



HAL
open science

De la langue du lecteur à la langue du traducteur

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. De la langue du lecteur à la langue du traducteur. Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. La langue du lecteur, 11, Editions et presses universitaires de Reims, pp.115-147, 2017, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-37496-037-1. hal-02561352v1

HAL Id: hal-02561352

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02561352v1>

Submitted on 3 May 2020 (v1), last revised 9 Apr 2024 (v3)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

De la langue du lecteur à la langue du traducteur

Au XIX^e siècle, le poète romantique anglais Percy B. Shelley soulignait déjà l'impossibilité de traduire en cherchant à transférer un contenu dans un autre contenant :

De là la vanité de la traduction : il serait aussi sage de jeter une violette dans un creuset afin de découvrir les principes de sa couleur et de son odeur, que de chercher à faire passer d'une langue dans une autre les créations d'un poète. La plante doit renaître de sa semence, ou elle ne portera pas de fleur ; et c'est là que l'on sent tout le poids de la malédiction de Babel. (*Défense de la poésie*)¹

Mais si la dichotomie totale entre contenu et contenant semble aussi absurde que pour nous l'union absolue entre ces deux pôles, Shelley suggère néanmoins une autre piste : celle d'un retour à la langue – la semence – et partant au terreau – la culture dans laquelle la semence est enracinée pour donner une autre fleur. Par « autre » fleur, il faut comprendre : une « nouvelle » fleur et une fleur « différente » (mais « équivalente », comme nous l'allons voir).

Afin de progresser dans ce « retour à la terre », préalable à une compréhension de « cette langue étrange, qui n'est pas dans la nature, et qui est la langue de la traduction »², je propose un parcours en trois étapes, à savoir :

¹ « Hence the vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower – and this is the burthen of the curse of Babel. » (Shelley, *A Defence of Poetry*, available <http://archive.org/stream/selectedprosewor00shelrich#page/82/mode/2up> and consulted 24/03/16)

² Jacqueline Risset, « Traduire Dante », *L'Enfer*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 22. Non seulement cette langue « n'est pas dans la nature » mais elle est transculturelle, polyphonique et plurilingue.

- ✓ de poser quelques jalons pour la réflexion sans pour autant retracer toute l'évolution de la traductologie³ ;
- ✓ de réfléchir à ce qu'on fait quand on lit ;
- ✓ de réfléchir à ce qu'on fait ou ce qu'on ne fait pas quand on traduit.

Quelques jalons pour la réflexion

Si les recherches cognitives en psychologie du langage n'ont pas le même objet de connaissance que les littéraires ou les linguistes, elles peuvent néanmoins partager un objet empirique — en l'occurrence, l'effet des signes sur notre pensée. En effet, certaines de ces recherches cognitives, loin de réduire la langue à une simple traduction de concepts, ont rencontré la sémantique⁴ en examinant ce qui se passe entre les signifiants et les objets du réel. Ce parcours inclut : des signifiants (qui ne sont pas seulement un point de départ car un parcours peut y revenir, par exemple si ses attentes sont déçues) ; des signifiés (qui ne sont pas des concepts) ; des « simulacres multimodaux » ; des percepts d'objet ; et éventuellement un objet. En recherche cognitive, le passage du signifié au « simulacre multimodal » est maladroitement appelé *imagination*. Maladroitement car il semble privilégier les représentations visuelles au détriment des autres. Mais il se trouve aussi que cette

³ Pour une étude détaillée, voir F. Roger, « Régimes de l'interprétation et traduction », in Ablali, Badir, Ducard (dir.), *Documents, Textes, Œuvres. Perspectives sémiotiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 211-222.

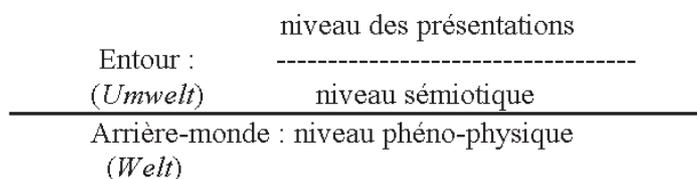
⁴ Nous rendons compte ici des travaux sur perception sémantique et représentations mentales publiés dans divers articles et surtout dans F. Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF (1991), édition corrigée et augmentée : octobre 2001. Dans son introduction, l'auteur y précise sa conception de l'interdisciplinarité : « Dans les sciences comme la psychologie ou la neurologie, nous cherchons les corrélats de phénomènes sémantiques qui puissent corroborer ou affaiblir nos hypothèses, sans attendre pour autant qu'ils les valident ou les infirment. Quoi qu'il en soit des conceptions fusionnelles de l'interdisciplinarité, une science ne peut en effet en valider une autre, car, si elles peuvent partager le même objet empirique (comme la linguistique, la psycholinguistique, la neurolinguistique), elles n'ont pas le même objet de connaissance » (p. 10).

prééminence du visuel reflète celle qui lui est donnée dans l'expérimentation cognitive. Un simulacre multimodal n'est pas une reconnaissance puisqu'il peut simuler des phénomènes jamais perçus auparavant. Ainsi, les non-mots suscitent des simulacres (à condition de ne pas trop s'éloigner des règles morpho-phonologiques de la langue, comme le savent ceux qui aiment jouer à la formation de néologismes). On en conclut avec F. Rastier qu'on ne peut s'empêcher de comprendre. Le passage du simulacre au percept est dénommé *référenciation* (à ne pas confondre avec la référence) : si le premier relève encore du type, tout en étant une variable individuelle⁵, le second ressortit à l'occurrence. Enfin, le passage (facultatif) du percept à un objet, individu réel, s'appelle *objectivation* car il procède de deux simulations : celle de l'objet et celle de l'individualité. Ce qui veut dire que la référence est loin d'être immédiate, transparente et linéaire. Autrement dit, qu'il est légitime de regarder ce qui se passe avant la référenciation et d'étudier toute production linguistique autrement que comme l'expression du réel (quel qu'il soit, auteur, société, milieu, lecteur, etc.) ou la concrétisation d'un concept (mentalisme). Osons même suggérer que l'on peut examiner comment les signes d'une langue donnée contraignent nos impressions référentielles. À propos des installations de l'art contemporain, Erik Orsenna a déclaré que l'art n'est pas affaire de concept : c'est ce qui se passe après le concept qui est intéressant, selon ses dires. Si le terme mentaliste « après » ne dit pas que la vision du monde naît de l'objet culturel, et non l'inverse, on souscrit néanmoins au rejet du réductionnisme qui fait de nos productions artistiques un instrument, un outil, un produit dérivé de quelque chose de nécessairement plus noble, le concept⁶. Or les choses se passent ailleurs que dans le concept car, par

⁵ Deux individus ne passeront pas forcément au même simulacre individuel à partir du même signifié.

⁶ Toutes ces théories instrumentalisent les langues qui ne sont jamais assez nobles pour être étudiées pour elles-mêmes, alors que ce sont elles qui distinguent encore l'homme de l'animal et que l'homme vit dans un milieu multi-sémiotique. Voir F. Rastier, « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres ». *Texto !*

exemple, vouloir écrire un roman policier ne suffit pas ; encore faut-il savoir comment les autres ont écrit leurs romans policiers, ce qui ne se trouve que dans un corpus de textes, et pas ailleurs. On admettra à ce stade que les langues informent nos représentations mentales et nos perceptions du réel, plutôt que l'inverse, ce qui a été symbolisé ainsi par F. Rastier⁷ :



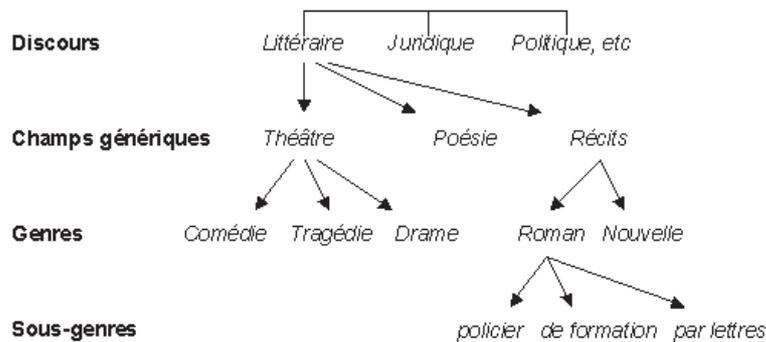
F. Rastier a aussi décrit le texte comme le produit de l'entrelacs de trois systèmes : dialecte / sociolecte / idiolecte. En d'autres termes, l'écrivain reconfigure le dialecte (système de la langue, général et commun et partagé) en fonction du jeu qu'il instaure avec les normes sociolectales et les métamorphoses idiolectales. Rappelons brièvement que chaque pratique sociale élabore ses pratiques discursives, parmi lesquelles des pratiques textuelles normées que l'on connaît sous le vocable de « genres »⁸.

décembre 2003 [en ligne]. Disponible sur (consultée le 24/03/2016) : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Langage.pdf>.

