et de son commerce qu'il côtoie depuis son plus jeune âge, Johnson a transformé le statut de l'écrivain anglais et lui a redonné ainsi qu'à son travail une dignité en accord avec les changements radicaux de la société de l'époque. Alors que son siècle a consacré l'œuvre littéraire comme une propriété (Copyright Act de 1710) et qu'il s'est construit l'image d'un auteur qui gagne sa vie de son écriture, sa volonté d'indépendance lui a fait considérer que le droit de propriété de l'auteur dans son œuvre est plus fort que celui d'occupation de la terre : « [...] un droit métaphysique, un droit à proprement parler de création, qui devrait, de par sa nature, être perpétuel¹⁶ ». Bien que Pope ait su tirer profit de son travail d'auteur en se prévalant de tous les droits qui lui étaient dus conformément au Copyright Act qui lui reconnaît un droit de propriété et de cession de celle-ci, il n'en reste pas moins que son utilisation de la Loi de 1710 était purement ponctuelle, puisqu'il réussissait par voie de contrat à pousser plus loin ses prérogatives et, par conséquent, à contrôler l'édition de toutes ses œuvres :

Pope s'intéressait beaucoup plus que la plupart des auteurs à la publication de ses œuvres, non seulement en raison de ses gains financiers, mais jusque dans les détails typographiques. Afin de contrôler l'impression et la publication de ses livres, Pope s'engageait dans des contrats minutieux avec les éditeurs, leur permettant parfois de ne publier qu'une seule édition¹⁷.

Ainsi, Pope ne défendait pas le droit d'auteur comme un principe qu'il fallait développer pour le bien de la nouvelle catégorie d'agents de production littéraires qu'étaient les écrivains de son époque, mais bien plutôt comme un intérêt personnel¹⁸ qu'il fallait surveiller, contrôler et sceller par une

¹⁶ Cité par Kernan, *ibid.* Nous traduisons.

¹⁷ John Feather, « The publishers and the Pirates. British Copyright Law in Theory and Practice, 1710-1775 », dans *Publishing History*, vol. 22, 1987, p. 14. Nous traduisons.

¹⁸ « Pope était probablement l'auteur qui s'est le plus fait entendre au cours de la première moitié du XVIII^e au sujet de ses droits [...] ». Dans *Ibid.*, p. 16. C'est nous qui traduisons.

entente contractuelle qui lui assurait un niveau de protection presque équivalent à ceux des auteurs modernes *de jure*. En revanche, la démarche de Samuel Johnson apparaît autrement différente du fait qu'il avait non seulement le souci de ses collègues écrivains et de leurs droits, mais également de toute la profession ainsi que celle des éditeurs et des libraires pour lesquels il observait un profond respect. En effet, il voyait, dans la défense du droit d'auteur, un intérêt commun aux auteurs, aux éditeurs et aux libraires, dont la protection des droits versés aux auteurs était en même temps la garantie d'une source de profit et de dignité pour ces derniers. De plus, sa réflexion sur le droit de rémunération des auteurs lui a permis d'approfondir la question de la valeur de l'œuvre produite par l'auteur ainsi que celle du degré de sa relation de propriété avec son « créateur », qu'il affirmait être plus forte que celle de toute autre sorte de propriété.

Nous pouvons affirmer que le copyright a permis à Johnson de considérer l'écrivain en tant qu'auteur de son œuvre, au sens le plus complet et le plus explicite de ce mot¹⁹.

Ce sont donc bien la perspective sociale et la conscience historique de Johnson qui lui donnent une dimension de pionnier dans la professionnalisation de l'écriture comme pratique mais également comme pensée. De fait, au carrefour des intérêts tantôt économiques, tantôt culturels d'une époque donnée, le droit d'auteur constitue un enjeu social dont Johnson a bien vite saisi le compromis. Équilibre entre, d'une part, le droit des lecteurs à bénéficier d'un savoir et d'une culture et, d'autre part, le droit « métaphysique » du créateur à tirer profit de son investissement, le droit d'auteur constitue en quelque sorte un « contrat social » où les parties consentent à limiter leurs droits respectifs pour un partage équitable des intérêts, comme l'écrit Johnson lui-même :

L'auteur a un droit naturel et propre aux profits de son labeur. Or, tout comme chaque homme qui veut la protection de la société doit la payer avec une partie de ses propres droits naturels, l'auteur doit se retirer devant le droit qui lui revient tant qu'on y voit une atteinte envers la société ou un embarras pour elle²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101. Nous traduisons.

²⁰ *Ibid.* Nous traduisons.

