

**PALIMPSESTES, NUMÉRO 23 / 2010, TRADUIRE LA  
COHÉRENCE,**

**Maryvonne Boisseau et Marie Nadia Karsky (coord.),**  
Presses Sorbonne Nouvelle, ISBN 978-2-87854-506-7

**Cristina DRAHTA<sup>1</sup>**

Le numéro 23 de la revue *Palimpsestes* regroupe autour du thème *Traduire la cohérence* sept articles qui s'appuient sur des domaines divers : l'essai, le roman, le théâtre, le cinéma.

Jean-Pierre Richard étudie la dynamique de la cohérence dans le livre d'Henri Meschonnic *Esthétique et politique du traduire*. Il mesure cette approche en termes de théâtre de force et de guerre à l'intérieur même du poème meschonnicien, poème pris au sens de « système de discours » qui facilite l'accès à la dramaturgie du sens. La cohérence et la continuité y sont abordées alternativement à travers la force du discontinu et du continu. L'auteur de l'article illustre ses conclusions par de petits fragments du livre de Meschonnic : « Embibler, c'est donc aussi, paradoxalement, théologiser, c'est-à-dire désémiotiser, défrançaiscourantiser ce langage » [Revue *Palimpsestes*, numéro 23, 2010, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, p. 20] (à ce niveau, il donne d'autres exemples de verbes à préfixe *dé-* « porteurs d'un rythme d'attaque » : déhelléniser, désécrire, désacadémiser), « Laisser le poème actif, sinon traduire c'est détruire » [p.22], « Dans la traduction, c'est toujours la guerre » [p.23], « Il s'agit d'historiciser radicalement le langage » [p.33], « Embibler, c'est taamiser » [p.34], « l'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage » [p.37].

Bruno Poncharal s'occupe de la traduction de l'anaphore dans la prose de pensée, plus précisément dans les textes scientifiques et de sciences humaines. Il souligne la valeur translinguistique de l'anaphore à travers quelques exemples tirés des traductions qu'il a lui-même entreprises et s'interroge sur la manière de construire la cohérence textuelle en anglais et en français et met en saillie le fonctionnement de la chaîne anaphorique. En partant de la conclusion qu'en anglais les répétitions ne sont pas gênantes, il illustre le besoin, en français, de les éviter car trop nombreuses et trop encombrantes. L'explication en serait

---

<sup>1</sup> Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie, cdrahta@yahoo.fr.

qu' « en français, on a l'impression que ce qui prime, c'est justement le maintien au niveau textuel de la linéarité du discours. » [p.49] Plus concrètement, en français, l'emploi des démonstratifs, des connecteurs, la fusion de deux phrases en une seule rendent une linéarité discursive à la phrase (où les repérages contextuels sont privilégiés), tandis qu'en anglais la répétition ne porte pas atteinte à la cohérence discursive.

Frédérique Brisset analyse la manière dont les charnières du discours sont rendues dans le doublage en français de quatre films de Woody Allen. L'auteur commence par retracer les caractéristiques du texte cinématographique en général, ensuite capte les spécificités (interjections, appellatifs, charnières, débit, mouvement) des répliques chez Woody Allen, un cinéaste très attentif à vérifier (par contrat, paraît-il) la qualité de la diffusion internationale de ses productions.

Les films analysés sont *Annie Hall* (1971), *Manhattan* (1979) – traduits en français par Georges Dutter, un spécialiste du cinéma américain, *Deconstructing Harry* (1996) et *Hollywood Ending* (2002) – traduits par Jacqueline Cohen. L'auteur part à la chasse aux charnières suivantes : les locutions verbales *I mean*, *you know* et l'adverbe introductif *well*.

L'analyse attentive dévoile que *I mean*, introducteur de reformulation phrastique dont la redondance assure la cohérence est rendu par le doubleur dans *Annie Hall* par *mais*, *c'est vraiment*, *franchement*, *voyez-vous* et dans *Manhattan* par dix-huit autres équivalences verbales, mais peut aussi être omis. *I mean* dans *Hollywood Ending* est omis dans presque 20 % des occurrences. Le marqueur *you know* apparaît 117 fois pendant les 95 minutes du film *Deconstructing Harry*. *Well*, en même temps tic de langage et marqueur métalinguistique, apparaît 52 fois dans le même film et 131 fois dans *Hollywood Ending* rendu par *Eh... Ben oui..., Il faut voir que..., Mais..., Et alors ?... Mais, tu sais..., Ecoute...*

La conclusion de Frédérique Brisset est que ces locutions typiques à la langue orale assurent la cohérence du texte oralisé et la visée communicative et stylistique de manière que le spectateur français bénéficie d'un « dialogue dont le rythme, les références et la cohérence lui permettront de pénétrer l'univers du cinéaste et d'entrer dans le *common ground* indispensable au partage de l'expérience filmique » [p.83].