⁷ Repris dans « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », *Une Introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002, p. 247. Voir aussi « Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres », p. 24-25. F. Rastier emprunte le concept de présentation à Brentano, maître de Husserl, et celui de phéno-physique à Thom.

⁸ Malrieu, Denise et F. Rastier. « Genres et variations morphosyntaxiques ». *Traitement automatique des langues*. 42.2 (2001) : 548-577. *Texto!* 2002 [en ligne]. Disponible sur (consultée le 24/03/2016) : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Malrieu_Rastier/Malrieu-Rastier_Genres.html>.

De la langue du lecteur à la langue du traducteur



La pratique sociale est déterminante : traduire une notice d'utilisation, ce n'est pas la même chose que traduire un texte littéraire. Paul Auster se place dans un domaine littéraire et son traducteur également. Ses lecteurs aussi. Donc ils évoluent dans le même domaine de pratiques sociales. Leur façon de lire présente-t-elle des différences de nature ou de degré ? À la tripartition classique – écrivain/lecteur/critique – on ajoute parfois une quatrième posture, celle de « lecteur critique ». C'est cette position que nous prétendons occuper puisque, si l'on veut transmettre autre chose que de l'intuition et de la sensibilité, qui par définition ne se transmettent pas, il faut assumer le rôle du lecteur critique dont la tâche est antidogmatique ou critique ; antitranscendantale ou descriptive (empirique) ; voire, anti-ontologique ou agnostique (F. Rastier).

Précisément, comme notre thèse au sein de ce séminaire revient à avancer que le traducteur parle la langue d'un lecteur « avancé » — critique de tout, y compris son propre parcours interprétatif dans un objet empirique, et dont la préoccupation n'est pas l'Être — il faut à présent se demander ce qu'on fait quand on lit.

Que fait-on quand on lit ?

Lire revient à repérer des régularités et, mieux encore, des ruptures de régularités. Tentons d'abord de définir ces régularités. Ce que nous percevons comme permanence est en réalité un effet de récurrence d'un trait sémantique. Ce signifié d'un morphème est

la plus petite unité de sens et on l'appelle un « sème ». Le trait générique note l'appartenance à une classe – par exemple, /humain/ — alors que le trait spécifique oppose un élément à un autre au sein d'une classe. Par exemple, dans la classe //humain// s'opposent /féminin/ et /masculin/. Les textes nous font percevoir des groupements structurés de traits. Ainsi, un thème est défini comme un groupement structuré mais hétérogène de sèmes : le thème de l'Ennui dans *Madame Bovary* de Flaubert se construit par perception de la récurrence des traits /privation/ /imperfectif/ /itératif/, bien davantage que par la répétition du mot 'ennui' qui est loin d'être omniprésent dans le texte du roman (Rastier 2001, *Arts et Sciences du Texte*, pp. 200-201). Un acteur (pas seulement un personnage car un acteur peut être un animal ou un objet) est aussi décrit comme une molécule de traits qui peuvent être génériques (/humain/, /animal/, /inanimé/), spécifiques (/avare/ /menteur/) et signifier des rôles (/thésauriser/). Ces groupements de sèmes hétérogènes sont plus ou moins stables : ils gagnent certains traits et en perdent d'autres au fil du texte.

C'est ainsi que lire consiste aussi à repérer des ruptures de régularités. Certains traits abandonnés peuvent réapparaître ou non. Ils peuvent être communs à plusieurs acteurs. Les modifications affectent éventuellement un ou plusieurs des critères habituellement employés pour décrire les genres et donc les textes. Depuis Platon jusqu'au XX^e siècle, la tradition nous a légué trois critères de description que l'on peut définir ainsi : thématiques ; énonciatifs ; formels. La sémantique des textes en a sélectionné quatre. Elle décrit les genres comme une interaction normée de quatre composantes, chaque texte étant une interaction spécifique de ces quatre composantes qui sont : Thématique ; Dialectique ; Dialogique ; Tactique. La *thématique* rend compte des contenus et elle guide l'étude lexicale. La *dialectique* étudie états et processus attribués aux acteurs et distribués dans le temps fictif, dont les aspects des temps verbaux. La *dialogique* traite des énonciations représentées et des modalités qui leur sont rattachées (factuel, possible, irréel ou contre-factuel). La *tactique* examine la disposition des unités dans la linéarité du texte (succession, rythme). Les linguistes y verront dans

l'ordre l'ancienne sémantique, l'étude aspecto-temporelle, les modalités et la *dispositio*.

Lorsque nous lisons, nous percevons des *fonds* sémantiques (une isotopie formée par récurrence d'un trait ou un faisceau d'isotopies) et des *formes* sémantiques comme les thèmes, les acteurs, les foyers énonciatifs (qui sont des groupements de traits). Or au fil de la lecture, ces fonds et ces formes subissent des modifications. Les changements que nous percevons en lisant affectent aussi bien les fonds sémantiques que les formes sémantiques, ou encore les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

Concluons provisoirement que lire, c'est construire du sens. Or le sens dépend de l'articulation que nous donnons aux signifiants et aux signifiés dans notre parcours interprétatif. Traduire, c'est l'étape suivante ; cela consiste à *traduire du sens*, pas des mots car ceux-ci ne sont pas des îlots de signification, des unités discrétisées sans relation l'une avec l'autre : au contraire, ils ont déjà été plongés dans des milieux dont ils ont reçu des déterminations (dont on a extrait des significations, qui sont de l'ordre du type) et ils sont à nouveau plongés dans un autre milieu dont ils reçoivent d'autres influences. Il y a en effet ce qui est hérité, d'une part, et ce que nous en faisons dans l'occurrence, d'autre part.

Que fait-on quand on traduit ?

Là aussi, je propose de m'éloigner de la visée prescriptive de l'enseignement pour regarder et décrire, évaluer la plausibilité, éliminer les plus mauvaises solutions, le but de la recherche étant de problématiser.

De même, on cassera momentanément le cercle herméneutique vicieux des oppositions binaires entre oral/écrit, littéral/religieux, théorie/pratique, science/art, lettre/esprit, fidélité/infidélité, décodage/déverbalisation, sourciers/ciblistes, etc. Linguistes et traducteurs savent que l'histoire de la réception d'une grande œuvre inclut celle de ses traductions. Que serait Shakespeare en France sans Victor Hugo, Yves Bonnefoy et Jean-Michel Desprats ?

On ne traduit pas seulement d'une langue vers une autre mais *d'une pratique sociale dans une autre et d'un genre dans un autre*. Or les

pratiques sociales discursives et les pratiques génériques dépendent des cultures et des langues. Donc on peut se heurter à de grands écarts et à de grandes difficultés qui tiennent à d'autres facteurs que ceux liés aux dialectes (les systèmes purement linguistiques) et aux idiolectes (styles) : les différences de cultures.

En allant du plus global vers le plus singulier, le traducteur tient compte :

Du projet textuel/culturel de départ. F. Rastier mentionne le cas d'un poème mystique écrit par le poète perse 'Attar, poème transformé au gré de l'exercice de translation en pseudo-fable de La Fontaine par l'un de ses traducteurs. La morale et l'animal sont bien des points communs (« Les octosyllabes typiques de la fable et plus généralement de la poésie légère sont bien là (8858888), tout comme l'anthropomorphisme social (*expert, président*), les termes hérités du fabliau (*compère*) et l'entrain convenu (*cri de papillon, en hâte, tout essoufflé, quelque peu*) »⁹) mais le niveau global du projet culturel est perdu en cours de route. Danielle Risterucci-Roudnicky remarque que la mention « roman coréen » des éditeurs français de littérature étrangère « décoréanise » des textes qui ne sont pas des romans¹⁰. Citons un dernier exemple donné par F. Roger :

Le cas de *White Fang* ou *Croc-Blanc* (1917) de Jack London est édifiant. Lorsque l'œuvre fut traduite pour la première fois, le genre qui a présidé à toutes les déterminations linguistiques ultérieures a été décidé selon une norme non requise : comme l'isotopie dominante est une isotopie dimensionnelle //animal//, il s'agit donc d'une histoire d'animaux et les histoires d'animaux sont pour les enfants. Cette instruction interprétative extrinsèque a décidé du sort de l'œuvre jusqu'à nos jours. Le roman a bien été retraduit et republié chez Phébus mais il paraît encore dans des collections pour enfants, plus ou moins mutilé et réécrit pour édulcorer ces passages qui en réalité désignent son appartenance générique. L'œuvre aurait pu être

⁹ « La Traduction : Interprétation et Genèse du Sens », in Lederer, Marianne & Israel, Fortunato (dir.), *Le sens en traduction*, Paris, Minard, « Champollion », 2006. Disponible en ligne http://www.revue-texto.net/Lettre/Rastier_Traduction.pdf (consultée le 24/03/2016).

