

Atelier de Traduction

Numéro 21/2014

DOSSIER :

La dimension culturelle du texte littéraire en traduction

I

Sous la coordination de :

**Muguraş Constantinescu
Raluca-Nicoleta Balaţchi**

Volume publié dans le cadre du programme
CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire)
*Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des
traductions*, Code ID_133, Contrat 133/27.10.2011.

Editura Universităţii din Suceava
2014

Directeur fondateur :

Irina Mavrodin

Rédacteur en chef :

Muguraş Constantinescu

Comité de rédaction :

Elena-Brânduşa Steiciuc

Raluca-Nicoleta Balaţchi

Daniela Hăisan

Elena-Camelia Biholaru

Cristina Drahta

Anca-Andreea Chetrariu

Réalisation technique :

Iulia Corduş

Couverture :

Ana Constantinescu

Publication indexée dans : Fabula, Ulat, MLA International Bibliography,
Google Scholar

Atelier de Traduction
N° 21/2014

revue semestrielle
réalisée par
Le Centre de Recherches INTER LITTERAS
de la Faculté des Lettres et
Sciences de la Communication
de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava

www.usv.ro/atelierdetraduction

COMITÉ SCIENTIFIQUE

- Gina **Abou Fadel Saad** – Université Saint-Joseph, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, Liban
Henri **Awais** – Université Saint-Joseph, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, Liban
Michel **Ballard** – Université d'Artois, France
Elisabeth **Bladh** – Université de Göteborg, Suède
Marc **Charron** – Université d'Ottawa, Canada
Jean **Delisle** – Université d'Ottawa, Canada
Felicia **Dumas** – Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie
Lance **Hewson** – Université de Genève, Suisse
Enrico **Monti** – Université de Haute Alsace « Mulhouse-Colmar », France
Mariana **Neț** – Institut de Linguistique « I. Iordan-Al. Rosetti » auprès de l'Académie Roumaine, Bucarest, Roumanie
Maria **Papadima** – Université d'Athènes, Grèce
Maïca **Sanconie** – Université d'Avignon, France
Catriona **Seth** – Université de Lorraine, France
Bernd **Stefanink** – Université de Bielefeld, Allemagne
Marie-Hélène **Torres** – Université de Santa Catarina, Brésil

ATELIER DE TRADUCTION ADRESSE

Universitatea « Ștefan cel Mare », Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Centrul de cercetări INTER LITTERAS
Strada Universității nr.13 720229 Suceava, România
www.usv.ro/atelierdetraduction
tel./fax +40 230 524 097
mugurasc@gmail.com
rnbalatchi@litere.usv.ro

Copyright © Editura Universității din Suceava, 2014

SOMMAIRE

PRÉSENTATION

Muguraș Constantinescu (Roumanie)	9
---	---

I. ENTRETIEN

<i>Entretien</i> Marc Charron (Canada) avec Muguraș Constantinescu (Roumanie).....	13
--	----

II. DOSSIER

La dimension culturelle du texte littéraire en traduction (I)

Jean Delisle (Canada) - <i>Dimension culturelle de certaines fonctions de la traduction</i>	37
Lyudmila Kushnina (Russie) - <i>Les langues et les cultures dans l'espace traductif</i>	63
Desrine Bogle (Barbade) - <i>Traduire la culture créole.....</i>	77
Anna Boubnova (Russie) - <i>Sous-titrage : un pas vers la médiation culturelle. Analyse comparée du film d'animation « Le voyage de Chibiro » et de ses deux versions (doublée et sous-titrée)</i>	93
Julie Arsenault (Canada) - <i>À propos de quelques instances préfacielles aux traductions françaises de l'œuvre de Jack London</i>	111
Mathilde Fontanet (Suisse) - <i>L'altérité culturelle : écran, miroir ou alibi ? Réflexion autour de quelques traductions françaises de Tom Jones.....</i>	133
Chirine Chamsine (Canada) - <i>La frontière culturelle dans la traduction du texte littéraire : filtrage, passage et métissage.....</i>	149
Elena Gavrilova (Russie) - <i>Comment les Russes ont lu Rabelais</i>	167

Felicia Dumas (Roumanie) - <i>La dimension culturelle dans les traductions de littérature religieuse orthodoxe</i>	181
Mina Boloukat, Marzieh Athari Nikazm (Iran) - <i>Traduire les éléments culturels du persan en français</i>	195
Liliana Cora Foşalău (Roumanie) - <i>Traduire l'espace de Maurice Chappaz : le traducteur à l'épreuve du multiculturel</i>	213

III. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/TRADUCTRICES

Violeta Cristescu (Roumanie) – <i>Vlad Zografi, traducteur et éditeur paradoxal</i>	239
--	-----

IV. FRAGMENTARIUM IRINA MAVRODIN

<i>Entretien : Irina Mavrodin et Muguraş Constantinescu sur la traduction en tant qu'« incessante ascension de la montagne »</i> (traduit du roumain par Anca-Andreea Brăescu).....	255
---	-----

V. COMPTES RENDUS

Daniela Hăisan (Roumanie), <i>Traduire en langue française en 1830</i> , Textes réunis par Christine Lombez, Artois Presses Université, 2012.....	267
Raluca-Nicoleta Balaţchi (Roumanie), <i>Dictionnaire du livre de jeunesse</i> , sous la direction de Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 2013.....	273

LES AUTEURS	277
--------------------	-----

PRÉSENTATION

PRÉSENTATION

Avec le présent numéro, la revue *Atelier de traduction* entame sa deuxième décennie d'existence. C'est un numéro construit autour d'un dossier, riche en couleurs culturelles, qui réunit une partie des communications présentées au colloque sur la même thématique, à savoir, «La dimension culturelle du texte littéraire en traduction», Université de Suceava, les 28-31 mai 2014, ou des articles reçus, en réponse à notre appel. Comme la problématique de la dimension culturelle en traduction est loin d'être épuisée, elle sera illustrée aussi par le dossier du numéro 22.

L'Entretien nous fait découvrir la riche activité traductologique de Marc Charron, professeur à l'École de traduction et d'interprétation d'Ottawa, ses généreuses idées sur les projets de recherche collectifs ou individuels, sur la chance de participer à des colloques un peu partout dans le monde, sur ce que signifie un atelier de traduction littéraire.

Le dossier accorde la place d'honneur à l'article élaboré par Jean Delisle sur la «Dimension culturelle de certaines fonctions de la traduction», article qui impressionne par rigueur, clarté et idées novatrices sur huit des fonctions de la traduction, ayant trait à la culture, dont on retient surtout la «traduction façonneuse de culture» et la «traduction identitaire».

Dans son article, Julie Arsenault de l'Université de Moncton, Canada, réfléchit sur les discours préfaciels de quelques traductions françaises de Jack London. Felicia Dumas, de l'Université de Iași, Roumanie, revient sur un domaine qui la préoccupe depuis quelques années, notamment la traduction de la littérature religieuse orthodoxe, tandis que sa collègue de la même Université, Liliana Foșalău analyse ses propres stratégies et choix dans la traduction des toponymes chez un auteur suisse comme Maurice Chappaz. Ludmila Kushnina de l'Université de Perm, Russie, traite le vaste sujet des langues et des cultures dans l'espace traductif. Desrine Bogle de l'Université de West Indie, Barbade, s'intéresse à la traduction de la culture créole. Chirine Chamsine de l'Université du Québec, Canada, pose le problème de la frontière culturelle dans la traduction d'un texte littéraire, tandis qu'Elena Gavrilova de l'Université de Novgorod, Russie, analyse les tendances opposées dans la traduction de Rabelais en russe.