Mais la contribution la plus édifiante de Johnson dans la constitution de l'auteur moderne demeure son attitude exemplaire d'exigence personnelle et de liberté dans au moins deux situations particulièrement significatives. Héritier du système médiéval du mécénat, l'auteur du XVIII^e siècle vivait selon le modèle classique de dépendance d'une source de financement privée. En fait, on peut dire que *Grub Street* a en quelque sorte remplacé un mécène pour un autre ; si ce n'est que Johnson a poussé l'esprit d'indépendance plus loin que personne. Pour la première situation, il s'agit d'un échange de correspondance avec Lord Chesterfield au commencement duquel Johnson proposa à ce dernier son plan de parrainer la publication d'un dictionnaire qu'il prévoyait écrire. Chesterfield, qui était la référence linguistique de son époque en Angleterre, accepta le rôle en s'engageant à lui donner 10£. Dans les neuf ans qui ont été nécessaires à Johnson pour achever son dictionnaire, Chesterfield n'a rien fait pour l'aider. Mais au moment où le dictionnaire était sur le point de paraître, Chesterfield réapparut en s'attribuant explicitement le parrainage de l'œuvre et en affirmant que c'est du « système de parrainage que les lettres dérivent leur gloire et la langue, ses manières, ses goûts et ses valeurs de la classe gouvernante ». Dans un article qu'il publia lors de l'édition du dictionnaire, il lui donna en quelque sorte son imprimatur et attendit, de la part de son serviteur reconnaissant, une de ces lettres de dédicace flatteuses et pleines de révérences en préface. La réaction de Johnson ne se fit pas attendre ; elle s'avéra puissante et historique. Dans sa fameuse *Lettre à Lord Chesterfield*, tout en faisant la déclaration d'indépendance de l'auteur moderne, seul propriétaire de son œuvre, Johnson fit en même temps sonner le glas des lettres classiques dépendantes du mécénat :

Sept années, mon Lord, se sont écoulées depuis que j'attendais dans vos salles extérieures, que j'étais chassé de votre porte ; période durant laquelle je continuais de m'acharner contre des difficultés dont il est inutile de se plaindre. Et me voilà qui mène enfin mon travail à terme, sans un seul geste d'assistance, sans un seul mot d'encouragement, ni même un sourire, en faveur²¹.

Le second événement survint vers 1767. Plus de dix ans après la parution de son dictionnaire – qui ne reflétait plus l'anglais du roi mais celui des auteurs anglais –, Johnson était devenu

²¹ Cité par A. Kernan, *op. cit.*, p. 105. Nous traduisons.

l'homme de lettres le plus distingué d'Angleterre, au point que George III, qui avait fait construire la grande bibliothèque octogonale de Buckingham où se rendait souvent Johnson, s'y est déplacé pour rencontrer le fameux homme de lettres. Là eut lieu la conversation et c'est là, sans que nul n'en prît immédiatement conscience, que naquit rien moins qu'un nouvel ordre littéraire.

Sa majesté ouvre le sujet en demandant poliment si Johnson « écrivait quelque chose », à quoi Johnson répond qu'il « n'écrivait pas, puisqu'il a dit au monde à peu près tout ce qu'il avait à dire ». Ne s'avouant pas vaincu, le Roi insiste pour qu'il « poursuive son labeur ». À ce point, Johnson répond de manière quelque peu abrupte qu'il pensait avoir déjà fait ce qu'il avait à faire en tant qu'auteur. Le Roi George poursuit la conversation, à la fin de laquelle il exprime son désir de voir une biographie littéraire de son royaume adroitement menée et propose au docteur Johnson d'entreprendre le projet²².

Même si Johnson signifia en dernier lieu sa « disposition à faire selon les désirs de Sa Majesté » et que le pouvoir de l'autorité royale s'est apparemment exercé sur l'un de ses sujets écrivains selon la tradition en cours, il reste que l'invitation du roi à écrire a été par deux fois rejetée par l'auteur puisqu'en plus de sa réponse polie mais ferme, Johnson ne s'occupa d'écrire le livre en question que dix ans plus tard et selon une idée différente de ce qui lui avait été demandé initialement, « non à la demande du Roi ou des libraires, mais par intérêt d'auteur envers d'autres auteurs²³ ».

Ainsi pouvons-nous constater avec les exemples de Pope et de Johnson, quoique différents à plus d'un titre, que l'activité littéraire du XVIII^e siècle anglais était rendue à un seuil où le rapport de l'auteur et de son œuvre avec le marché, et donc les lecteurs, commençait à prendre une dimension nouvelle, en rupture avec le schéma classique plusieurs fois centenaire. Le début de l'autonomisation matérielle de l'écrivain, devenue possible à la fois par le progrès d'une législation reconnaissant une nouvelle forme de propriété et par la revendication par les auteurs d'une indépendance aussi bien politique et morale qu'économique, est également le début de l'extension des horizons culturels de la traduction. Après une Renaissance

²² *Ibid.*, p. 26-27. Nous traduisons.