¹⁰ *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 20.

De la langue du lecteur à la langue du traducteur

importée en France dans la lignée des romans naturalistes qui inspiraient London. Comme l'écrit sans fioritures J. Dutour dans la préface à la traduction de P. Gruyer et L. Postif (1923): London est aux chiens ce que Zola est aux ouvriers. Donc maintenir le point de vue du chien est un impératif catégorique pour que la traduction n'attende pas à l'intégrité de l'œuvre et au projet d'origine. Il est vrai que la garantie devait être insuffisante à l'époque de la réception et de la traduction, London étant inconnu. Malheureusement, le malentendu s'est poursuivi à tel point que le roman suivant de London intitulé *Michael, Brother of Gerry* a été traduit par Michaël, chien de cirque, ce qui le place dans la lignée des œuvres d'H. Malot avec *Sans Famille* (1878), élimine la propagation du trait /humain/ inhérent dans 'brother' à l'animal et trahit le point de vue de London qui place la solidarité dans le domaine animal.¹¹

Le cas de Jack London montre qu'un contre-sens générique peut être fatal à la réception de l'œuvre.

Des normes de discours; des normes de champ générique (théâtre/poésie/récit); des normes de genre (comédie vs tragédie, roman vs nouvelle) voire de sous-genre (roman épistolaire, etc.) qui sont d'ordre sociolectal. L'intertexte se définit ici comme un corpus où entrent en relation hypotexte et hypertexte. En effet, comment traduire le fantastique de Poe, de Mary Shelley (dans *Frankenstein*), de Charlotte Brontë (dans *Jane Eyre*), de James (dans *The Turn of the Screw*) sans identifier les transformations qu'on y fait subir au roman gothique anglais de la seconde moitié du XVIII^e siècle ?

Des règles des langues source/cible (dialectales). Quand on change de signifiant, on change de signe, donc de signifié. Autrement dit, on dit nécessairement autre chose puisqu'on le dit dans une autre langue. Tout du moins, fournit-on dans la langue d'arrivée un

¹¹ Roger, Françoise, « Régimes de l'interprétation et traduction », in *Documents, Textes, Œuvres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 217-218.

équivalent sémantique de la langue de départ. Umberto Eco appelle cela « dire presque la même chose »¹². Une fois établi ce constat moins pessimiste que pragmatique, il reste à se forger une éthique de la traduction.

De l'idiolecte (le style).

Ainsi, la traduction dit autre chose dans une autre langue. L'étude des exemples suivants met en lumière des choix de traduction plus ou moins judicieux en insistant sur le rôle du contexte dans la construction du sens — et ce dans les trois systèmes en interaction dans le texte.

Cas de figure

1. TEXTE → DIALECTE → CONTEXTE, ou comment le contexte peut ou ne peut pas lever les ambiguïtés dialectales

1.1. Choix des temps (dialogique et dialectique)

Le segment problématique dans cette histoire où deux enfants se lancent à la poursuite d'un troisième dans un espace structuré par une architecture précise porte sur le temps de deux processus, le prétérit ou *simple past*.

The third boy came out on all fours, shook himself like a beast, and stood up, supporting himself briefly on the pillars. He was about Julian's height. He was shaking, whether with fear or wrath Tom could not tell. He pushed a dirty hand across his face, rubbing his eyes, which even in the gloom could be seen to be red-rimmed. He put his head down, and tensed. Tom saw the thought go through him, he could charge the two of them, head-butt them and flee down the corridors. **He didn't move and didn't answer.**¹³

“What are you doing down here?” Julian insisted.

A.S. Byatt. *The Children's Book* (London, Chatto & Windus, 2009, p. 7).

En français, l'hésitation balance entre passé simple et imparfait :
[...] *Il ne bougea/ait pas et ne répondit/ait pas.*

¹² *Dire quasi la stessa cosa*, tr. Myriem Bouhazer, Paris, Grasset, 2006.

¹³ Désormais, les segments problématiques seront mis en gras par nous, les traductions en italiques.

Que fais-tu ici ?/Qu'est-ce que tu fabriques ici ? reprit/ demanda Julian avec insistance.

L'imparfait tiendrait compte de la phrase précédente dans laquelle Tom, le focalisateur, anticipe et prête des intentions au fugitif « he could... » ; puis dans notre segment il décrirait.

Le passé simple, lui, tiendrait compte du dernier alinéa « “What are you doing down here?” Julian insisted. » qui s'interprète comme une réaction à ce qui précède : d'où le choix du passé simple pour rendre la consécution de préférence à la description. Autrement dit : comme *il ne broncha pas et ne répondit pas*, Julian dut insister :

– *Que fais-tu ici ?/Qu'est-ce que tu fabriques ici ? reprit/ demanda Julian avec insistance.*

1.2. Isotopies du contexte (thématique)

Dans un roman burlesque tournant en dérision la tradition juéo-chrétienne, Stanley Elkin présente un personnage semblable à Job dont le tort est d'ouvrir son épicerie le jour du sabbat :

Ellerbee had been having a bad time of it. He'd had financial reversals. **Change** would slip out of his pockets and slide down into the crevices of other people's furniture. He dropped deposit bottles and lost money in pay phones and vending machines. He overtipped in dark taxi-cabs. He had many such financial reversals. He was stuck with Superbowl tickets when he was suddenly called out of town and with theater and opera tickets when the ice was too slick to move his car out of his driveway. But all this was small potatoes. His portfolio was a disgrace. He had gotten into mutual funds at the wrong time and out at a worse. His house, appraised for tax purposes at many thousands of dollars below its replacement cost, burned down, and recently, his once flourishing liquor store, one of the largest in Minneapolis, had drawn the attentions of burly, hopped-up and armed deprivators, ski-masked, head-stockinged.

[...]

In fact Ellerbee had a buyer in mind – a **syndicate** that specialized in buying up business in decaying neighborhoods – liquor and drugstores, small groceries - and then put in ex-convicts as personnel, Green Berets from Vietnam, off-duty policemen, experts in the martial arts.

Stanley Elkin, (1977, *The Living End, Part One*, "The Conventional Wisdom", Dalkey Archive Press, 2009, p. 3-6).

"change" a été traduit par "changement" par des étudiants ; or le contexte //money// décrit un *loser* perdant sur toute la ligne, depuis les pièces de monnaie qui tombent de ses poches jusqu'au rachat on ne peut plus louche de son commerce. Les lexèmes (money, tip-ped, financial, portfolio, fund-s, tax, dollar-s, penny, afford) forment une isotopie //money//, ce qui valide "petite monnaie", "petites pièces de monnaie".

« syndicate » est perturbant en raison de sa pseudo-transparence. Or il n'a rien à voir avec un syndicat (« trade-union ») mais davantage avec une mafia dont les méthodes violentes relèvent plus de l'intimidation que de l'entraide. « syndicate » devient « organisation » ou « mafia » en raison du contexte //violence// très étendu et très dense.

Concluons que le lexical me donne un choix d'hypothèses que je valide ou invalide en fonction du contexte. Ce qui, soit dit en passant, montre que l'analyse thématique ne peut se limiter au lexème et qu'elle doit guider l'analyse lexicale et interpréter ses résultats, non l'inverse.

1.3. Formes grammaticales des auxiliaires modaux (choix dialogique)

Dans *The Big Money* de Dos Passos, Mary French, jeune femme militante, se rapproche de milieux de gauche, notamment au moment de l'arrestation de Sacco et Vanzetti, pour lutter contre l'injustice qui frappe les deux immigrés italiens. Son sommeil est agité, empli de cauchemars et de scénarios d'échec et d'impuissance mais aussi de voix encourageantes :

Then warm reassuring voices like Ben Compton's when he was feeling well were telling her that Public Opinion **wouldn't** allow it, that after all Americans had a sense of Justice and Fair Play, that the Workingclass **would** rise; she'd see crowded meetings, slogans, banners, glary billboards with letters pitching into perspective saying: Workers of the World Unite, **she'd be marching** in the middle of crowds in parades of protest. (John Dos Passos, *The Big Money*, 1936,

De la langue du lecteur à la langue du traducteur

New York, Signet Classic, 1979, p. 459-460, Penguin Classics, 2001, p. 1097)

1^{re} remarque : 'Fair Play' n'est pas indexé sur le domaine //sport// mais //justice sociale// d'où une meilleure traduction par « équité ».

2^e remarque : la traduction de librairie publiée en 2002 par Gallimard dans la collection Quarto, réalisée par Charles de Richter et révisée par Sabine Boulongne donne, outre « Fair Play » :

Elle voyait les salles bondées, les slogans, les bannières, les affiches lumineuses aveuglantes avec des lettres projetées en perspective proclamant : Prolétaires de tous les pays, unissez-vous. Elle marchait au milieu de la foule, dans des défilés de protestations.