Dans le même dossier, Mathilde Fontanet de l'Université de Genève, Suisse, s'arrête longuement sur quelques traductions françaises de *Tom Jones*, Mina Boloukat et Marzieh Athari Nikazm de l'Université de Téhéran, Iran, abordent les difficultés de traduction des éléments culturels du persan en français et Anna Boubnova de l'Université de Novgorod, Russie, analyse le doublage et le sous-titrage d'un film d'animation comme le « Voyage de Chihiro », en étroite liaison avec la médiation culturelle.

Dans la rubrique « Portrait de traducteurs/traductrices », Violeta Cristescu de l'Université de Suceava, Roumanie, dessine le portrait d'un traducteur et éditeur paradoxal, Vlad Zografi, docteur en physique, qui écrit et traduit du théâtre, tout en éditant des livres de science.

Dans « Fragmentarium », Anca-Andreea Brăescu, de la même Université, rend en français un *Entretien* sur « La traduction comme incessante ascension de la montagne », accordé par Irina Mavrodin à la revue *România literară* en 2000, mais qui garde intacte toute son actualité par des idées d'une grande profondeur où la traductologie rejoint la philosophie.

Comme d'habitude, le présent numéro contient dans « Compte rendus » des recensions sur des ouvrages récents, comme *Traduire en langue française en 1830*, sous la direction de Christine Lombez, due à Daniela Hăisan et *Dictionnaire du livre de jeunesse*, dirigé par Jean Perrot et Isabelle Nières-Chevrel, et où le phénomène traductif occupe une bonne place, due à Raluca-Nicoleta Balașchi, les deux de l'Université de Suceava, Roumanie.

En tout, le numéro 21, par sa richesse et par sa diversité, par sa thématique stimulante, par la qualité de ses collaborateurs, nous semble de bon augure pour la deuxième décennie de la revue *Atelier de traduction*.

Muguraș CONSTANTINESCU

I. ENTRETIEN

ENTRETIEN

Muguraş CONSTANTINESCU¹ avec Marc CHARRON²

Quand il est question de traduction et de traductologie, les termes clefs qui me viennent à l'esprit sont circulation, partage, transfert, tous des termes qui supposent un mouvement, des changements continus, des transformations incessantes et surtout un dynamisme certain.

Marc CHARRON

Marc Charron est professeur agrégé à l'École de traduction et d'interprétation (ÉTI), de l'Université d'Ottawa, au Canada, depuis 2007, et membre de sa Faculté des études supérieures et postdoctorales. Il a une double formation en études hispaniques et en traductologie, un doctorat en traductologie, obtenu à l'Université de Montréal en 2001, avec une thèse portant sur une critique des traductions françaises du *Lazarillo de Tormes*.

A l'ÉTI, Marc Charron, qui considère que sa première vocation est celle de professeur, a été, à deux reprises, président du Comité des études supérieures (2008-2010 et 2012-2014), tâche qu'il a accomplie avec le sentiment du « bonheur de travailler étroitement à la réussite des étudiants de maîtrise et de doctorat. » Dans le cadre des programmes de maîtrise et de doctorat de l'ÉTI, il dispense des séminaires de traductologie et co-enseigne un atelier de traduction littéraire, autant d'activités pédagogiques qui conduisent souvent à la publication, de la part de ses étudiants, de leurs traductions ou travaux scientifiques en traductologie. Il codirige la collection « Traduction littéraire » aux Presses de l'Université d'Ottawa, entre autres créée dans le but de permettre aux étudiants d'entrer de plain-pied dans le marché de la traduction littéraire au Canada. *Le Dodécaèdre ou Douze cadres à géométrie variable*, premier volume de cette collection, publié en 2010 sous la direction de Marc Charron et Julie Stéphanie Normandin, en est un bon exemple.

Le professeur Charron a dirigé et dirige un nombre important de thèses de maîtrise et de doctorat d'étudiants venus de divers pays et continents, l'une des grandes fiertés de l'ÉTI étant de s'internationaliser et de

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, mugurasc@gmail.com.

² Université d'Ottawa, Canada, marc.charron@uottawa.ca.

pouvoir choisir ses doctorants parmi les meilleures jeunes chercheurs du monde entier, la Roumanie y comprise. Il n'est donc pas étonnant qu'avec sa vision pédagogique de proximité vis-à-vis des étudiants et ses idées d'ouverture et de dialogue interuniversitaire et interculturel, Marc Charron ait récemment reçu le Prix d'excellence en enseignement, accordé par la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa.

Le professeur Charron est doublé d'un chercheur tout aussi passionné qui s'implique avec la même énergie dans des projets collectifs, comme celui sur les traductions de littérature canadienne en Amérique latine, ou individuels, où les traductions et retraductions du *Don Quichotte* en anglais et en français, en diachronie ou synchronie, constituent un objet de recherche privilégié, comme en témoignent entre autres les études suivantes : « Facteurs de lisibilité, de littéralité et de modernité dans les traductions françaises de Don Quichotte », *Avez-vous lu Cervantès? Don Quichotte et le roman en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, collectif sous la direction de Emilia Deffis et Javier Vargas de Luna Québec, Presses de l'Université Laval, Cahiers du CIERL, n° 8, 2009, « 'Dépoussiérer le texte' ou 'en conserver la patine' : la question de la lisibilité des traductions françaises de Don Quijote », *Doubts and Directions in Translation Studies*, collectif sous la direction de Yves Gambier, Miriam Shlesinger et Radegundis Stolze, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins, 2007.

Pour avoir une idée de la richesse des axes thématiques qui l'intéressent, nous donnons ici seulement quelques titres, parmi les plus connus : *The Four Americas, Rewritten/Les Quatre Amériques, réécrites : poésies et nouvelles des Amériques/Poetry and Short Story of the Americas. TransLit* Volume 8, numéro spécial de la revue de traduction littéraire K1N, 2013 (dirigé en collaboration avec Luise Von Flotow); "From Quebec to Brazil : Translation as a Fruitful Dialogue between « américanité » and « americanidade »", *Cadernos de Tradução*, v. 2, no. 30, 2012 (en collaboration avec Luise Von Flotow) ; « Traduire les Amériques », numéro spécial de la revue TTR, vol. XIX, no 2, 2006/2008 (dirigé en collaboration avec Clara Foz) ; *Langue, traduction et mondialisation : interactions d'hier, interactions d'aujourd'hui*, *Meta* vol. 51, no 4, 2006 (dirigé en collaboration avec Louise Brunette).

Malgré son programme très chargé, ses nombreuses activités de colloquant et d'enseignant à l'étranger, Marc Charron, qui a déjà honoré notre revue avec quelques contributions, a eu la gentillesse et la disponibilité de répondre à nos questions.

- Ma première question porte sur votre double formation doctorale, car vous avez un doctorat en traductologie soutenu en 2001 à l'Université de Montréal, mais vous aviez entrepris auparavant un doctorat en études hispaniques à la Arizona State University. Comment valorisez-vous ces deux formations différentes et dans quelle mesure se marient-elles ?