Isabelle Génin étudie deux traductions en français du fascinant roman américain *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger. Elle observe la manière dont est rendue l'oralité si caractéristique à ce roman, la voix de Holden construite autour des idiosyncrasies et aussi la cohérence orale et idiomatique du texte. Les deux traductions françaises sur

lesquelles l'auteur de l'article appuie son analyse appartiennent à Jean-Baptiste Rossi (1953) et à Annie Saumont (1996), toutes les deux portant le titre *L'Attrape-cœurs*.

L'oralité de ce roman articulé à la première personne est constituée de l'emploi de l'argot (*crap, goddam, hell*) et de différents tics de langage (*and all, or anything, old+* prénom). Le problème évident se pose dans la transposition de ces éléments en français, langue qui a la tendance de rejeter le langage oral de l'écrit.

L'attitude de Holden très fidèlement illustrée dans sa voix peut être reconstituée à travers de termes blasphématoires et des grossièretés souvent lexicalisés pour devenir des tics de langage qui, eux aussi, expriment le proteste du héros et celui de sa génération. L'auteur note que ces termes ne sont pas rendus tels quels en français, phénomène nommé par Antoine Berman « a-systématicité » et par Henri Meschonnic « non-concordance », note l'auteur qui se demande également si ce manque de systématité porte atteinte à la cohérence de la traduction.

L'exemple de *old* (vidé de son contenu sémantique) est pris pour montrer qu'en français *vieux* n'a pas la même faculté.

Est remarquée ici la tendance de Jean-Baptiste Rossi à transposer ce registre familier en un registre neutre, tandis qu'Annie Saumont garde le ton familier à l'aide de termes argotiques (*saloperie, connerie, valoches, mioches, godasses, fric*). Dans ce contexte, le portrait de Holden que Jean-Baptiste Rossi dresse peut paraître légèrement précieux. Annie Saumont, au contraire, le photographie plus fidèlement avec tout son langage argotique qu'elle prend soin d'adapter aux années '50 et '60 pour dépeindre un adolescent souvent incohérent et contradictoire - « I'm quite illiterate, but I read a lot » [p.100]. Isabelle Génin reproche à Annie Saumont le fait qu'elle a discrètement atténué l'incohérence - trait spécifique du héros incapable de se rendre compte des contradictions dans son attitude. Un autre reproche formulé est le ratage de l'expression du vide de la conversation (fil conducteur dans la lecture du roman) et du lexique recouvrant le champ sémantique qui pointe vers la maladie de Holden - la folie (*mad* et *crazy*). Jean-Baptiste Rossi, par l'emploi du passé simple et du subjonctif imparfait, pousse le discours oral vers l'écrit, mais récupère la rythmique des répétitions et retrace le profil obsessionnel du personnage. La version d'Annie Saumont, par contre, emploie le passé composé, rend l'oralité au récit, respecte le registre familier audacieux de l'original, mais est trop compacte et équilibrée pour un personnage tellement instable. L'existence de ces deux traductions est un avantage pour le lecteur et aide à la réévaluation du statut du texte traduit.

Nathalie Vincent-Arnaud fait l'analyse de la traduction de *Ghosts* (1988) d'Eva Figes par Nancy Huston qui en a donné *Spectres* (1996) grâce à un coup de « réécriture traduisante » (selon le syntagme de Michaël Oustinoff) consistant plus précisément à « dissoudre l'intraduisibilité linguistique en traduisibilité poétique » (selon les mots de Bensimon, 2002). Le style particulier d'Eva Figes consiste en une étrangeté qui se plaît à jouer avec la grammaire. Nancy Huston respecte avec attention le registre de la voix narrative, se garde d'introduire des ajouts, mais conserve les italiques du texte original, tout en introduisant des notes en bas de page afin de situer certaines citations. Une autre spécificité de la traduction de Nancy Huston est le respect de la musicalité dans le rythme et la phonétique du texte qui lui donnent de la corporalité. De même, les phénomènes d'anaphore et d'anadiplose dans l'original retrouvent leur correspondant dans la version française et dévoilent une traductrice très attentive.