Le passage de WOULD à 'd est interprété comme un passage de la voix de Ben Compton à une autre valeur de WOULD, celle de la répétition dans le passé. Dans ce cas, on quitte les autres voix pour leur effet sur la conscience de Mary. Celle-ci est alors influençable, comme conditionnée. Il est vrai que la séquence raconte le travail exténuant et acharné de Mary French pour aider à mobiliser les foules contre la condamnation de Sacco et Vanzetti. L'alinéa suivant confirme la répétition de tâches alimentée par l'énergie puisée dans le sentiment d'une cause juste :

She'd wake up with a start, bathe and dress hurriedly, and rush down to the office of the committee [...] if she slackened her work for a moment, she'd see their faces, the shoemaker's sharply modeled pale face with the flashing eyes and the fishpeddler's philosophical mustaches and his musing unscared eyes. (p. 459-460)

Le contexte droit du passage (cité ci-dessus) validerait donc cette interprétation mais le changement de paragraphe à l'alinéa instaure néanmoins une séparation qui incite à envisager une autre option : la continuation du rêve et une extension de ce que ces voix lui disent en rêve (ce que la syntaxe cautionne aussi par la coordination par points-virgules avec élision de la conjonction « that » pour éviter les répétitions et donc pour alléger le style indirect). Le WOULD fréquentatif est certes compatible avec la forme progressive et, comme plus bas, contractable mais à ce stade, nous optons moins pour l'espoir aveuglant placé chez Mary French —

une traduction immédiate de ce qu'on lui dit — que pour des promesses d'union des foules contre la condamnation des immigrés italiens attribuées à des voix encourageantes et optimistes entendues en rêve. Le choix n'est pas anodin : d'un côté, on oublie que Mary French est en train de rêver et elle est présentée presque comme une militante crédule, presque une midinette hallucinée, qui voit ce qu'on lui promet ; de l'autre, elle entend des voix utopistes en rêve et dans le factuel elle jette toutes ses forces dans la mobilisation. Le choix dialogique est crucial : soit la réussite de la mobilisation vue prématurément en imagination par un esprit halluciné ; soit la description par d'autres de manifestations inédites dans l'histoire des Etats-Unis, ce qui donnerait :

Alors des voix chaleureuses et rassurantes comme l'était celle de Ben Compton lorsqu'il allait bien lui disaient que l'Opinion Publique ne tolérerait jamais ça/ne laisserait pas faire, qu'après tout les Américains avaient le sens de la Justice et de l'**équité**, que la Classe ouvrière se soulèverait ; elle **verrait** rassemblements massifs, slogans, banderoles, enseignes publicitaires aveuglantes/enseignes au néon aveuglant/aux couleurs criardes, dont les lettres en relief/saillantes diraient : Prolétaires de tous pays, unissez-vous ; elle **défilerait** au milieu de foules dans des manifestations/dans les cortèges de manifestations.

1.4. De la langue à la culture

Twelfth Night de Shakespeare est traduit par *La Nuit des Rois* puisque la douzième nuit après Noël correspond à la visite des rois-mages, soit l'épiphanie. La traduction littérale ne dirait rien à un lectorat ou un public français.

Où l'on voit que la langue est un objet culturel, pas seulement un véhicule de communication.

1.5. Contexte et variante dialectale, ou comment traduire une variante dialectale dans le contexte

Dans un roman de Caryl Phillips, *Crossing the River* (1993), Martha, une femme de couleur devenue âgée, décide de fuir la servitude au Kansas et d'aller trouver la liberté en Californie, après avoir perdu mari et fille lors d'une vente aux enchères d'esclaves. Elle ne peut pas aller plus loin que le Colorado alors que le groupe

poursuit sa route, la laissant derrière lui parce qu'elle le ralentit. Le monologue du personnage inclut des retours en arrière :

Through some **atavistic mist**, Martha peered back east, beyond Kansas, back beyond her motherhood, her teen years, her arrival in Virginia, to a smooth white beach where a trembling girl waited with two boys and a man. Standing off, a ship. Her journey had been a long one. [...] (Caryl Phillips, *Crossing the River*, London, Vintage, 1995, p. 73)

La brume dont il est question n'a rien à voir avec la météorologie puisque le lieu et le temps changent (Virginia, teen). Le style indirect libre suggère qu'il s'agit plutôt du flou des souvenirs : le fond //weather// est neutralisé par le fond //remembrance// sur lequel on transpose la forme 'atavistic mist', ce qui autorise à activer //opaque// et //past//. D'ailleurs la coquetterie 'atavistic' (< atavus = /ancestor/) permet aussi de virtualiser tout fond météorologique. Ainsi, la transposition de la forme 'atavistic mist' sur le fond //remembrance// la remodèle :

Perçant le flou des souvenirs très lointains, Martha remonta le fil du passé par-delà le Kansas, sa vie avant qu'elle ne devienne mère, son adolescence, son arrivée en Virginie, et concentra ses pensées sur l'Est, sur une plage de sable blanc et lisse où... [etc.].

Ici la forme anticipe le fond ou le fond permet de corriger une forme si elle est mal traduite d'emblée. Ainsi, le contexte permet des corrections, des rééquilibrages, des compensations anticipatrices ou ultérieures. La suite du souvenir mentionne un passé moins lointain, peuplé par une amie de longue date, Lucy :

Lucy would be waiting for her in California, for it was she who had persuaded Martha Randolph that there were colored folks living on both sides of the mountains now. Living. According to Lucy, colored folks of all ages and backgrounds, of all classes and colors, were looking to the coast. Lucy's **man** had told her, and Lucy in turn had told Martha. Girl, you sure? Apparently, these days, colored folks were **not** heading west prospecting for **no** gold, they were just prospecting for a new life **without** having to pay no heed to the white man and his ways. Prospecting for a place where things were a little better than bad, and where you weren't always looking over

your shoulder and wondering when somebody was going to do you wrong. (p. 73-74)

L'hyper-correction de 'man' en 'mari' ou 'compagnon' peut bénéficier d'une anticipation de la traduction du contexte droit qui présente tous les indices du Black English dans les occurrences de la double négation, même si 'mec', 'homme', 'bonhomme' montrent la difficulté de traduire les dialectes sans tomber dans la caricature. Les variations dialectales sont souvent transcrites en registre familier, surtout dans le style direct. Chez Zora Neale Hurston et Alice Walker, un traducteur canadien comme Bernard Vidal propose « d'opérer le décentrement du texte-cible en y inscrivant la négritude » en recourant à « divers créoles à base française et [à] des variétés du français parlé en Afrique noire »¹⁴. Ici, le style indirect libre suggère un autre type de parole singulière. Non seulement le traducteur doit trouver un équivalent de la configuration interactive de l'énonciateur principal entre dialecte-sociolecte-idiolecte mais voilà qu'à l'intérieur de ce système, il doit s'attacher à en rendre un autre, celui du monologue narrativisé qui prétend entre-mêler voix du personnage et voix du narrateur. Autrement dit, le voici face à un entrelacs dans l'entrelacs, où interagissent – entre eux et avec l'agencement externe – un nouveau dialecte (disons, une variante du Black English), un nouveau sociolecte (le monologue des souvenirs) et un nouvel idiolecte (celui de Martha, qui inclut peut-être même celui de Lucy). On conviendra avec Jean-Jacques Lecercle « qu'il y a une troisième voix, qui mélange les deux premières, les fait jouer l'une contre l'autre, et nous fait goûter le plaisir de la langue, faisant ainsi bouger la langue du lecteur. On appellera cela un auteur, ou on appellera cela un style »¹⁵. Le registre familier sera reçu comme un équivalent. En revanche, que faire de la double négation typique du vernaculaire noir ? Faut-il la transcrire en forme d'insistance ?

¹⁴ Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », p. 206, in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 165-207. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/037185a>. Consulté le 01/04/2016.

¹⁵ Voir dans ce volume, « Langue du lecteur, langue du texte ».

De la langue du lecteur à la langue du traducteur

Apparemment, de nos jours, les gens de couleur ne se ruiaient pas à l'Ouest à la recherche d'or, **non**, mais ils partaient en quête d'une nouvelle vie où ils n'auraient **pas du tout** à tenir compte de l'homme blanc et de ses quatre volontés...

2. TEXTE → SOCIOLECTE → CONTEXTE

2.1. Le récit colonial d'Orwell

La nouvelle « A Hanging » qui se passe en Birmanie, sous régime colonial anglais, préfigure le roman *Burmese Days* publié en 1934. Elle est centrée sur l'exécution d'un prisonnier extrait d'une cellule.