²³ *Ibid.*, p. 40. Nous traduisons.

et un classicisme anglais presque exclusivement tournés vers l'Antiquité, suivant en cela la littérature française qui s'en est inspirée avant eux, la traduction anglaise fait la découverte de nouveaux champs littéraires :

L'exotisme, qui fait son apparition principalement dans les quarante dernières années du siècle, et le nouvel essor patriotique qui se manifeste parallèlement, incitent les écrivains à chercher des modèles dans des littératures jusque-là inabordées, celles des pays nordiques notamment, ou dans le fonds national ancien. [...] Tout à la fin du siècle, la première vague du romantisme anglais [vit de] nouveau des traductions du domaine allemand. [...] Mais l'exotisme entraîne aussi le traducteur par delà les mers et les océans. C'est dans les pays fabuleux de l'Orient qu'il cherche matière sur laquelle exercer son savoir²⁴.

À ce stade de notre tentative d'archéologie du droit de traduction, nous ne pouvons manquer de noter la quasi-coïncidence, en Grande-Bretagne tout au moins, de la naissance du premier modèle de l'auteur professionnel, de l'explosion de la technologie de l'imprimerie et, à peine un peu plus tard, de l'élargissement des domaines culturels de la traduction aux confins du vieux continent et au-delà.

Avec l'âge romantique anglais, vers la toute fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, le statut de l'écrivain ne cessa de s'affirmer non seulement grâce au développement de l'industrie du livre de masse, mais également de la distribution de celui-ci, ainsi qu'aux journaux et aux revues qui se sont multipliés et sont devenus une source régulière de revenus pour ceux qui pouvaient s'astreindre aux exigences du marché. La publication de la littérature a connu plusieurs modes et inventions, que ce soit sous la forme du livre (par abonnement²⁵, en « *three-decker* » à prix fixe ou en série²⁶) ou celle de la presse (journaux, revues et magazines). Dès le premier tiers du XIX^e, les transports ferroviaires ont fait leur apparition en favorisant la pénétration de l'imprimé en province, suscitant par là même une demande croissante d'alphabétisation (organisations de diffusion du savoir²⁷) et, par conséquent, de

²⁴ *Ibid.*, p. 67. Nous traduisons.

²⁵ Inauguré ou presque par Pope au XVIII^e siècle.

²⁶ Voir J. Feather, *A History of British Publishing*, *op. cit.*, p. 152-153. Nous traduisons.

²⁷ *Ibid.*, p. 160-168. Nous traduisons.

consommation de l'écrit. Ancêtre du livre de poche moderne, George Routledge, par exemple, a fait fortune en créant une série de romans de gare à prix avantageux²⁸.

C. SCOTT

C'est dans ce contexte de grande fièvre d'une littérature de plus en plus accessible aux masses laborieuses et de revenus toujours plus importants pour les auteurs à succès qu'un Walter Scott (1771-1832) a construit sa fortune. Fils de notaire et motivé dès son jeune âge pour devenir avocat à la Cour de cassation, Scott s'est plus souvent vanté d'être juriste qu'écrivain. De fait, la pratique de la littérature a toujours été pour lui l'objet d'un intérêt financier complémentaire seulement. Il commença sa carrière parallèle de littérateur comme traducteur des poètes romantiques allemands (Schiller et Goethe), puis devint poète à succès lui-même, puisque son premier recueil de ballades (*The Lay of the Last Minstrel*, 1805) se vendit à plus de 27 300 exemplaires; il arriva enfin au faite de sa réussite à la fois littéraire et financière avec l'écriture de vingt-cinq romans historiques en dix-huit ans dont le premier (*Waverly*, 1814) restera celui qui l'aura fait le mieux connaître dans toute l'Europe. Le succès du romancier était tel qu'il s'aventura également dans le monde de l'édition, ce qui l'entraîna très vite dans des dettes dont il ne se remettra jamais. Car Scott vécut au-dessus de ses moyens et, malgré les dettes, il ne changea pas de style vie. Propriétaire d'un domaine immense à Abbotsford, il mourut néanmoins d'épuisement, sans avoir pu se soulager de ses obligations, au point que ses créanciers ont dû se faire rembourser à même le produit des ventes fort importantes de son livre posthume²⁹.

En fait, l'exemple de Scott a cela d'édifiant, à l'instar de Pope, qu'il doit son enrichissement dès le début de sa carrière de romancier à son insistance auprès des éditeurs par voie de contrat, en plus de ses prérogatives d'auteur *de jure*, à partager la moitié des bénéfices (« *half-profits* ») de chaque édition. Une mesure exceptionnelle que la liberté contractuelle permet, mais qui reste confinée à de rares auteurs qui peuvent se permettre d'avoir des positions aussi fortes.

²⁸ *Ibid.*, p. 135-136. Nous traduisons.

²⁹ J. W. Saunders, *The Profession of English Letters*, London/Toronto, Routledge, Kegan Paul/University of Toronto Press, 1964, p. 176-180.