L'auteur de l'article remarque l'intervention de Nancy Huston pour dissiper le flou de *my lost ones* en *mes chers spectres* en dirigeant le lecteur vers le titre du livre. Un autre reproche est formulé à propos de la perte de la linéarité de co-référentialité présumée dans *surfacing-snuggling-coming* par le précédé indirect de transposition *urnager-blottis-venant*. Nancy Huston recrée l'œuvre et fait renaître « tout un univers mental et textuel marqué par l'insolite » [p.125].

Marie Nadia Karsky s'attache à montrer comment trois traductions rendent la violence dans la pièce *King Lear* de Shakespeare, tension illustrée par des thèmes comme la mort, les ténèbres, le néant, la duplicité. Les versions analysées appartiennent à Yves Bonnefoy (qui traduit en vers), à Jean-Michel Déprats et à Pascal Collin (qui traduisent en prose). Le travail sur le texte surprend la manière dont, par exemple, le groupe verbal *she grew round wombed* est rendu tour à tour par *elle prit de l'embonpoint* (Bonnefoy), *son ventre s'est arrondi* (Collin) et *son ventre s'arrondit* (Déprats), tandis qu'ailleurs *womb* est rendu par *sein* (Bonnefoy), *matrice* (Déprats), *utérus* (Collin). La tension poétique dans *away, away* étoffé par *ah, que je parte loin d'ici, loin d'ici* (Bonnefoy), rendu par *allons-nous en, allons-nous en* (Collin) ou *loin d'ici, loin d'ici* (Déprats) est ainsi restituée, tout comme l'intensité rythmique de *Then kill, kill, kill, kill, kill, kill*.

Selon Marie Nadia Karsky, dans cette pièce, la violence a un rôle de liant textuel est dramatique et les traductions la rendent chacune à sa manière, deux d'entre elles se distinguant : en privilégiant la forme poétique (Bonnefoy), en exploitant les rapprochements entre le français et l'anglais et en employant une syntaxe et un lexique contemporains (Collin).

L'article qui clôt ce numéro de la revue *Palimpsestes* est à la fois un témoignage scientifique et personnel de Bernard Hoepffner qui, partant de la constatation que le lecteur doit « faire l'effort de rentrer dans l'œuvre étrangère » [p.151] car « l'œuvre bouge le moins possible et c'est le lecteur qui doit être actif » [p.151], réfléchit par la suite sur le cordon ombilical (l'ombilicalité est un mot emprunté à Thomas Browne) qui lie le traducteur à l'auteur qu'il traduit. Les réflexions sont vraiment captivantes, car il s'appuie sur ses expériences personnelles et avoue comme étant l'obligation d'un traducteur d'« aimer le texte, bien le connaître » [p.152], prendre soin que « le lecteur de la traduction ne soit pas privé du plaisir qu'a ressenti le lecteur de l'outre-langue » [p.152]. Il reconnaît que le traducteur n'est pas « maître de grand-chose » [p.152], il est souvent perçu comme un passeur (comme un Saint Christophe plutôt qu'un Saint Jérôme que Hoepffner préfère), mais il jouit de la grande liberté de faire des choix. L'auteur évoque son expérience de la traduction des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain, livre qui pose problème par la langue vernaculaire employée et par le style de Mark Twain – *le twainien* – qu'il faut rendre en français.

Dans ce même contexte du rapport avec l'original, il évoque, d'une part, Voltaire, soucieux de barrer l'accès dans la langue française de toute attaque linguistique inappropriée et, d'autre part, Hugo qui affirme qu'il faut « faire violence à la langue d'arrivée si l'on veut correctement re-présenter le génie d'un auteur » [p.155]. En parlant des recherches soutenues qu'un traducteur doit entreprendre et du fait qu'il doit tout de même leur mettre un terme, l'auteur cite Flaubert s'adressant aux frères Goncourt : « Je me suis enfin résigné à considérer comme fini un travail interminable. A présent, le cordon ombilical est coupé » [156]. Il évoque les mêmes recherches et donne son propre exemple lors de la traduction – pendant six ans – de l'*Anatomie de la Mélancolie* de Robert Burton, démarche qui l'a cloué dans la bibliothèque, l'a obligé d'ajouter six notes en bas de chaque page (sur 2500 pages au total), l'a obligé, en fin de compte, de se transformer en Burton.

Dans ce volume, la cohérence revêt tour à tour des sens multiples et se conjugue en termes de guerre et de théâtre de force dans la politique du traduire, dans la prose de pensée, elle signifie la compréhension des charnières de discours et de l'oralité, elle défie la grammaire, transpose la violence et s'interroge sur la liaison ombilicale entre l'auteur et le traducteur.