It was in Burma, a sodden morning of the rains. A sickly light, like yellow tinfoil, was slanting over the high walls into the jail yard. We were waiting outside the condemned cells, a row of sheds fronted with double bars, like small animal cages. Each cell measured about ten feet by ten and was quite bare within except for a plank bed and a pot of **drinking water**. In some of them brown silent men were squatting at the inner bars, with their blankets draped round them. These were the condemned men, due to be hanged within the next week or two. (George Orwell « A Hanging », London, 1931, reprinted in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, 1968.

Consultée le 24/03/2016

Available <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300011.txt>

D'autres condamnés attendent leur tour. Chaque cellule contient une paille et un pot destiné à recueillir de l'eau. Ce « pot of drinking water » contient-il de l'eau potable ? Ou simplement de l'eau à boire, pas forcément potable ? Rejeter le sens du dictionnaire « eau potable » semble intelligent car on est tenté de ne voir aucune bienveillance dans la préparation d'une exécution ('hang' /malevolent/). Ce premier tour d'écrou imprimé par le contexte historique fictif emplit le traducteur de satisfaction. Or la nouvelle joue sur une tension entre bienveillance et malveillance,

comme dans la paire 'caressing' /benevolent/ vs 'grip' /malevolent/.

et plus bas dans la nouvelle :

Christine Chollier

“gripping him by arm and shoulder, as though at once pushing and supporting him.”

“gripping the prisoner more closely than ever, half led, half pushed him to the gallows and helped him clumsily up the ladder.”

Cette bienveillance n’est pas motivée par l’amour de l’être humain mais par l’amour du travail vite fait et bien fait :

The convicts, under the command of warders armed with lathis, were already receiving their breakfast. They squatted in long rows, each man holding a tin pannikin, while two warders with buckets marched round lading out rice; it seemed quite a **homely, jolly scene**, after the hanging. An enormous relief had come upon us now that **the job was done**. One felt an impulse to sing, to break into a run, to snigger. All at once everyone began chattering **gaily**.

‘Well, sir, all hass passed off with the utmost **satisfactoriness**.’

La traduction par « eau potable » n’est donc pas un contre-sens. Elle pourrait se justifier par le projet générique d’Orwell, celui du roman colonial qu’il développa ensuite dans *Burmese Days*. Un second tour d’écrou – imprimé cette fois par la généricité – n’est donc pas superflu, même s’il fait bégayer le traducteur, au sens littéral comme au sens où l’entend J.-J. Lecercle :

On retrouve ici la définition deleuzienne du style (et donc la formule de Proust chère à Deleuze) : le style fait bégayer la langue – [...] il la bégaye : il lui impulse un roulis et un tangage (ces métaphores sont celles de Deleuze).¹⁶

2.2. L’intertexte et Atwood

The Handmaid’s Tale (1985, Vintage 1996) de la canadienne Margaret Atwood est traduit : *La Servante écarlate*. Exit l’attribution du récit à la protagoniste, Offred, dans ce qui est pour certains une « dystopie féministe », en tous cas une dystopie où le récit devient HÉR STORY par opposition à HIS-STORY. En effet, dans l’épilogue HISTORICAL NOTES, la parole est donnée à des universitaires qui reconstituent l’arrière-plan historique de l’histoire d’Offred mais aussi figent l’ordre de son histoire en associant des blocs de récit comme s’ils réalisaient un puzzle. Ce récit dans le

¹⁶ Voir « Langue du lecteur, langue du texte » dans ce volume.

récit, technique et décharné, contraste grandement avec le témoignage à la première personne de la protagoniste fictive. Dans le titre français, la localisation de la voix narrative dans l'univers d'Offred est jugée secondaire par rapport à la référence intertextuelle à la *novella* de Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1850).

Cette référence intertextuelle ne fait pas violence au texte puisque l'intertexte puritain n'est pas une composante secondaire de l'œuvre, bien au contraire. Il est signalé d'abord dans le paratexte par les deux dédicaces : l'une à Mary Webster, condamnée à la pendaison en 1683 mais miraculée ayant survécu au châtiement ; l'autre à Perry Miller, Professeur d'études puritaines et professeur d'Atwood à Harvard. Ensuite, le Mur où sont pendus et exhibés les adversaires du régime et autres dissidents rappelle la description du pilori et de la prison chez Hawthorne. Enfin, là où l'adultère est prohibé dans le Boston du 17^e siècle, il est prescrit dans le régime théocratique de Gilead fondé sur une lecture littéraliste de la Bible : comme Rachel et Leah, les épouses des Commandeurs (souvent des « fils de Jacob ») doivent faire appel à des jeunes femmes fertiles sélectionnées pour inverser la courbe plongeante de la natalité – les Servantes.

Cet intertexte puritain inclut aussi *Les Sorcières de Salem* (*The Crucible*, 1953) du dramaturge Arthur Miller dans la mesure où des soupapes de sécurité sont trouvées dans des rituels sanglants où les boucs-émissaires renforcent la cohésion de la communauté. Les festivités (« Prayvaganzas ») pour femmes sont des mariages arrangés collectifs ou des cérémonies de renoncement au célibat ; ces femmes qui renoncent au célibat ne sont pas assez pures pour devenir des épouses ; tout au plus les jeunes sont-elles autorisées à prendre le voile rouge des servantes mais « [u]ne odeur de sorcière flotte autour d'elles » (ch. 34, p. 368).

Le titre anglais du roman est intrigant dans la mesure où il ne renvoie pas tant au sous-genre de la dystopie qu'à celui du conte ou du journal (fictif). La lumière est partiellement faite sur le titre au dernier chapitre : *The Handmaid's Tale* a été choisi par le professeur Wade, collaborateur du professeur Pieixoto, pour faire référence à l'œuvre de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*. Tout

comme les récits de Chaucer dont l'ordre reste incertain, les épisodes de l'histoire d'Offred ont été mélangés puis réorganisés des décennies plus tard par les chercheurs. La référence à l'époque médiévale sert aussi indirectement à qualifier le régime de Gilead de réactionnaire. Mais surtout, le jeu « para-intertextuel » pratiqué dans le titre pose bien une problématique essentielle : l'annexion du témoignage par l'histoire le réduit au statut de document historique et le dépossède de sa dimension énonciatrice, corrélat des autres dépossessions infligées à Offred.

Aussi, avec le titre français *La Servante écarlate*, perdons-nous la composante dialogique et thématique du récit comme reconstruction de soi après ou pendant le traumatisme. Peut-être, alors, un meilleur titre eût-il été : *Le Conte de la servante écarlate...* pour respecter à la fois le choix des chercheurs en histoire dans la diégèse (Chaucer) et l'intertextualité auctoriale (Hawthorne)...

D'autres titres du corpus atwoodien subissent-ils une distorsion semblable ?

La Voleuse d'hommes (Éditions Robert Laffont, 1987) traduit *The Robber Bride* (1993) et donc remplace le trait institutionnel //mariage// par //gender//. Il faut donc lire l'histoire pour savoir que Zenia est une voleuse d'hommes, et surtout de maris, comme on trouve des voleuses d'enfants dans les contes des frères Grimm (*The robber bridegroom*) : a demonic villainess. De plus, la voleuse – robber bride – est phonétiquement proche d'un baron-voleur – robber-baron¹⁷ – ce qui est totalement perdu.

Captive (Éditions Robert Laffont, 1998) est la traduction de *Alias Grace* (1996), l'histoire de Grace Marks déclarée coupable du meurtre du maître Thomas Kinnear et de sa maîtresse Nancy Montgomery en juillet 1843 au Canada. Grace et l'autre domestique James McDermott se sont enfuis aux USA où ils sont arrêtés. L'histoire défraie la chronique car c'est un mélange de sexe, de violence et d'insubordination sociale. James McDermott est pendu. Grace voit sa peine commuée en détention à perpétuité parce qu'elle est jeune, parce que c'est une femme et parce qu'on

¹⁷ Les barons voleurs étaient des capitalistes qui utilisaient tous les moyens, légaux ou non, pour asseoir la domination de leur monopole au début du XX^e siècle. On passera ici sur la novella de E. Welty, *The Robber Bridegroom*.

hésite à la qualifier de victime manipulée par McDermott ou de manipulatrice démoniaque ayant incité McDermott à tuer Thomas Kinnear dont elle était amoureuse pour son compte à elle ? Elle donna trois versions du meurtre, McDermott deux. Le journal de Susanna Moodie (influencé par *Oliver Twist*) est un récit de troisième main où Grace est décrite comme manipulatrice de McDermott. D'autres la voient comme un être faible et influençable. Elle va d'asile de fous en pénitencier pour finalement être graciée en 1872. Son rôle véridique dans le double meurtre reste une énigme. Le titre d'Atwood suggère cette incapacité à assigner une identité toujours introuvable puisque « alias » signifie « ailleurs », « connue sous le nom de ». Grace Marks est l'objet de nombreux récits dans le récit où la problématique épistémologique (la recherche de la vérité à travers des récits) se mêle à la problématique ontologique sexiste 'gender' (le statut de la femme enfermée, thématique de l'enfermement du deuxième sexe)¹⁸. Le titre français explicite la thématique ontologique //gender// là où le titre anglais mettait en avant //identity//, la thématique épistémologique de l'identité introuvable.