D. DICKENS

C'est pourtant le cas de Charles Dickens (1812-1870) qui, après avoir gravi les échelons du métier journalistique depuis le niveau le plus bas, est remarqué par les éditeurs pour ses aptitudes à la fiction, dès les années 1835, grâce à ses *Esquisses* (*Sketches*) parues dans les journaux qu'il alimente copieusement. Sa première grande œuvre, *Les aventures de M. Pickwick*, puis la plus connue de lui jusqu'aujourd'hui, *Oliver Twist*, lui valent d'être tellement sollicité, en plus de sa carrière journalistique, qu'il ne pouvait plus honorer ses contrats devenus nombreux. Le succès croissant de ses romans et le sentiment de ne pas tirer le meilleur parti de ses arrangements financiers avec ses éditeurs poussera Dickens à changer d'éditeur plusieurs fois, à faire racheter par les nouveaux éditeurs les droits d'auteur d'*Oliver Twist*, et à annuler certains de ses contrats pour se libérer d'une partie de ses commandes. De fait, à partir de 1844, chez Bradbury et Evans, Dickens trouvera les termes d'un contrat plus avantageux, puisqu'il bénéficiera désormais du quart des profits. Dès lors, sa carrière de feuilletoniste devient prospère et il publiera dix-huit romans en trente-quatre ans. Mais à l'instar de Scott, le succès n'est jamais complètement atteint. Non content de son contact avec le public au travers des correspondances qu'il reçoit, dès 1858, Dickens élargit son activité littéraire par des tournées de lectures publiques de ses œuvres qui lui font parcourir l'Angleterre et les États-Unis. Plus riche que jamais et au faite de sa gloire, il est cependant obligé, par épuisement, de se retirer dans sa propriété de Gadshill où il mourra en 1870³⁰.

Mais l'intérêt particulier de Dickens tient surtout dans sa bataille pour l'adoption par les États-Unis d'une loi pour la protection internationale du droit d'auteur. En effet, alors que l'International Copyright Act fut voté en 1838, puis amendé en 1844 pour s'adapter au Copyright Act intérieur, que le Parlement anglais est sur le point de promulguer en 1842, Dickens entreprend de partir aux États-Unis pour y mobiliser les écrivains et sensibiliser l'opinion publique états-unienne au sujet de l'injustice qui lui est faite, ainsi qu'à tous les auteurs anglais lus outre-atlantique, par l'exploitation de leurs œuvres sans payer les droits qui leur sont dus. Mais conscient de l'énorme diffusion de ses romans aux États-Unis et convaincu d'être en même temps parmi les auteurs anglais le plus lésé par la contrefaçon américaine, Dickens pensait capitaliser sur son succès

³⁰ *Ibid.*, p. 194-195; Victor Bonham-Carter, *Authors by Profession*, Los Altos CA, William Kaufmann, 1978, vol. 1, p. 64-70 et 76-86; J. Feather, *A History of British Publishing*, *op. cit.*, p. 152-159.

en promouvant là-bas le droit d'auteur international. Or, il choisit un moment plutôt peu opportun de l'histoire des États-Unis, puisque sa visite eut lieu au cœur d'une crise économique qu'on a dit comparable à celle, ultérieure et plus connue, de 1929³¹. La dépression de 1837-1843 ayant touché tous les secteurs de l'économie, celui de l'industrie du livre ne pouvait y échapper. Les prix des livres étaient au plus bas ; les propriétaires des maisons d'édition à peine établies croulaient sous les dettes puis disparaissaient aussitôt. Mais Dickens refusait de prendre la mesure de la gravité des circonstances, au point qu'il s'étonna du manque d'engagement de la part de la communauté littéraire américaine ainsi que de l'insensibilité politique du Congrès qui refusa au sénateur Henry Clay pas moins de quatre propositions de loi pour l'adoption d'un droit d'auteur international (1837, 1838, 1840 et 1842). À la suite des discours de Dickens prononcés à Boston, à Hartford et à New York, les réactions négatives des journaux et les commentaires hostiles ne se firent pas attendre. On considéra qu'il abusait de l'hospitalité de ses hôtes et que c'est justement en raison de l'absence de droit d'auteur qu'il devait sa popularité aux États-Unis³². Bien que motivé par la conviction de plaider pour une cause qui dépassait son cas personnel³³, la virulence des critiques de Dickens n'était pas dénuée d'injustice et d'incompréhension à l'égard de ses amis américains. L'imposition du droit d'auteur aux éditeurs américains à cette époque particulière était synonyme d'une menace de ruine pour une bonne part de l'industrie du livre. Mais désillusionné et déçu par les résultats peu concluants de son voyage – un sentiment qui se fait jour dans *American Notes* (1842) et dans son roman *Martin Chuzzlewit* (1843-1844)³⁴ –, Dickens

³¹ James J. Barnes, *Authors, Publishers and Politicians. The Quest for an Anglo-American Copyright Agreement 1815-1854*, London, Routledge/Kegan Paul, 1974, p. 2.