A vrai dire, cette double formation au doctorat n'est que partielle, puisque j'ai réalisé une partie de ma scolarité de doctorat en études hispaniques à la Arizona State University, études que j'ai entreprises en 1995. A ce moment-là, il n'existait pas de doctorat à proprement parler en traduction ou en traductologie au Canada. Quand l'Université de Montréal a créé un tel doctorat (en fait, une concentration en traduction dans le cadre de son doctorat en linguistique), j'ai choisi de rentrer au Canada et de joindre ce nouveau programme doctorat en traduction ou, si l'on préfère, un doctorat en linguistique (option traduction) à l'Université de Montréal, doctorat que j'ai soutenu à l'Université de Montréal en 2001 et qui porte officiellement le titre de doctorat en traduction (option traductologie), ce programme de doctorat ayant entre temps reçu l'aval des autorités du Ministère de l'Éducation du Québec. Ma formation doctorale n'est donc que partiellement double, en ce sens que j'ai un doctorat – un seul ! – en traduction, mais une partie de ma scolarité a été effectuée dans le domaine des études hispaniques en Arizona.

- Parmi vos cours et séminaires à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, j'ai remarqué un Atelier de traduction littéraire (co-enseigné avec Luise von Flotow). Comment se déroule un tel séminaire chez vous ? Sur quels types de texte travaillez-vous ?

En effet, parmi les cours que j'enseigne à l'École de Traduction et d'Interprétation d'Ottawa il y a un tel atelier de cycle supérieur (c'est-à-dire de maîtrise et de doctorat), mais auquel nous permettons à des étudiants de dernière année au baccalauréat, qui sont particulièrement forts, de s'y inscrire. Cet atelier de traduction littéraire s'offre en formule de coenseignement avec ma collègue et directrice de l'École, Luise von Flotow. Il s'agit d'un atelier de traduction littéraire de l'anglais vers le français et du français vers l'anglais. Comment se déroule-t-il chez nous ? Je vous dirais qu'il s'agit vraiment d'un atelier, à l'image d'une table ronde, où chaque

semaine nous proposons un texte à traduire pour les anglophones du français vers l'anglais, et inversement un texte qui est à traduire de l'anglais vers le français pour les étudiants francophones. Bien entendu, nous avons à l'École beaucoup d'étudiants qui n'ont ni l'anglais ni le français comme langue première, et donc dans le cas de ce cours, ils sont quand même amenés à traduire vers leur deuxième langue, que ce soit l'anglais ou le français. Toutefois, pour leur projet final, nous permettons aux étudiants qui ont, par exemple, l'espagnol ou le russe ou toute autre langue première de travailler vers leur langue maternelle ; dans de tels cas, nous demandons à des collègues, soit de l'École, soit de l'extérieur, de nous aider à procéder à l'évaluation de ce projet final. Nous travaillons, dans le cadre de l'atelier, sur des textes essentiellement canadiens, quoique de l'anglais nous travaillons aussi parfois des textes américains ; dans le cas du français, nous travaillons essentiellement sur des textes québécois, mais nous faisons une place aux textes français d'Europe ou des Antilles, ou du Maghreb. De l'anglais, il advient que nous travaillons aussi sur des textes d'auteurs africains qui écrivent en langue anglaise ou d'auteurs du sous-continent indien, par exemple. Quoi qu'il en soit, nous travaillons surtout sur des textes courts, presque toujours des nouvelles très contemporaines de l'anglais vers le français et du français vers l'anglais, l'idée étant d'amener les étudiants après douze ou treize semaines à préparer un projet de traduction d'une nouvelle tout entière qu'ils sont tenus de soumettre, par la suite, pour publication. Ainsi, l'atelier n'est pas uniquement tourné vers la pratique de la traduction littéraire, quoique cela demeure essentiel dans ce cours, mais nous tenons aussi beaucoup à ce que les étudiants comprennent bien le marché éditorial de la traduction. C'est pourquoi nous les amenons à proposer leur traduction à des revues de traduction littéraire ou à des éditeurs ; ils doivent alors négocier alors la question d'acquiescer les droits de traduction et nous les appuyons, bien entendu, dans leurs démarches. En définitive, l'idée est de les amener à réaliser un projet du début jusqu'à la toute fin, et idéalement faire en sorte qu'ils puissent après quelques mois avoir de bonnes chances de se voir publiés.

- Et le séminaire d'adaptation ? Est-ce qu'il porte sur des textes littéraires ou d'autres types de texte ? Dans quel but se fait l'adaptation ?

Quant au séminaire d'adaptation, il s'agit d'un autre cours chez nous s'offrant aux cycles supérieurs, c'est-à-dire aux étudiants de maîtrise et de doctorat en traductologie. Pour tout dire cependant, je ne l'ai offert qu'une seule fois. Habituellement, c'est ma collègue Luise qui offre ce séminaire, mais j'ai eu l'occasion de l'offrir il y a quelques années lors d'un congé sabbatique de Luise, et j'aurai l'occasion en hiver 2015 de l'offrir à nouveau, puisque Luise entreprendra alors un congé sabbatique de 6 mois. La formule que j'ai retenue lorsque j'ai donné ce cours en 2009 est légèrement différente, sans doute, de ce que fait Luise, mais dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'un séminaire que je fais porter sur des textes littéraires, sauf pour ce qui est de la traduction théâtrale. Je vous explique un peu comment je conçois ce cours : je le vois, à la fois, comme un cours pratique et un séminaire théorique et je le divise en un certain nombre de types de textes qui appellent des stratégies adaptatives beaucoup plus poussées que ce qu'on peut habituellement observer en traduction littéraire, en traduction générale ou en traduction spécialisée.

En 2009, j'ai fait porter le premier tiers du séminaire sur la traduction publicitaire, où étaient explorées toutes les questions liées aux contraintes du médium ou à l'indissociabilité inhérente du visuel et du texte. Les étudiants étaient amenés à réfléchir à la spécificité de l'adaptation publicitaire à travers bien entendu des lectures sur le sujet, puis nous discutons des défis posés par nombre de publicités, le tout lié à des cas concrets, c'est-à-dire réels, tels qu'ils circulent dans l'espace médiatique.

Le deuxième volet de ce séminaire, je l'ai fait porter sur la traduction des textes destinés aux enfants (pas nécessairement des contes ou des textes littéraires, mais aussi des textes à visée pédagogique, par exemple). Parce qu'ils présentent essentiellement des contraintes liées à la lisibilité et aussi parce qu'on y cible, sur le plans cognitif et phatique, un lectorat très différent du lectorat adulte, on fait appel bien souvent à des stratégies adaptatives assez poussées. Il s'est écrit, on le sait, depuis vingt ou vingt-cinq ans, quantité de textes en traductologie sur la traduction destinée aux jeunes lecteurs. Nous en avons exploré un certain nombre.

Et enfin, comme troisième et dernier de ce séminaire, nous avons abordé le cas spécifique de la traduction théâtrale, qui elle aussi, en raison de sa finalité particulière – qui est *en définitive* d'être mise en scène et jouée – s'articule autrement, encore une fois, que les autres types de traduction littéraire, qu'il s'agisse du récit narratif ou même de la poésie. Comme la

traduction du texte théâtral est fortement sujette à la manipulation d'une multiplicité de voix sociolectales (et où il est question d'élaborer un texte devant présenter un certain nombre de qualités capables d'être mises en scène, donc un texte qui doit s'écouter avant d'être lu en quelque sorte), elle constitue un champ très riche quant à l'application des stratégies adaptatives. C'est aussi, traductologiquement parlant, une branche de la traductologie littéraire qui a été beaucoup explorée. Le choix des discussions théoriques à son sujet était donc riche et ample.

Nous avons donc concentré essentiellement nos efforts sur ces trois types de texte, en nous assurant toujours de poursuivre cette réflexion, pour chacun des volets, à partir d'une série de travaux critiques pertinents.