Le Dernier Homme (Éditions Robert Laffont, 2005) est la traduction de *Oryx and Crake*, (2003), roman dystopique qui commence après la catastrophe apocalyptique, quand Jimmy alias Snowman croit être le dernier homme sur terre après les manipulations génétiques, biologiques et chimiques du cynique savant fou Crake, aidé de sa complice Oryx, victime devenue bourreau. Le titre français, en passant du couple infernal au dernier survivant, privilégie le point-de-vue dialogique de Jimmy à la thématique scientifique //science//, le ton modérément optimiste¹⁹ au pessimisme accusateur.

¹⁸ La fameuse femme enfermée, dans le grenier, dans sa chambre, ou ailleurs, *topos* devenu familier depuis *Jane Eyre* de Charlotte Brontë et l'ouvrage critique de Sandra Gilbert & Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*.

¹⁹ A la fin du roman Snowman aperçoit trois êtres humains, eux aussi des survivants. Le roman s'achève sur une fin ouverte au moment où Snowman s'apprête à rentrer en contact avec eux. Il est armé.

Danielle Risturucci-Roudnicky a attiré l'attention sur la difficulté de traduire des titres dont même la traduction littérale risque de se trouver en deçà ou au-delà du travail original²⁰. En effet les résonances créées dans la culture-source deviennent de toute manière autres dans la culture-cible. Certes le *Brave New World* que Huxley emprunte à *La Tempête* de Shakespeare a trouvé un bel équivalent satirique dans *Le Meilleur des Mondes* emprunté au *Candide* de Voltaire. Mais ailleurs le titre sera conservé (apparemment) littéralement (*Horae Canonicae*, de W. H Auden en français, *Germinal* en anglais), tronqué (« Bartleby » en français pour « Bartleby the Scrivener. A Wall Street Story » de Melville, ou encore *Moby Dick* en français pour *The Whale*, d'ailleurs republié sous *Moby-Dick*, puis *Moby-Dick ; or, The Whale* en anglais), ou transformé. L'ironie montre que même apparemment conservé, le titre original change de sens en étant plongé dans une culture autre.

Revenons à *The Handmaid's Tale*. Nous avons travaillé ailleurs sur les antanaclases qui décrivent les progrès – par avancées et reculs successifs – du personnage dans son combat contre la soumission qui lui est imposée et qui figurent son parcours subversif de la pensée officielle²¹. Voyons à présent comment ces antanaclases, propres à l'idiolecte, sont traduites.

3. L'IDIOLLECTE et le CONTEXTE

3.1. Atwood

Commençons par nous demander pourquoi « Unwomen » dans le texte de départ (p. 20) est rendu par « Antifemmes » (p. 24) alors que « Unbaby » (p. 122) l'est par « non-bébé » (p. 188). Les deux termes procédant des catégories établies par le régime, on s'attendrait à un parallélisme, d'autant que les exilées dans les colonies ne sont pas uniquement des opposantes (des « anti ») mais aussi des

²⁰ Danielle Risturucci-Roudnicky, *op. cit.*, p. 31.

²¹ « Rôles créateurs des contextes dans les parcours interprétatifs des passages ». *Texto !* [en ligne], volume XV, n°3 (2010), coordonné par Jean-Louis Vaxelaire, URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2662>. (initialement paru sous « Roles creadores de los contextos en el recorrido interpretativo de los pasajes » in *Tópicos del Seminario*, 23 : *Semántica e interpretación* (Enero-junio 2010, p. 97-140).

vieilles femmes devenues inutiles, des servantes ayant échoué à repeupler la race, et des rebelles comme Moira.

De même, faut-il rendre « Commander » par « Commandant » ou par « Commandeur », ce qui en français introduit d'autres connotations, notamment celles liées à des ordres religieux, militaires et hospitaliers ?

Dans l'exemple suivant, le sens peut surgir de l'action d'un signifiant sur un autre. Autrement dit, un signifiant peut subir une modification phonétique contextuelle ; le cas de figure se présente dans les jeux d'assonances, d'allitérations, d'allophonies, de rimes où un signifiant graphique ou phonique influe sur la lecture d'un autre signifiant. Dans *The Handmaid's Tale*, l'énonciatrice fictive raconte qu'elle a assisté à une naissance d'un genre particulier. Une servante accouche entre les jambes de l'épouse légitime d'un Commandeur, assise, elle, dans la Chaise d'Accouchement (« the Birthing Stool ») :

« her [the wife's] skinny legs come down on either side, like the arms of an **eccentric chair** » (p. 135).

ses jambes décharnées pendent de chaque côté comme les accoudoirs d'un fauteuil biscornu (p. 212).

L'épouse est comparée à un fauteuil dans lequel s'installe la servante. Ce siège est excentrique parce que la mère officielle est, malgré tous les efforts pour faire participer la future mère adoptive, ex-centrée. Mais la suite « eccentric chair » appelle « electric chair », et ce pour plusieurs types de raisons.

Le signifiant 2 *electric* est appelé par le signifiant 1 *eccentric* par influence des syllabes initiales et finales qui sont identiques : question de glissement phonique.

La lexie 2 (figée) *electric chair* semble plus « naturelle » que la collocation/co-occurrence « eccentric chair » et a tendance à se substituer à elle.

L'explication serait ténue si le contexte (gauche) ne confirmait le jeu de mots. Quelques pages avant, une réflexion sur le mot 'chair' avait évoqué /death/ :

I sit in the chair and think about the word chair. It can also mean the leader of a meeting. **It can also mean a mode of execution.** It is

the first syllable in charity. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others. (p. 120)

Donc : an eccentric chair which is a mode of execution is... an electric chair.

‘[E]lectric chair’ est un signifiant absent du texte mais un signifié activé lors de la lecture et un signifiant actualisé par ‘eccentric chair’ ;

« [T]he Commander’s Wife » devient donc « an electric chair », ce qui fait d’elle un autre objet de méfiance : la naissance dans ce régime prend une coloration morbide dans le foyer énonciateur et dans le nôtre.

Ma langue de lecture qui trace une trajectoire dans le (con)texte donne ainsi un sens à ma lecture. Or la traduction publiée pour « eccentric chair » (p. 135) donne « fauteuil biscornu » (p. 212), ce qui renvoie aux jambes de vieille décharnée de l’épouse mais appauvrit considérablement, on en conviendra, la densité morbide de l’événement.

Poursuivons notre parcours. Aux trois-quarts du roman, un souvenir se fixe sur le centre de rééducation des jeunes femmes :

What we prayed for was emptiness, so we would be worthy to be filled: with grace, with love, with self-denial, semen and babies.
Oh God, King of the universe, thank you for not creating me a man.
Oh God, obliterate me. Make me fruitful. Mortify my flesh, that I may be multiplied. **Let me be fulfilled...**
Some of them would get carried away with this. **The ecstasy of abasement.** Some of them would moan and cry. (p. 204)

« [S]ome of them » suggère une distinction des univers puisque l’énonciatrice est dissociée du groupe de servantes auquel elle appartenait pourtant au chapitre 1, centré sur le centre de rééducation par lequel les jeunes femmes en âge de procréer passaient. Ici « some of them », au lieu de la première personne du pluriel incite à la considérer dissociée, énonciatrice à part entière.

Cette dissimulation d’univers permet d’apprécier « The ecstasy of abasement » (l’abjection) qui se comprend comme une allotopie euphorie/dysphorie : pour certains foyers énonciateurs, celui du régime, l’abjection est euphorique alors que pour l’énonciatrice principale, l’humiliation est dysphorique.

La distance ironique qui relève du dernier alinéa jette une lumière rétrospective sur la formation inhabituelle : *Let me be fulfilled...*

Dans le contexte //prayer//, 'fulfilled' se comprend grâce à *fulfill a wish, Let my wish be fulfilled, May You fulfill my wish: Please, fulfill/satisfy/realize my wish to be full filled (satisfied).*

Le passif BE + PP du verbe *fulfill* est étrange lorsqu'appliqué à un sujet animé ; c'est pourquoi on a tendance à rétablir *filled full* : *let me be filled full / impregnated* dans le contexte //pregnancy//.

La dissimilation d'univers ou de point-de-vue, l'une des normes dans la satire dystopique, montre que le foyer énonciatif d'Offred ne reprend pas à son compte le vœu de grossesse (/pregnancy//).

Que propose la traduction de librairie ?

Ce que nous demandions dans nos prières, c'était d'être vides, pour être dignes d'être remplies : de grâce, d'amour, d'abnégation, de sperme et de bébés.