³² V. Bonham-Carter, *op. cit.*, p. 78-79.

³³ Beaucoup d'Américains lui reprochaient par sa visite de promouvoir le droit d'auteur international pour augmenter ses propres revenus littéraires. Voir J. Barnes, *op. cit.*, p. 75. Or, on peut d'ores et déjà entrevoir le reproche similaire qui sera fait aux auteurs de vouloir augmenter leurs revenus grâce à des droits perçus non seulement sur leurs œuvres mais également sur celles qui en sont dérivées, dont les traductions.

³⁴ Voir l'article de Gerhard Joseph, « Charles Dickens, International Copyright, and the Discretionary Silence of Martin Chuzzlewit », dans Martha Woodmansee et Peter Jaszi (eds.), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham/London, Duke University Press, 1994, p. 259-270.

se contenta de continuer à mener bataille en Angleterre où il contribua en ce sens à la création d'une association (« Association for the Protection of Literature ») pour la promotion du Copyright Act de 1842, l'extension du droit d'auteur international et l'opposition à toute tentative d'importation d'œuvres piratées. L'originalité de cette association tient notamment au fait qu'elle ne se contente pas de rassembler les gens de lettres mais également les représentants de tous les secteurs concernés (auteurs, éditeurs, imprimeurs, libraires et fabricants de papier).

Or, c'est justement sur les particularités de la loi de 1842 que nous voudrions nous arrêter avant de terminer cette première section. De fait, les trois premières lois sur le droit d'auteur, celles de 1710, de 1774 et de 1814, ont été instiguées par le milieu du commerce du livre (*book trade*). Compte tenu des pratiques de l'époque, l'intérêt premier de la Loi d'Anne Stuart revenait aux « papetiers » (*Stationers*), nom des éditeurs-imprimeurs ou les libraires d'alors. Selon la Loi d'Anne Stuart, officiellement entendue comme un plaidoyer pour les gens de lettres, c'est en achetant les droits d'auteur d'un manuscrit en contrepartie d'une somme négociée que l'auteur cède de manière définitive son texte et ne peut l'exploiter ultérieurement³⁵. Or, même si Pope, Johnson, Scott et Dickens (pour le début de sa carrière) vivaient sous le couvert de ces trois premières lois sur la protection du droit d'auteur réclamées par les libraires, nous avons constaté plus haut que le pouvoir de négociation de l'auteur pour exploiter au maximum les revenus de son œuvre n'est pas octroyé par la loi, mais bien plutôt par la force de sa notoriété d'écrivain à succès qui réussit à imposer dans ses contrats certaines clauses que bien d'autres auteurs ne pouvaient obtenir. Ainsi, en l'absence d'une loi et d'une pratique plus soucieuses de l'intérêt de l'auteur, la décision des parts de revenu est non seulement l'apanage du commerçant qui a l'avantage de posséder la prérogative financière de payer à l'écrivain le prix de son indépendance, mais également le résultat d'un rapport de force où les deux producteurs (du livre et de son contenu) défendent de manière inégale leurs parts respectives.

La liberté d'écrire et le pouvoir d'en vivre n'étaient le privilège que d'un petit nombre d'auteurs, à l'instar de Pope, qui ne se souciait des écrivains de son époque (*Grub Street*) que pour les

³⁵ J. Feather, *A History of British Publishing*, op. cit., p. 170.

stigmatiser dans sa satire (*The Dunciad*, 1729)³⁶. De même avons-nous établi que c'est dans la seule perspective de défendre son intérêt dans l'exploitation des revenus de son œuvre que Pope s'est appuyé sur la loi de 1709 lors de deux procès qu'il intenta aux libraires Gilliver et Lintot³⁷. C'est dire que, si la plupart des auteurs de l'époque ne pouvaient compenser les lacunes de la loi inspirée en leur nom par les libraires grâce au contrat (à moins de jouir de quelque notoriété), c'est non seulement en raison de la faiblesse de leur position vis-à-vis des éditeurs, mais souvent aussi parce qu'ils ne voyaient pas dans ce nouveau droit le moyen de détourner les pratiques d'une corporation aussi influente que celle de la fabrication du livre. Certains historiens du *copyright* anglais attribuent en fait cette faiblesse des auteurs à leur manque d'intérêt pour le droit qui les concerne, ne pouvant les servir que dans la longue durée, alors qu'en achetant leurs droits, les éditeurs se servaient de la durée de quatorze ans prévue par la loi afin de tirer le profit le plus immédiat de leur investissement³⁸.