- Parmi vos responsabilités à l'ÉTI il y a celle de président du Comité des études supérieures, structure qui n'existe pas dans les universités d'Europe, où fonctionne le système Bologne (3+2+3, c'est-à-dire, licence+master+doctorat). En quoi consistent chez vous les « études supérieures » ? Master et doctorat, comme un cycle unitaire?

Actuellement, je suis professeur agrégé à l'École de traduction et d'interprétation à Ottawa, où j'occupe aussi la fonction de président du Comité des études supérieures de l'École, mandat que je termine cependant le 1^{er} juillet 2014 (et sans doute qu'au moment où on lira cet entretien, je serai ex-président de ce comité). Pour répondre à votre question au sujet de la structure, chez nous, des programmes d'études, je résumerais en disant d'abord qu'elle est proprement nord-américaine, c'est-à-dire que nous avons, au premier cycle, un baccalauréat spécialisé en traduction, à vocation plutôt professionnelle, et aux cycles supérieurs, des programmes davantage tournés vers la recherche. Et je précise davantage : nous avons une maîtrise en traductologie, d'orientation traductologique (théorique si l'on veut), qui consiste en six cours et une thèse qui doit être soutenue ; cette maîtrise en traductologie offre, depuis quelques années, pour ceux et celles qui le souhaitent, une concentration en traduction littéraire, où l'étudiant suit le même nombre de séminaires, à l'exception que l'un d'eux doit obligatoirement être l'atelier de traduction littéraire, et où sa thèse doit comporter la traduction d'un ouvrage, normalement un recueil de nouvelles, une pièce de théâtre ou une œuvre de poésie importante. Les thèses liées à cette concentration en traduction littéraire doivent aussi comporter un volet analytique se greffant à la traduction et explorant une question théorique en

particulier liée au texte littéraire traduit (par exemple, parmi les cinq ou six étudiants qui, jusqu'à maintenant, ont terminé la M.A. en traductologie (option concentration traduction littéraire), cette question théorique s'est avérée être l'intertextualité, ou la métafiction, ou encore les stratégies discursives, etc.). Ce sont là quelques exemples de sujets théoriques qui ont été abordés et qui ont accompagné la traduction de l'ouvrage que l'étudiant en question a choisi dans le cadre de sa thèse. Dans la plupart des cas, il s'agit jusqu'ici de traductions du français vers l'anglais ou de l'anglais vers le français, mais il pourrait très bien s'agir d'autres combinaisons linguistiques, notamment celles qui incluent l'espagnol (notre troisième langue de travail pour ainsi dire à l'École). Nous avons également une entente de principe avec les Presses de l'Université d'Ottawa, plus précisément liée à la création il y a quelques années d'une collection en traduction littéraire. Déjà, un certain nombre d'ouvrages ont paru aux Presses dans cette collection, qui sont au départ le fruit de la traduction d'étudiants ayant réalisé ce travail dans le cadre de leur maîtrise en traductologie (option traduction littéraire).

Vient ensuite une maîtrise en interprétation de conférence, qui est vraiment une formation de nature plus appliquée, extrêmement populaire mais surtout extrêmement exigeante, qui compte chaque année des dizaines d'appelés et seulement une poignée d'élus. Ce programme fort prisé forme essentiellement des interprètes de conférence, bien souvent pour les services parlementaires du gouvernement canadien.

Nous avons enfin un doctorat en traductologie (en fait un Ph.D. selon la structure des programmes universitaires ici en Amérique du Nord), qui existe depuis bientôt une quinzaine d'années à l'Université d'Ottawa et qui accueille environ sept ou huit étudiants par année, souvent venus des quatre coins du monde ; par exemple, en 2013, nous avons accueilli huit étudiants qui étaient originaires de huit pays différents. Il s'est peu à peu effectué au cours de cette période une réelle internationalisation de ce programme de doctorat, et nous en sommes très fiers. Nous avons énormément de chance puisque nous parvenons en fait à recruter des étudiants non seulement de partout dans le monde, mais des étudiants qui sont extrêmement doués, des chercheurs dans bien de cas qui ont déjà fait leurs preuves. Le programme de doctorat de l'Université d'Ottawa a donc un caractère ou même, de plus en plus, une vocation proprement internationale. C'est un programme dont la qualité à l'échelle mondiale est reconnue, puisque au cours des dernières années, plusieurs de nos doctorants diplômés

ont été embauchés comme professeurs par des universités de renom, soit en Angleterre, aux États-Unis (plus précisément à Boston et en Californie) et, tout dernièrement, une de nos plus récentes doctorantes diplômées s'est vu offrir un poste dans une université de l'Ouest canadien. Je suis convaincu que le doctorat en traductologie de notre École continuera de progresser au cours des prochaines années, et qu'il continuera d'attirer des chercheurs prometteurs de partout dans le monde.

- Quelle est la tâche du président des études supérieures ?

En fait, la tâche du président du Comité des études supérieures de l'École, telle que je la conçois, est d'abord d'appuyer les étudiants dans la réussite de leurs études. Faire en sorte que les étudiants puissent jouir des meilleures conditions possibles afin de réussir leur scolarité de maîtrise ou de doctorat, mais aussi afin de rédiger leur thèse. Et quand je parle des « meilleures conditions possibles », j'entends d'abord faire tout en mon pouvoir pour les aider d'abord dans l'obtention de financement pour leur recherche, surtout des bourses externes, car généralement, dans le système nord-américain, elles sont plus prestigieuses et représentent des sommes plus importantes. J'ai toujours pensé que la réussite des études supérieures passait, d'abord et avant tout, par des conditions financières saines pour l'étudiant, lui permettant de se concentrer exclusivement à la réussite de son programme d'étude et de recherche. Je vois donc beaucoup mon rôle comme celui d'un facilitateur, si l'on veut, puis comme un accompagnateur des étudiants. Je vois aussi le rôle de celui qui dirige les études supérieures d'un département comme le nôtre comme celui d'un expert-conseil, afin de guider les étudiants dans le tracé de leur parcours, suivant bien entendu leurs intérêts et suivant surtout leur axe de recherche. Il est important de guider les étudiants dans leur formation et aussi, par la suite, dans le choix du sujet de recherche pour ce qui est de la thèse et, parallèlement, du directeur ou de la directrice de recherche qui puisse l'encadrer de la façon la plus optimale possible. Comme l'École n'est pas un département qui compte des centaines d'étudiants, la plupart des étudiants inscrits dans nos programmes de cycles supérieurs parviennent à connaître généralement bien tous les professeurs dès la première année de leurs études. Les professeurs, à leur tour, ont l'occasion de rencontrer les étudiants plusieurs fois l'an lors d'événements organisés par l'École ou l'association étudiante, mais avant tout de leur

enseigner dans les divers séminaires. En effet, presque tous les professeurs ont l'occasion de dispenser, chaque année ou aux deux ans, un ou deux séminaires, ce qui les amènent donc à connaître les étudiants (et à se faire connaître d'eux). Dans un tel contexte, le choix d'un sujet de recherche et surtout d'un directeur de recherche pour les étudiants devient plutôt aisé ; autrement dit, les étudiants savent déjà dans la majorité des cas avec qui ils vont travailler, avant même d'avoir terminé leur scolarité de maîtrise ou de doctorat (et ce sans parler des nombreux cas où ils viennent justement à Ottawa pour travailler avec tel ou telle collègue).