Ô Dieu ? Roi de l'Univers, merci de ne pas m'avoir faite homme !

Ô Dieu, efface-moi ! Rends-moi féconde. Mortifie ma chair, pour que je me multiplie. **Fais que je me réalise...** (p. 324)

Est perdu le jeu de mot sur *fulfilled/filled full*, qui fait lire les deux directions opposées – la prière religieuse de grossesse et le vœu de développement personnel. Bien sûr, le contexte précédent inclut « *dignes d'être remplies* », ce qui est clair. Mais la subversion du discours officiel par la parole qui retourne le sens comme en verlan est nettement amoindrie. Peut-être pourrait-on substituer *Donne-moi la plénitude... / Fais que j'atteigne la plénitude...* à ce *Fais que je me réalise*.

Les paronomases qui sont, par exemple, la marque du Consul Geoffrey Firmin dans *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, se transforment parfois dans *The Handmaid's Tale* en antanaclases dialogiques (au sens bakhtinien), c'est-à-dire en rétorques/ripostes censées combattre la parole perverse de l'oppressé. L'antanaclase est une diaphore particulière au sens où le mot répété auquel est donnée une nouvelle signification (diaphore) prend place ici dans un dialogue où la reprise des mots de l'interlocuteur est censée procurer un avantage au locuteur qui la pratique.

Dans l'occurrence suivante, Offred pense à son amie Moira qui s'était enfuie avec pertes et fracas du Red Centre, le centre de rééducation des jeunes femmes, notamment celles sélectionnées pour être des servantes :

Moira was out there somewhere. She was at large, or dead. What would she do? The thought of what she would do expanded till it filled the room. At any moment there might be a shattering explosion, the glass of windows would fall inwards, the doors would swing open... Moira had power now, she'd been set loose, she'd set herself loose. She was now **a loose woman**. (p. 143)

Le contexte //freedom// est étendu et dense mais la lexie "a loose woman" semble dire quelque chose en sus.

Le contexte 'She' donc /animate/ permet d'éliminer certains sens répertoriés par les dictionnaires, notamment ceux qui s'appliqueraient à /inanimate/.

On retient ou unrestrained //physical//, ou unchaste //sex//.

Le contexte immédiat //freedom// valide unrestrained, quand le contexte élargi, requis par la lexie figée « loose woman », homologue plutôt unchaste sur l'isotopie de la morale ou sur l'isotopie technique.

La sélection de l'isotopie //moral// est validée par l'emploi d'une lexie figée "a loose woman", exemple récurrent des articles "loose" dans les dictionnaires, et par un contexte élargi où Moira est définie comme lesbienne et féministe : « she'd decided to prefer women [...] (180) There was a time when we didn't hug, after she'd told me about being gay (181) ». Cependant les traits /lesbian/ et /feminist/ sont valables dans tous les univers à tous moments. On ne comprend pas pourquoi /unchaste/ s'appliquerait a priori plus particulièrement à la situation contemporaine de l'énonciation représentée ('now'). Si on lit 'loose' uniquement sur l'isotopie //moral//, on croit résoudre une ambiguïté alors qu'on ne fait qu'en dissimuler d'autres.

L'interprète est donc incité à dissimiler les intervalles temporels : 'now' ('loose') implique 'before' (not 'loose'). Restrained before / unrestrained now // chaste before / unchaste now. Cela reviendrait à établir une relation de cause à effet : restrained, hence chaste vs unrestrained, hence unchaste. Cela vaut pour Gilead, pas pour

l'énonciatrice. On ne voit pas pourquoi dans le foyer énonciatif, proche de Moira, celle-ci aurait changé (chaste avant / unchaste now) : certes, Moira s'est enfuie du centre de rétention et travaille comme prostituée/hôtesse au club Jezebel's. Sa libération physique équivaut donc à une libération du carcan moral de Gilead. Mais on voit bien que les qualificatifs n'ont pas le même sens pour tous.

Il nous faut donc procéder aussi à une dissimulation d'univers. Moira est « a loose woman » //moral// dans l'univers de Gilead tout le temps. Dans celui d'Offred, le signifiant *loose* des formes verbales 'set loose' et 'set herself loose', avec progression notable de ces formes verbales du passif vers l'actif, assimile la lexie : il autorise²² à virtualiser /unchaste/ pour activer /free/. La lexie est donc défigurée, revitalisée, par un contexte qui autorise à effectuer des dissimulations d'intervalles temporels et d'univers dialogiques. La diaphore peut se lire comme une antanaclase : la reprise des mots de la partie adverse auxquels on donne volontairement un autre sens, une variation retorse. La femme de petite vertu est libre ; elle s'est libérée !

Avant Gilead, Moira était libre car libérée. Après sa fuite, elle est libérée car libre. Ce à quoi il faut ajouter le jugement de valeur qui dans Gilead se superpose au constat technique /unchaste/. La multiplication des sens affole les sens de l'interprète. Voyons la traduction :

Moira était dehors, quelque part. Elle était en liberté, ou morte. Qu'allait-elle faire ? L'idée de ce qu'elle ferait gonfla jusqu'à emplir la pièce. A tout moment il risquait d'y avoir une explosion fracassante, les vitres de fenêtres tomberaient à l'intérieur, les portes s'ouvriraient toutes seules.... Moira avait maintenant un pouvoir, elle avait été libérée, elle s'était libérée. C'était maintenant **une femme libre**. (p. 225)

Si le lecteur francophone n'a pas en tête que toute femme libre de son corps et de ses pensées est une femme de mauvaise vie pour le régime, il passe à côté de la polysémie/des nombreuses acceptations de l'anglais « loose » = qui s'élargit, prend du large, de

²² Cette construction est renforcée par le contexte 'at large' /free/.

la distance avec... (y compris la morale). Le français s'en sort par la forme pronominale *elle s'était libérée* ; mais le segment polysémique « *She was now a loose woman* » serait peut-être plus suggestif s'il était traduit tout simplement par *C'était maintenant une femme libérée*. Le défi consiste à insuffler au contexte linguistique le même rôle que celui qu'il avait dans la langue-source : revitaliser la langue.

Après avoir relevé quelques faiblesses dans la traduction de librairie, saluons quelques heureuses trouvailles :

Le cas suivant montre comment la traductrice a trouvé un moyen détourné de retrouver la diaphore antanaclastique. Dans la partie 6 intitulée 'Household' Offred se prépare (psychologiquement) à la Cérémonie d'imprégnation, c'est-à-dire de viol, précédée de lectures de la Bible.

I wait, for the **household** to assemble. **Household**: that is what we are. The Commander is the head of the **household**. The house is what **he holds**. To have and to **hold**, till death do us part.

The hold of a ship. Hollow. (p. 91)

J'attends que la **maisonnée** se réunisse. Une **maisonnée**, c'est ce que nous sommes. Le Commandant est le **maître** de notre **maison**. Il **maîtrise** notre **maison**. Posséder et **maîtriser**, jusqu'à ce que la mort nous sépare.

Maître à bord, les **cales** du navire, *vides*. (p. 138)

De **household** à *maisonnée*, on perd la syllepse de sens de *hold* (le substantif « contenu » ; et le verbe « tenir, contenir, mais aussi empêcher de partir, emprisonner » comme dans « to contain »).

Le passage du GN **household** au GV **holds** puis **to hold** est plutôt subtilement traduit par l'homophonie *maison/maîtriser*. Cela dit, j'aurais plutôt dit : « Il **maîtrise** notre **maisonnée** » au lieu de « Il **maîtrise** notre *maison* » car ce contrôle s'exerce à la fois sur le contenu et sur le contenant.

En revanche, l'acte de traduire se complique avec l'alinéa : « *Maître à bord, les cales du navire, vides* ». Pour passer du GV **hold** au GN **hold**, l'anglais joue sur l'homophonie et l'antanaclase : le sens du substantif **household** est détourné en GV **to hold** puis retourné, subverti en GN **hold** / *cale* qui se trouve être **empty** / *vide* au lieu de full / remplie.

La traduction française passe par le maître de la maison/du navire, seul maître à bord, pour introduire les cales (en l'occurrence, vides) du navire. Or ce passage aux cales vides est essentiel car elles font partie d'une métaphore filée qui subvertit le topos de la matrice à remplir, si chère au régime théocratique de Gilead. Autrement dit, la traduction aboutit à la même métaphore par un chemin détourné, un parcours qui délaisse l'objet accusatif (to **hold** the **house-hold**) au profit de l'**agent** de maîtrise qui devient maître à bord, ce qui permet de passer au fond //navigation// et d'introduire le contenant vide, les cales. Ce passage est une occurrence parmi d'autres de la forme de la matrice désespérément vide que l'on retrouve notamment dans « We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices » (146).

Ainsi, l'antanaclase est une variation retorse, une fausse rétorsion, une simulation du coq à l'âne où l'âne est très subtilement intelligent.