E. TALFOURD ET WORDSWORTH

C'est entre autres pour remédier à cette situation que le Serjeant Thomas Noon Talfourd – avocat, député et littérateur – a mené campagne pendant cinq années successives jusqu'à l'adoption par le Parlement de ce qui deviendra la loi de 1842. En effet, alors que les précédents textes de lois étaient tous passés sous l'impulsion des libraires, le Copyright Act de 1842 inaugure une nouvelle génération de lois sur le droit d'auteur puisqu'elles seront désormais essentiellement promues par les auteurs eux-mêmes³⁹. Organisés en corporations et en guildes, éditeurs, imprimeurs et libraires ont depuis longtemps réussi à se faire entendre par les instances gouvernementales et à utiliser parfois les stratégies des groupes de pression en vue de faire passer des

³⁶ Voir A. S. Collins, *Authorship in the Days of Johnson*, London, Robert Holden & Co. Ltd., 1927, p. 24 et A. Kernan, *op. cit.*, p. 8-16 pour l'attitude quelque peu dédaigneuse et « aristocratique » de Pope à l'endroit du métier d'écrivain conçu comme un artisan à la solde des éditeurs et des excès de la technologie de l'imprimerie multiplicatrice de médiocrité.

³⁷ Voir J. Feather, *The Publishers and the Pirates...*, *op. cit.*, p. 14-16.

³⁸ A. S. Collins, *op. cit.*, p. 75-76.

³⁹ Catherine Seville, *Literary Copyright Reform in Early Victorian England. The Framing of the 1842 Copyright Act*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1999, p. 20.

lois qui répondent à leurs intérêts⁴⁰, ce qui n'était pas encore le cas des auteurs et qui faisait notablement leur faiblesse dans la bataille parlementaire entre 1837 et 1842⁴¹.

Jusqu'alors, toutes les associations d'auteurs n'étaient pas tant le fait des auteurs eux-mêmes que de ceux qui leur voulaient du bien. Après plusieurs générations de clubs de rencontres littéraires et autres organisations orientées vers le soutien des écrivains, seule surviva la « Society of Authors », fondée par Walter Besant en 1861. Le monde littéraire, bien que de plus en plus professionnel et désormais engagé dans la logique économique de marché en vogue au XIX^e siècle, n'est pas encore très cohérent et demeure plutôt divisé. Pour le soutenir et mener campagne en faveur du projet de loi sur le droit d'auteur, Talfourd a dû faire appel à ses amis littérateurs de façon individuelle et très personnalisée, leur mérite étant qu'ils étaient pour la plupart des figures influentes, telles que Bulwer Lytton, Disraeli, Gladstone, Spring Rice, Monckton Milnes et surtout William Wordsworth. Cette campagne dura cinq ans.

Mais l'opposition des commerçants du livre était si bien organisée face à l'individualisme désordonné des auteurs que le passage de la loi en question était vraisemblablement compromis, d'autant que plusieurs autres alliés objectifs ont également convergé pour contrer la proposition de Talfourd. Menée de manière indépendante et individuelle, la virulente opposition de Macaulay, par exemple, était à ajouter au compte de celle du groupe de pression constitué par le commerce du livre. Auteur réputé, orateur parlementaire de verve et de grand impact, Thomas Macaulay – qui se disait un ennemi invétéré de Wordsworth – estimait que le droit d'auteur était un dangereux monopole, même s'il se disait en même temps convaincu de la nécessité de rémunérer les auteurs, étant lui-même pareillement exaspéré d'être constamment plagié. Sans oublier le radicalisme des groupes, tantôt chrétiens, tantôt laïcs, d'alphabétisation et de diffusion du savoir qui voyaient dans toute extension de la durée du droit d'auteur une sorte de taxe supplémentaire sur la connaissance.

⁴⁰ Voir James J. Barnes, *Free Trade in Books*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1964, p. 1-18.

⁴¹ C. Seville (*op. cit.*, p. 28) relève cependant que « la première organisation d'auteurs connue est la Society for the Encouragement of Learning, fondée en 1735 dans le but de donner aux auteurs une juste part des profits de leurs œuvres ». Mais il semble que sa vocation était plutôt philanthropique que politique. De plus, paraissant menaçante pour les commerçants du livre, ces derniers ont vite fait de l'isoler du marché en boycottant ses livres.