Un autre aspect du travail du président du Comité d'études supérieures de l'École consiste à appuyer les étudiants dans la diffusion de leurs recherches et donc de les appuyer concrètement dans leurs démarches. Tant pour ce qui est des communications dans des colloques arbitrés – cela peut être des colloques étudiants, mais plus encore des colloques nationaux, voire internationaux – nous disposons à l'Université de subventions de voyage pour ce qui est de la participation des étudiants à des colloques de ce genre. Je trouve essentiel pour ma part d'encourager les étudiants, à partir de travaux qui auraient été marquants dans le cadre de leur scolarité par exemple, à revisiter et parfaire ces travaux afin de les proposer pour des communications dans des colloques ou encore, parfois, de les proposer pour fins de publication dans des revues arbitrées. Il est arrivé bien souvent, au cours des dernières années, que des travaux d'étudiants réalisés dans le cadre de séminaires offerts à l'École ont été, dans des versions revues, étoffées et corrigées, publiés sous forme d'article des revues assez importantes en traductologie au Canada, en Amérique Latine, ou en Europe, comme par exemple dans l'*Atelier de traduction*.

Ce sont là les tâches de direction des études supérieures qui me paraissent les plus importantes, parce que ce sont celles qui sont davantage tournées vers de réels services pour répondre aux besoins on ne peut plus concrets des étudiants. Au risque de me répéter, je vois d'abord mon rôle comme celui d'un conseiller, qui est là pour appuyer les étudiants, les écouter, les guider au besoin, discuter avec eux. Bien entendu, il y a tout un pan de ce travail qui relève de l'administratif, qui a trait à toutes les transactions (traitement des dossiers d'admission, planification des soutenances, formation des jurys de thèse, etc.) avec la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université. Je ne nie en rien l'importance de cette partie du travail, extrêmement prenante par ailleurs, mais j'insiste

vraiment ici pour souligner davantage le rôle de professeur-mentor ou d'accompagnateur qui est, à mon avis, prioritaire et de loin le plus gratifiant. Comme je vous l'ai dit auparavant, je termine mon mandat de deux ans (2012-2014) dans quelques semaines. Dans la mesure où j'ai été embauché à l'Université d'Ottawa en 2007 et que j'ai été président de ce même Comité de 2008 à 2010, je m'estime extrêmement chanceux d'avoir pu, quatre ans durant depuis les sept dernières, travailler étroitement, je pense, à la réussite des étudiants de maîtrise et de doctorat de l'École.

- Et pour rester dans les études supérieures, vous êtes directeur de nombreuses thèses de maîtrise et de doctorat sur une thématique assez diverse. Quels sont les critères pour le choix du thème ? Il y a certains axes thématiques au niveau de l'école doctorale ou pour chaque directeur ?

J'ai été et je suis surtout directeur de nombreuses thèses de maîtrise et de doctorat à l'École, sur des thématiques assez différentes. Jusqu'ici, j'ai dirigé une douzaine d'étudiants, pour la quasi-totalité des étudiants qui ont soutenu leur thèse de maîtrise, la toute première de ces soutenances remontant à l'automne 2009. Puisque le programme de doctorat s'étend sur une période de quatre, cinq ou six ans, je n'y ai jusqu'à maintenant dirigé qu'une étudiante ayant terminé et soutenu sa thèse, soit à l'hiver 2013, thèse que j'ai codirigée avec mon collègue Salah Basalamah. J'ai actuellement une dizaine d'étudiants sous ma direction, six à la maîtrise et quatre au doctorat, certains qui viennent de commencer et d'autres qui devraient terminer au cours des deux prochaines années. Ce sont des étudiants qui travaillent, en effet, dans divers domaines de la traductologie.

Pour ce qui est du choix du sujet et du choix des étudiants qu'on dirige (ou plutôt qui nous choisissent pour les diriger), les critères peuvent certes varier quelque peu d'un collègue à l'autre. Pour ma part, j'estime qu'il existe deux choses absolument essentielles pour ce qui est de la direction de thèse : d'une part, bien entendu, une expertise dans le champ de recherche dans lequel travaille l'étudiant à la maîtrise ou au doctorat (où cette condition est encore plus nécessaire), mais il y a tout autant une question disons de personnalité, de relation interpersonnelle qui entre en ligne de compte : autrement dit, il faut que l'étudiant se sente parfaitement à l'aise à travailler avec tel ou tel professeur. J'estime que cette relation étudiant-directeur doit être transparente et empreinte du plus grand respect mutuel, puisque les

deux intéressés ont bien souvent à travailler ensemble pendant plusieurs années. À mon avis, il est important que cette question soit franchement abordée avec l'étudiant qu'on dirige dès le départ.

Les axes thématiques, au niveau des études supérieures, sont assez divers. J'ai dirigé, pour ma part, plusieurs étudiants de maîtrise engagés dans la concentration qui existe depuis quelques années en traduction littéraire. Puis, comme j'enseigne depuis deux ans le séminaire de « Discours et traduction », centré en bonne partie sur l'analyse du discours en traduction, je dirige justement un certain nombre d'étudiants qui ont privilégié cette dernière dans leur orientation de recherche. Par exemple, je dirige deux doctorants de l'École qui travaillent en ce moment sur la problématique de la couverture médiatique entourant le Printemps arabe et des discours en traduction qui en assure la circulation ; aussi, comme je m'intéresse beaucoup à la question de l'idéologie en traduction, je dirige aussi une doctorante russe qui travaille sur la littérature canadienne traduite, diffusée et reçue, et ce tant à l'époque soviétique qu'à l'époque démocratique, en Russie. Plus précisément, elle cherche à montrer comment s'est construit, dans le premier cas, et continue de se construire, dans le second, l'image du Canada à travers les œuvres traduites en langue russe. Enfin, comme je suis moi-même canadieniste (surtout pour ce qui a trait au domaine littéraire), il va sans dire que toute recherche de ce type, qui marie des problématiques relatives à la fois aux études canadiennes et à l'idéologie en traduction, risque fort de m'intéresser.

- Cette année vous dirigez la thèse d'une doctorante roumaine. Quels problèmes spécifiques pose une thèse d'une chercheuse venue de l'Est de l'Europe, où l'expérience communiste – idéologie imposée, censure, d'autres contraintes – a marqué les mentalités ?

En effet, je dirige actuellement la thèse d'une doctorante roumaine qui a entrepris son programme de doctorat en septembre dernier. Plus précisément, vous me demandez si je note des problèmes particuliers pour ce qui est de la direction de la thèse d'une chercheuse venue de l'Europe de l'Est ? Je vous dirais que, premièrement, la doctorante en question était peu âgée, sans doute jeune adolescente, en 1989. De plus, il s'agit ici d'une doctorante qui a énormément voyagé, qui avait une expérience d'enseignement et de recherche de plusieurs années avant même d'arriver à Ottawa. Il ne s'agit donc pas dans ce cas-ci de quelqu'un qui a terminé ses