Voyons à présent comment une bonne idée peut être mal réalisée. L'anamnèse de la narratrice-protagoniste se porte sur son amie d'enfance Moira l'interrogeant sur le sujet d'un devoir à faire à la maison :

[...] What's your paper on ? I just did one on **date rape**.
Date rape, I said. You're so trendy. It sounds like some kind of
dessert. **Date rapé**. (47)

La traduction de librairie donne :

[...] De quoi traite ton devoir ? Je viens d'en faire un sur le **viol-au-vent** du samedi soir.
Je répète : le viol au vent ! tu es tellement branchée. On dirait une
espèce de hors-d'œuvre. **Vol-au-vent**. (p. 70)

La première occurrence de « date rape » (47) devient *le viol au vent du samedi soir* (p. 70), le dessert un hors-d'œuvre (soit), et la déformation « *Date rapé* » (p. 48) est rétablie en « *Vol au vent* » (p. 70).

Signalons juste que le jeu de mot en anglais n'est pas dans la première occurrence (celle de l'amie Moira) mais dans la reprise (celle de la narratrice adolescente). La traduction française, elle, l'attribue

à Moira et place le rétablissement dans le foyer de Offred adolescente. Autrement dit, la trouvaille est excellente puisque la thématique garde le lien entre la violence et la nourriture mais le changement dialogique légèrement inexact.

3.2. Duras

Un court extrait de *L'Amant* de Marguerite Duras suffira à montrer la difficulté de la traduction dans l'autre sens :

Je parle du temps qui a précédé le collège de Saïgon. A partir de là bien sûr j'ai toujours mis des chaussures. **Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte.** Soldes soldés que ma mère a achetés. Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça... (éditions de Minuit, 1984, p. 18-19)

La difficulté porte sur la traduction du segment en gras. « **Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or** » promet en position initiale un complément de temps dont la fonction habituelle est d'introduire un récit du passé (au passé simple ou au passé composé, comme suggéré par les occurrences précédentes *a précédé* et *j'ai toujours mis*). Or « je dois » sous-entend, non sans ambiguïté, soit une obligation au présent de narration, soit une modalité épistémique ancrée dans le présent de l'énonciation. Dans ces deux cas, le présent vient saper l'effet de récit au passé.

La phrase suivante ferme le chiasme « Ce jour-là je dois porter... Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là » et produit l'effet inverse : le lecteur s'attend à un présent d'énonciation dont l'effet est miné par « je pourrais porter » qui ne se laisse gloser ni exclusivement par « Je ne vois rien d'autre que j'aurais pu porter ce jour-là, alors (je décide que) je les porte », ni exclusivement par « ce jour-là je ne vois rien d'autre à porter ».

L'effet artificiel du présent de narration qui efface la distance entre passé et présent est cassé par ce va-et-vient entre passé et énonciation. La vérité du souvenir est à la fois dite par l'affirmation

de la continuité entre je narré et je narrant et mise en doute par le décalage produit par les temps. Et la clôture « alors je les porte » s'interprète à la fois comme une décision ancrée dans le passé et comme une décision de la mémoire volontaire de l'énonciation.

La traduction usuelle en anglais a opté pour un récit au prétérit²³ qui n'exclut ni souvenir au présent²⁴, ni modalité épistémique ancrée dans le présent de l'énonciation²⁵. Compte tenu de ce qui précède, voici notre proposition :

I am talking about the time before I went to the French School in Saigon. After that of course, I always wore shoes. On that particular day, I must have been wearing that famous pair of high-beeled shoes in gold-lamé. I don't see what else I could have worn on that day, so that is what I wore. A special offer, further discounted, that my mother had bought. I wore those gold-lamé shoes to go to the Lycée. I went to school in evening shoes adorned with little strass. That is what I wanted to do. I could not bear the sight of myself except in that pair of shoes and even today that's what I want to look like (on that day) / to have looked like...

Que traduit-on ? Du sens – non des mots – et des textes qui, en raison de leur régime génétique, mimétique et herméneutique, reconfigurent des formes et des fonds expressifs et sémantiques.

Notre conclusion ne peut être que provisoire d'une part et généralisatrice d'autre part :

1/ Ni fonds, ni formes ne sont identiques d'une langue à l'autre : ce sont des configurations équivalentes ou comparables que l'on propose.

2/ Une traduction est une équivalence possible et temporaire du texte-source. Les équivalences qu'on propose sont temporaires ;

²³ « One day, I was already old, in the entrance of a public place a man came up to me. » (trans. Barbara Bray, Harper Perennial Modern Classics, 2006, p. 7).

²⁴ « So I'm fifteen and a half, there are no seasons in that part of the world, we have just the one season, hot, monotonous, we're in the long hot girdle of the earth, with no spring, no renewal » (*ibid.*, p. 8).

²⁵ « something occurred when I was eighteen to make this face happen. It must have been at night » (*ibid.*, p. 10).

déjà les Athéniens de l'époque classique ne comprenaient plus Homère dans le texte²⁶ ; ils éprouaient le besoin de traduire sa langue en grec classique.

3/ Le lecteur active les signifiants et les signifiés du texte pour les mettre en relation lors de son parcours interprétatif, les deux faces d'un signe n'étant jamais immuablement liées.

4/ Le traducteur effectue (métaphoriquement) un « arrêt sur image »²⁷ en stabilisant temporairement les évolutions des fonds et des formes. Une lecture ultérieure du texte lui fera percevoir autre chose, ce qui montre que toute interprétation en tant que résultat n'est qu'une stabilisation de formes et de fonds non stables en vue de proposer une configuration en forme d'arrêt sur image.

5/ Puis le traducteur propose une configuration équivalente dans la langue-cible. Pour cela, des choix ont été opérés. Ces choix reposent sur des éliminations du moins plausible (évaluation du juste), du moins malheureux (éthique), du moins disgracieux (esthétique). Traduire, c'est interpréter, donc choisir.

6/ Certains choix ferment « l'œuvre ouverte » en diminuant sa portée sémantique²⁸. D'autres vont jusqu'à « révéler le texte à lui-même » selon F. Rastier²⁹. Si la traduction peut révéler certains sens du texte de départ, alors faut-il admettre ce paradoxe apparent qu'un texte de traduction peut révéler son modèle et qu'il peut lui-même se révéler dans sa comparaison avec d'autres (re)traductions du même texte. La diversité des traductions ne nuit pas, bien

²⁶ Comme le rappelle Peter Szondi à propos de « L'Herméneutique de Schleiermacher » dans *Poésie et poésie de l'idéalisme allemand*, p. 291-292.

²⁷ Michel Picard a montré à quel point la langue critique était pétrée de métaphores visuelles et auditives dans l'article « Ecouter Voir : l'Enjeu d'une Mystification » (in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n° 1, Déc. 1991, p. 89-103).

²⁸ Voir comment Umberto Eco a problématisé surinterprétation et sous-interprétation dans *Les limites de l'interprétation*, traduction Myriem Bouhazer, Paris, Bernard Grasset, 1992 et dans *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, (1996) 2001.

²⁹ « La révélatrice » est le titre du dernier paragraphe de l'article de François Rastier intitulé « La traduction : interprétation et genèse du sens » (2006). Voir aussi la fin de F. Roger, « Régimes de l'interprétation et traduction ».

au contraire ; elle est, comme la pluralité des commentaires, une lignée bienfaitrice.

7/ Les traductions sont des réécritures externes qui sont rendues possibles par les réécritures internes qui se produisent dans le texte.

8/ Si restitution ou compensation il y a, elle n'est possible qu'au niveau du passage, pas du mot.

9/ Il est nécessaire d'adopter une logique du texte (dans toutes ses facettes) plutôt qu'une logique du mot.

Revenons à la question de départ : quelle langue parle le traducteur ? Celle du sens, qui est celle d'un lecteur qui parle la langue du contexte, celui-ci étant le plus large possible puisqu'il peut aller du morphème au corpus générique, intertextuel ou culturel ! C'est le défi qui est lancé à l'activité de traduction. Le traducteur est d'abord un lecteur tout comme l'auteur est son premier interprète. Mais il a des comptes à rendre : à l'auteur, à ses relecteurs, à son éditeur et à des lecteurs dont le travail attentif se constitue en garantie. La traduction répond donc bien à la définition de l'objet culturel à la croisée de la linguistique interne – qui se préoccupe de l'articulation entre contenu et expression – et d'une linguistique « externe » – articulant « Point de vue et Garantie qui font appel aux traditions philologique (pour le point de vue en tant que « signature » et la garantie en tant qu'authentification), rhétorique (pour le point de vue en tant qu'éthos) et herméneutique (pour ce qui concerne les questions critiques de légitimité) »³⁰.

Christine CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne

³⁰ F. Rastier, *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?* Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2011, p. 11-74.