Cela dit, en raison des débats et des multiples motions de censure auxquelles Talfourd et ses amis ont dû faire face, on serait porté à croire qu'en 1842 seule la Loi nationale sur le droit d'auteur était passée au Parlement. Or, on oublie que de la même manière qu'en 1838, première année de tentative de passage du projet de Talfourd, la première loi sur le droit d'auteur international est adoptée sans faire la moindre vague. En effet, comme si l'enjeu économique de la denrée littéraire était éminemment intérieur, le Copyright Act, enfin passé en 1842, était immédiatement suivi d'un amendement de la Loi du droit d'auteur international de 1838 pour le rendre compatible avec celui-ci, toujours dans la plus grande indifférence. Présentés en ces termes, on serait tenté de penser que la simultanéité de ces événements est parfaitement contingente et que le contraste des attitudes est explicable par le fait que le souci de la loi nationale a porté ombrage à la loi internationale. Pourtant, nous ne comprenons la raison d'être des conflits de raisonnements et d'intérêts, tel qu'esquissés plus haut, que si les rapports de force ne relèvent pas d'une question de politique extérieure. En fait, quel que soit le litige qui met aux prises des concurrents d'un même marché, les rangs de ceux-ci s'unissent naturellement face à tout autre marché. C'est dire pour ce qui nous concerne que, du fait même que la traduction représente le marché d'une littérature propre exploitée par l'étranger, il n'existe dès lors aucune divergence d'opinion : il faut s'unir pour combattre la reproduction non autorisée, la contrefaçon des œuvres par le marché extérieur – y compris la traduction. Auteurs, éditeurs, imprimeurs et libraires sont donc au diapason d'un même protectionnisme. Il n'y a donc pas tant eu « indifférence » au droit d'auteur international qu'union de fait face à la « différence ».

Ainsi, la dimension internationale du commerce littéraire et du préjudice causé par le retour des livres contrefaits sur le marché intérieur ne peut que nourrir la conscience de la présence parasitaire de l'autre. Ce dernier, celui qui me saisit de son regard, de sa parole et de sa langue, c'est justement celui qui me traduit, me répète et me reflète. Cela est d'autant plus vrai que même les colonies de la Grande-Bretagne étaient considérées comme une menace pour le commerce du livre dans la grande île⁴². De fait, le flou de l'identité du colonisateur britannique n'a jamais été aussi pesant que dans l'application

⁴² Nous verrons plus bas les problèmes d'application du droit d'auteur posés par les colonies anglaises à leur métropole.

de son protectionnisme commercial. La colonie étant à la fois un soi-même et un autre, la contrefaçon du livre devait être à notre sens l'occasion de prendre conscience des limites de la logique impérialiste. À telle enseigne que c'est avant tout avec les contrefaçons écossaises et irlandaises que le commerce du livre de Londres avait maille à partir, surtout dans le courant du XVIII^e siècle. C'est en effet d'abord de l'intérieur de la Grande-Bretagne qu'est venu le danger. Bien que peu développés et fortement axés sur une production d'intérêt essentiellement régional⁴³, les commerces du livre écossais et irlandais étaient un défi permanent pour le monopole de l'édition londonienne déjà contestée par les libraires de province qui voyaient dans les prix pratiqués une inflation artificielle. De fait, l'une des difficultés légales qui s'ajoutait à cette situation déjà complexe était que le droit écossais en particulier ne semblait pas reconnaître l'existence du droit d'auteur en raison de l'inadmissibilité du concept d'incorporéité de la propriété, c'est-à-dire de son immatérialité. Or, bien qu'une loi interdisant l'importation de livres anglais en Grande-Bretagne existât depuis 1739 déjà, son application était cependant extrêmement difficile, voire illusoire. Ainsi, pour faire barrage aux reproductions écossaises et irlandaises dans le marché anglais, ce n'est que par l'alliance toujours prudente des commerces du livre londonien et provincial et une rectification de la politique des prix par les premiers que le réseau de distribution s'est finalement imposé, atrophiant par là même le problème des importations illégales de reproductions. Mais c'était sans compter sur la persévérance d'un éditeur écossais d'Edimbourg, Alexander Donaldson, qui, se voyant à son tour menacé dans son commerce de reproductions, est allé se réinstaller au cœur de Londres. Le flou juridique de la justice qu'a suscité le célèbre litige *Millar v. Donaldson*, quant au recours à la *common law* (octroyant un droit perpétuel à l'auteur ou à son ayant droit) ou à la loi statutaire du droit d'auteur de 1710 (limitant la durée à vingt-huit ans), devait par la suite créer l'un des tournants de l'histoire du droit d'auteur en Grande-Bretagne⁴⁴.

Sans être en mesure d'aller dans les détails de cette affaire pour l'instant, nous pouvons d'ores et déjà constater la diversité

⁴³ J. Feather, *A History of British Publishing*, *op. cit.*, p. 77-80.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80-83. Voir surtout Mark Rose, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993 ; « The Author as Proprietor : *Donaldson v. Beckett* and the Genealogy of Modern Authorship », *Representations* 23 (1988), p. 51-85.