études de maîtrise en Roumanie et qui serait venu directement à Ottawa. La doctorante en question a enseigné, entre autres, au Vietnam ; elle a aussi séjourné dans des universités américaines et en France, à Paris notamment, et qui de plus a une vaste expérience de la traduction professionnelle, notamment de la traduction littéraire. Elle a déjà une vaste expérience du marché éditorial, a déjà publié plusieurs traductions et cotraductions. Elle est donc arrivée l'automne dernier à Ottawa avec un riche bagage. De ce point de vue, sa direction ne pose aucun problème, et c'est quelqu'un qui réussira absolument, je n'en ai aucun doute. Aussi, parce que son sujet porte, entre autres, sur la poésie anglo-canadienne et américaine en traduction française et roumaine, et parce que la thèse ne repose pas sur une analyse textuelle au sens linguistique du terme. Il faudra voir comment les choses évolueront au cours des prochaines années pour ce qui est de la rédaction de sa thèse, mais il s'agira très certainement d'une recherche davantage axée vers la sociologie de la traduction et les questions agencielles. La question du « comment tel ou tel poème a été traduit de façon très spécifique en roumain » ne formera d'aucune manière le cœur de la thèse. Clairement, aucune analyse prescriptive n'est prévue, et comme la recherche porte davantage sur la question des réseaux mis en place par la traduction dans un contexte de littérature mondialisée ou si l'on préfère de mondialisation des échanges culturels et des contextes éditoriaux, je me sens tout à fait apte et compétent pour diriger cette doctorante roumaine. Comme je l'ai déjà dit, il s'agit d'une étudiante extrêmement autonome et une chercheuse qui, depuis qu'elle est arrivée à Ottawa, s'est déjà fait remarquer par la qualité de ses travaux, tant chez nous qu'ailleurs au pays ainsi qu'aux États-Unis. Travaillant moi-même depuis quatre ou cinq ans déjà sur la question de la mondialisation des marchés éditoriaux en traduction, plus spécifiquement sur la dissémination de la littérature canadienne d'expression anglaise et française partout en Amérique Latine en espagnol et en portugais, cette question particulière des réseaux éditoriaux et de la mondialisation des échanges littéraires m'intéresse et me rejoint pleinement.

- Parlons un peu de vos projets de recherche individuels et collectifs. Vous êtes impliqué dans une diversité de projets sur une thématique assez riche où j'ai cru distinguer au moins trois axes : littérature hispanique, traductologie, identité et diversité culturelle. Est-ce que je me trompe ? Qu'est-ce qui joue dans le choix de la formule du projet, individuel ou collectif ?

Non, en fait, vous ne vous trompez pas pour ce qui est de mes principaux axes de recherche au cours des quinze dernières années. Dans un premier temps, la littérature hispanique en traduction a occupé une bonne partie des dix premières années de ma recherche en traductologie ; d'une part, ma thèse de doctorat portait sur une critique des traductions françaises du *Lazarillo de Tormes*, qui constitue le deuxième ouvrage en importance du Siècle d'Or espagnol, après le *Don Quichotte* de Cervantès, et j'ai publié un certain nombre d'articles issus essentiellement de ma thèse de doctorat soutenue en 2001. Puis dans les cinq années qui ont suivi, soit de 2004 à 2009 environ, j'ai beaucoup concentré mes efforts de recherche sur l'histoire de la traduction ou plutôt des traductions anglaises et françaises du *Don Quichotte*. Au cours de cette période, je me suis beaucoup intéressé à la question de la modernité des discours qui composent le *Quichotte* ; j'ai en fait tenté de comprendre comment il y avait eu autant de traductions en langue française et en langue anglaise au fil des siècles, mais, plus particulièrement, une concentration toute récente dans les années 1990 et 2000, tant en français qu'en anglais. J'ai beaucoup étudié la question de la pluralité des interprétations de l'ensemble des discours qui traversent le *Quichotte* ; il faut comprendre qu'il s'agit là d'un ouvrage inégalé sur les plans littéraire et historique (il est important de rappeler ici que ce livre qu'on appelle souvent le « premier roman moderne » demeure à ce jour l'ouvrage le plus traduit au monde après la Bible). Du point de vue de la traduction, il intéresse d'autant plus car il a donné lieu à d'innombrables interprétations depuis que l'ouvrage a été pour la première fois traduit en anglais et en français dans les années qui ont suivi sa publication en Espagne au début du 17^e siècle. Plus précisément, je me suis attelé dans cette recherche à comprendre, dans les traductions toutes récentes du *Quichotte*, la manière dont était ré-énoncé et réinterprété l'univers discursif propre au *Quichotte*, pour mieux comprendre en réalité ce qui constitue la modernité de nos jours, et ce, par l'entremise de sa traduction. Mon travail de critique des traductions du *Quichotte* a donc beaucoup porté sur cette question ainsi que sur la question de la lisibilité des retraductions contemporaines, plus particulièrement de la série impressionnante de retraductions complètes (il convient de rappeler que le *Quichotte* fait plus de 1000 pages !) en anglais et en français ayant paru entre 1995 et 2005. Vous savez, la question des retraductions liée au prétendu vieillissement des traductions intérieures est souvent tenue pour acquise en traduction et en traductologie, mais comme on avait affaire dans ce cas-ci à

plusieurs retraductions quasi simultanées dans les deux langues cible que j'étudiais, la question du vieillissement de la ou les traductions précédentes (une ou deux années dans certains cas) ne se posait pas. J'ai plutôt choisi de confronter les traductions les plus récentes du *Quichotte* entre elles pour essayer de montrer en quoi consistaient, selon le travail des traducteurs, la modernité du *Quichotte* de nos jours.

Le deuxième axe de recherche concerne à la fois la localisation et la mondialisation tout spécifiquement des échanges littéraires. Dans le cas de la localisation, je m'y suis intéressé à partir du début des années 2000, dans le but de voir ce que le phénomène pouvait potentiellement impliquer pour la traductologie, surtout sa caractéristique première, qui est celle de la simultanéité importante de textes qui apparaissent dans plusieurs langues au même moment. Donc des textes émanant d'un texte dit « internationalisé » (un modèle textuel incomplet, présentant tout le contenu référentiel mais dénué de marques culturelles quelles qu'elles soient) et dont l'origine est niée en quelque sorte car il n'est jamais présenté comme un « texte de départ », toutes les versions localisées s'affichant à la fois comme uniques et égales. Cette question de la simultanéité ou de l'instantanéité de « textes apparentés » en version multilingue m'intéressait beaucoup du point de vue de l'ontologie même de la traduction. Depuis toujours, comme pratique, la traduction suppose, au départ, la parution d'un texte en langue d'origine, suivie d'une traduction qui apparaît après un certain temps. En localisation, on fait plus ou moins fi du texte de départ comme réalité ; il n'existe que théoriquement et toute la série de textes qui apparaissent parfois simultanément dans des dizaines de langues en découle néanmoins sans jamais présenter ces textes comme des traductions. C'était vraiment cette question plutôt ontologique qui m'intéressait, et qui me fascine toujours, dans le cas de la localisation.

Pour ce qui est de la mondialisation, la question des échanges littéraires à l'échelle globale par l'entremise de la traduction est d'abord ce qui m'intéresse, et donc conséquemment la question des réseaux qui existent pour ce qui est de la diffusion même de la littérature, et celle des filiations mêmes que supposent les traductions entre elles, d'une langue à l'autre. Le projet qui m'a beaucoup occupé ces dernières années, en compagnie de ma collègue, Luise von Flotow, explore cette question pour ce qui est des textes littéraires canadiens, que nous avons étudiés dans leur état de dissémination et de diffusion en Amérique Latine. Ce qui est assez intéressant de constater

dans bien des cas, c'est que les textes à traduire ne voyagent pas nécessairement dans une direction Nord vers le Sud (disons à l'intérieur des Amériques), mais plutôt, surtout dans le cas des titres québécois et surtout anglo-canadiens traduits en espagnol, du Canada vers l'Espagne pour ensuite être diffusés ou disséminés en Amérique Latine... et ce, quand ils l'étaient ! Ce qui nous amène à repenser le schème traditionnel qui veut qu'un texte apparaisse dans un espace donné et voyage directement vers un espace linguistique culturel et linguistique différent. Ce que nous avons découvert, c'est l'importance du phénomène de *transition* par lequel une traduction s'effectue dans un tiers pays, dans ce cas ci, souvent en Espagne avant de retourner et d'être diffusée en Amérique hispanophone. C'est ce phénomène lié, d'une certaine manière, à la mondialisation de la littérature et du marché éditorial qui m'intéresse particulièrement.

Enfin, le troisième axe de ma recherche touche les questions d'identité (et du coup de diversité) en traduction, beaucoup encore dans le contexte spécifique du projet de recherche sur le Canada en Amérique latine (évoqué plus haut), où il convient de distinguer les identités littéraires et culturelles telles qu'on les construit tant au Canada anglais qu'au Canada français, d'avec la perception en Amérique latine de ces mêmes identités littéraires ou culturelles une fois les ouvrages se mettant à circuler. Nous avons été rapides à comprendre que ces identités littéraires, telles qu'on les avait souvent construites et présentées au Canada, étaient nécessairement reçues autrement en Amérique Latine, et ce malgré les efforts de la diplomatie culturelle canadienne qui cherche à véhiculer sa propre image du produit culturel destiné à l'exportation. Sur ce plan, tout à fait intéressante est donc la représentation de l'identité canadienne en Amérique Latine, vue à travers la traduction d'un nombre impressionnant de textes. Au total, ce sont plus de 1100 ou 1200 titres canadiens traduits ou ayant été diffusés en Amérique Latine depuis une trentaine d'années que nous avons répertoriés dans une base de données accessible gratuitement en ligne pour les canadianistes du monde entier et surtout au sud du Rio Grande. C'est donc dire l'ampleur du projet de recherche et, aussi, de ce qui nous reste à faire et à découvrir !

Vous me demandez aussi ce qui peut influencer sur le choix de la formule du projet de recherche, que celui-ci soit individuel ou collectif. Je vous dirais que, forcément, la question des langues est *a priori* importante. J'ai toujours été intéressé par les langues espagnole et portugaise, et plus

largement par l'environnement littéraire latino-américain, qu'il soit brésilien ou hispano-américain, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires originales de cette région du monde, ou de textes venus d'ailleurs qui y circulent grâce à la traduction. Il est donc certain que la langue constitue le premier critère d'influence. Pour la critique des traductions, j'ai toujours été intrigué par cette possibilité que la critique des textes traduits puisse constituer à part entière une forme de critique littéraire. Je me suis toujours intéressé à la question des interprétations multiples que proposaient les traductions et j'estime qu'elles constituent de ce fait autant de lectures ou d'interprétations critiques. En somme, je considère la critique des traductions comme un des piliers de la critique littéraire, et de plus en plus présent dans le contexte actuel de la mondialisation de la littérature. Enfin, la circulation des produits culturels et leur rôle dans la construction de l'identité à l'étranger est également d'une grande pertinence pour moi. Je trouve absolument fascinante la question de la circulation même des produits culturels et surtout les chemins par lesquels ils transitent, surtout le rôle que ces produits culturels jouent dans la construction de notre identité à l'étranger en raison de leurs transformations obligées par le processus de traduction. L'exemple de l'identité canadienne telle qu'elle est révélée en Amérique Latine en est une bonne illustration.

Individuellement, mais aussi collectivement, la place du Canada en Amérique Latine grâce à la traduction constitue aujourd'hui mon axe de recherche premier, il ne fait aucun doute. Et quant à la pratique de la traduction même, nommément littéraire, j'ai fonctionné un peu de la même façon, agissant tantôt comme les traducteurs l'ont presque toujours fait (c'est-à-dire seul !), tantôt comme l'initiateur d'un certain nombre de traductions à plusieurs mains. Le travail collectif en traduction littéraire est un phénomène qui m'intéresse au plus haut point, et une pratique à laquelle je compte m'adonner encore longtemps.

- Vous et Luise von Flotow, l'actuelle directrice de l'ÉTI, venez d'entamer une collaboration de longue durée avec l'Université de Santa Catarina du Brésil (avec laquelle nous avons aussi une collaboration grâce au dynamisme et à la disponibilité de Marie-Hélène Torrès) sur une problématique très intéressante "From Quebec to Brazil: Translation as a Fruitful Dialogue Between «américanité» and «americanidade»". Pouvez-vous nous en donner quelques détails ?

Ma collègue Luise et moi avons tissé depuis plusieurs années déjà des liens particulièrement solides et fructueux avec des collègues traductologues du Brésil. L'entente de collaboration que nous avons avec l'Université fédérale de Santa Catarina (UFSC), à Florianopolis au Brésil, mais aussi avec d'autres universités brésiliennes comme l'Université de Brasília et, dans une moindre mesure, celle de Sao Paulo a souvent été concrétisée ces dernières années à travers des initiatives de recherche et d'enseignement aux études supérieures en traductologie. Il faut savoir que l'UFSC a été la toute première à offrir un programme de maîtrise et de doctorat en traductologie au Brésil ; Luise et moi y avons offert à plusieurs reprises des séminaires de traductologie, la plupart en formule de coenseignement avec des collègues de Florianopolis.

Notre article sur l'« américanité » au Québec et l'*americanidade* au Brésil, paru en 2012 dans la revue *Cadernos de Tradução* de l'UFSC, interroge les différences et les similitudes de ce concept identitaire partagé. Autrement dit, nous tentions de voir, à partir de l'exemple d'un livre bien spécifique¹ qui avait comme thématique de fond l'américanité québécoise, si cette dernière voyageait de façon intacte du Québec jusqu'au Brésil, et de quelle manière cette mise en discours identitaire était représentée dans la traduction brésilienne. Nous avons essentiellement découvert que cette américanité est souvent filtrée par un regard européen ; par exemple, nombre de références culturelles dans le roman québécois se trouvent surexploitées en traduction à travers un prisme européénisant, en surexposant la dépendance culturelle du Québec à la France et conséquemment en relativisant d'autant celle du Québec aux États-Unis. Au risque de me répéter, je dirais qu'encore une fois on se trouve devant un exemple intéressant où l'américanité n'a pas voyagé (métaphoriquement dans ce cas précis) en ligne directe depuis l'Amérique du Nord jusqu'à l'Amérique du Sud. Le transfert identitaire Nord-Sud transite en quelque sorte par la, objectivé par un certain regard européen. L'exemple est fascinant car il montre bien que souvent la traduction n'est pas une opération (mentale ou conceptuelle) bilatérale mais largement multilatérale.

- *En considérant le grand nombre d'articles que vous avez consacrés à Don Quijote, le plus souvent dans une perspective traductologique, ce chef d'œuvre est-il pour*

¹ Jacques Godbout, *Une histoire américaine*, 1986 (1999 pour la traduction brésilienne).

vous un objet de recherche inépuisable ? La « belle infidèle », qu'est la traduction, est-elle à mettre en rapport avec une intouchable Dulcinée ?

Absolument, le *Quichotte* en traduction est un objet de recherche tout à fait inépuisable. Cela dit, comme je n'ai jamais réfléchi à une mise en rapport de la « belle infidèle » qu'est la traduction avec l'intouchable Dulcinée, je me défilerais en me réservant le droit de mûrir plus longuement la question ! Mais il est clair que l'analogie est très intéressante !