des positions dans le milieu de la production et de la diffusion du livre selon qu'il est publié à l'intérieur du pays ou à l'extérieur, sachant que la ligne de démarcation est toujours relative à un centre lui-même changeant. Source d'alphabétisation, de savoir et d'éducation, le livre peut être aussi perçu comme un enjeu qui dépasse la seule sphère économique; il est aussi unilatéralement menaçant parce que reproduit (traduit)⁴⁵ hors des frontières et sans profit pour les ayants droit, puis interdit parce qu'envahissant et trop compétitif. La différence d'attitude, entre, d'une part, l'absence de débats par rapport au droit international demeurant comme une évidence et, d'autre part, les positions moins unanimes exprimées dans les joutes parlementaires qui ont mis aux prises les tenants de tous bords, pose le problème du droit. Conçu tantôt comme un instrument qui prolonge la protection d'intérêts particuliers par le détour de la légalisation juridique, tantôt comme un moyen d'arbitrage impartial, l'ordonnancement juridique, loin de toutes déterminations d'intérêts corporatistes et conformément à des principes humains d'inspiration universelle, redessine constamment les frontières des droits et devoirs avec l'espoir d'être toujours plus précis et plus juste, même au détriment de la subjectivité.

À ce stade de notre réflexion, il semble pourtant que la question du droit de traduction, bien qu'invisible dans ces termes, est bien présente au travers de celle du droit d'auteur international. En effet, alors que le contexte économique-social semble offrir des conditions de prospérité matérielle toujours plus importantes pour les auteurs du XIX^e siècle, que leur engagement est résolument celui de s'assurer le meilleur profit de leurs œuvres en compensant – par voie de contrat – les lacunes des législations du droit d'auteur en vigueur ainsi que leur souci de promouvoir un droit d'auteur qui soit à la mesure de leurs aspirations, la nouveauté du droit d'auteur anglais du siècle en question tient d'abord dans l'introduction inédite du droit d'auteur international en 1838⁴⁶. De fait, c'est dans l'élan

⁴⁵ On sait qu'une grande part de l'histoire indienne a été écrite par les Anglais. Travail de traduction au sens large comme au sens restreint, il a contribué à asseoir la colonisation également par le levier du savoir. Voir Susan Bassnett et Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London/New York, Routledge, 1999.

⁴⁶ Une loi qu'on dit être passée au parlement anglais de manière presque inaperçue et avec grande facilité, « peut-être parce que personne n'a saisi son importance ». V. Bonham-Carter, *op. cit.*, p. 75.

consécutif au renforcement de cette dernière que les lois de 1842 (Copyright and Customs Act), celles de 1844, de 1845 et de 1847 (amendements à la loi de 1838) ont abouti à la Loi sur le droit d'auteur international de 1852 qui est, dans les faits, le traité bilatéral signé avec la France, lui-même en rapport direct avec la question spécifique de la traduction. Cette dernière loi n'a évidemment de sens que dans le cadre de celles qui la précèdent.

Le droit de traduction faisant surface à chaque fois que le droit d'auteur prend une dimension internationale, il apparaît que l'expansion croissante de l'industrie et du marché du livre, de l'activité littéraire et de la contrefaçon au XIX^e siècle ainsi que de leurs conséquences économiques sur les auteurs qui en représentent les acteurs les plus visibles est directement tributaire des enjeux de pouvoir, entre individu et société, qui ont contribué, depuis la Renaissance, à former l'identité du sujet moderne. Désormais libéré de la tutelle du suzerain, du mécène pourvoyeur de subsistance à la fois matérielle et symbolique, l'auteur moderne est néanmoins traversé par des forces qui, tout en déclarant son indépendance, l'enferment dans une logique d'aliénation qui le soumet à un maître encore plus pernicieux : soi-même.

Alors que le droit de traduction a de tout temps été compris par le monde juridique comme étant un autre droit d'auteur, un revenu ajouté à celui-ci, il n'est pas surprenant de voir que la liberté d'expression de l'auteur, dont les figures littéraires décrites plus haut sont les brillantes illustrations, n'est en réalité qu'une illusion : l'indépendance du sujet littéraire, de l'auteur n'est véritable que par son affranchissement du déterminisme économique dont il est l'alibi. Cela est d'autant plus vrai pour la liberté d'expression du traducteur qui, lui, est doublement dépendant : et du bon vouloir de l'auteur et du système du droit d'auteur.

Si le droit d'auteur a pu être le prétexte pour les libraires du XVIII^e siècle anglais de protéger leurs intérêts économiques particuliers, il serait légitime de se demander si le droit de traduction n'est pas pareillement le produit d'une revendication purement économique et monopolistique de la part de la même industrie du livre qui, sous couvert du paradigme éprouvé de la composition originale d'une œuvre, reproduit le même raisonnement sur l'objet qui nous occupe : la traduction. Le droit de traduction revient-il à l'auteur de manière aussi naturelle et incontestable que le prétend le droit qui l'administre ? Puisque la traduction suppose à la fois distance et altérité, différence,

voire parfois inégalité, est-il juste que le droit réclame pour l'auteur un dû identique et généralisé au mépris de toute contextualisation? En quoi l'auteur est-il, en toutes circonstances, la destination naturelle d'une part des revenus de la traduction de son œuvre?