Comme je l'ai déjà mentionné, à mon avis le *Quichotte* représente une somme de tous les univers discursifs de son époque ; on y discute entre autres dizaines de sujets de l'émergence du capitalisme, mais aussi de traduction ! Ensemble, ces deux objets de discours m'ont à ce point fasciné que j'y ai consacré quelques articles. Il faut se rappeler que le *Quichotte* est présenté au lecteur comme le fruit d'une traduction, dont l'acquisition et l'opération mercantile qui la rendent font partie du tissu narratif de la première partie de l'ouvrage.

Sur le plan discursif, l'ouvrage s'avère pratiquement infini... et cela, c'est sans compter les traductions auxquelles il continue de donner jour très périodiquement. Je n'ai donc pas écarté la possibilité de revisiter le *Quichotte* en traduction dans un avenir pas trop éloigné. Je ne doute aucunement qu'il me réserve sur le plan de la recherche encore énormément de plaisir et sûrement des tonnes de découvertes.

- Je sais que vous travaillez dans de nombreux projets de traduction, souvent en tant que coordonnateur d'une traduction collective. Comment se déroule le travail pour une traduction à plusieurs ? Quel en est le but, l'objectif, si vous voulez ? J'ai eu l'expérience d'une traduction collective et je sais que c'est assez complexe...

Mon rôle à l'École de traduction en tant que traducteur littéraire et directeur de collection est double ; il faut peut-être d'abord préciser qu'avec mes collègues Luise von Flotow et Charles Le Blanc, je codirige la collection de traduction littéraire aux Presses de l'Université d'Ottawa, qui existe depuis quelques années déjà et qui fait entre autres paraître des traductions littéraires qui sont souvent issues des thèses de nos diplômés à la maîtrise (concentration traduction littéraire).

Pour ce qui est de mon travail collectif de traducteur, j'ai codirigé avec une étudiante alors de maîtrise de l'École le premier ouvrage de cette

collection, qui s'appelle *Le Dodécaèdre ou Douze cadres à géométrie variable*, un curieux roman (« en quelque sorte un roman » comme le dit bien l'original anglais) du Canadien Paul Glennon, assemblage de douze nouvelles savamment liées entre elles à travers une gymnastique géométrique et mathématique, et dont la spécificité est de faire appel à douze narrateurs différents qui racontent une histoire qui offre certains recoupements intertextuels avec d'autres dans le recueil. Comme on dénombre douze voix narratives distinctes dans ce roman ou dans ce recueil de nouvelles (difficile à trancher !), j'ai fait appel à onze autres traducteurs, tous des étudiants de l'École de traduction et d'interprétation d'Ottawa, mais aussi de l'Université du Québec en Outaouais où j'ai été professeur de 1999 à 2007. Il s'agit d'une traduction à vingt-quatre mains, comme nous nous plaisions à l'appeler, un projet plutôt complexe, mais combien riche sur le plan expérientiel. Cette possibilité de travailler collectivement me plaît beaucoup, car la traduction collective permet, dans un premier temps, de confronter la multiplicité des points de vue, des perspectives, des interprétations et aussi parce que la traduction collective permet, d'une certaine manière, de briser cette sempiternelle image du traducteur comme artisan solitaire. Ce sont là, parmi d'autres, deux aspects qui me motivent à privilégier le recours à la traduction collective plutôt qu'individuelle.

- Votre activité de participation à des colloques est vraiment impressionnante et va de pair avec des relations et collaborations internationales. Je cite un peu au hasard quelques-unes de vos destinations : Mexique, Brésil, Turquie, Belgique, Colombie, Espagne, Roumanie, Italie, Malaisie, Chine, Israël. Parlez-nous, s'il vous plaît, un peu de votre condition exceptionnelle de « colloquant ».

Oui, c'est vrai, ma condition particulière de « colloquant » me comble. Depuis une quinzaine d'années, j'ai été choyé d'avoir pu voyager un peu partout dans le monde, sur plusieurs continents ; depuis trois ou quatre ans, surtout en Amérique latine, où je me suis rendu à une douzaine de reprises. En partie parce que ces déplacements nombreux sont intimement liés à l'ambitieux projet de recherche sur le Canada en Amérique latine évoqué plus haut. Mais je crois que ce que vous appelez ma « condition exceptionnelle de colloquant » est aussi ou sinon davantage liée à ma toute première vocation : l'enseignement. En effet, j'ai eu plusieurs occasions d'offrir des séminaires intensifs ou faire des ateliers de traduction au Brésil,

au Mexique, en Argentine et, tout prochainement, en Colombie et en Bolivie. Je m'estime donc privilégié de parcourir ainsi tous ces pays et d'avoir l'occasion, comme chercheur, de vérifier concrètement et sur-le-champ à quel point la traductologie est variée et véritablement internationale. Dans ces voyages en Asie, en Europe, en Amérique Latine ou en Israël (où je suis allé l'année dernière), je suis sans cesse émerveillé par la diversité d'approches et de perspectives qu'autorise la traductologie, par la richesse des cosmologies de pensée traductologique, ce qui nous oblige à réévaluer constamment nos propres a priori théoriques et méthodologiques. En voyageant de la sorte comme colloquant ou enseignant, j'ai pu voir que la traductologie est vraiment une discipline carrefour, essentielle et, aussi, pour emprunter un terme que vous m'avez suggéré dans une de vos questions précédentes, inépuisable.

- En connaissant votre passion pour la course et le marathon, au sens propre du terme, je suis tentée de voir une relation merveilleuse entre le marathonien et le chercheur, que vous êtes. Dites-nous si c'est vrai, si l'un soutient l'autre ?

J'aime beaucoup cette question et la relation que vous suggérez entre ma passion pour la course de fond (que ce soit le marathon, le semi-marathon ou toute autre course de longue distance), et mes activités traductologiques de chercheur ! Ce ne sont pas des activités que j'aurais spontanément mises en relation, mais j'avoue que je trouve votre proposition tout à fait juste et intéressante. Il y a effectivement des recoupements possibles entre ces deux mondes, par exemple entre l'épreuve du marathon (tout simplement de le terminer est un exploit en soi !) et celle que constitue la thèse de doctorat. Je vous avouerais que sur le plan personnel – je ne vous dis pas qu'il en va de même pour tous les thésards et pour tous les marathoniens, mais un assez grand nombre, j'en suis convaincu – ce sont là deux épreuves tout à fait existentielles en ce sens qu'elles nous amènent à puiser au plus profond de nos capacités, tant physiques que mentales, comme être humain ; aussi, la thèse et le marathon sont en définitive – encore une fois, à mon avis – deux expériences intrinsèquement solitaires, difficiles, voire extrêmement douloureuses, réalisables uniquement si l'on parvient à puiser dans cette force dont on découvre qu'elle nous habite peut-être.

- *Vu votre expérience très riche, à la fois, de « terrain » et d'atelier, qu'est-ce que pour Marc Charron la traduction ? Mais la traductologie ?*

Il est vrai que j'ai une expérience, à la fois, d'atelier et de terrain, ce qui m'amènerai à vous dire que je conçois d'abord la traduction comme une circulation, comme un mode de circulation mais peut-être encore plus comme un partage de textes et de connaissances qui m'apparaît absolument admirable dans la pratique même de la traduction mais aussi dans son étude, dans son analyse et dans son appréciation. J'aime cette magie de la circulation des textes que comporte la traduction... Pour ce qui est de la traductologie, encore une fois, sans vouloir proposer de définition nette et claire, je vous dirai que la traductologie pour moi est ce lieu privilégié, où on peut s'engager de façon libre mais rigoureuse dans l'étude de toutes les formes possibles de transfert, notamment les transferts d'ordre culturel. Quand il est question de traduction et de traductologie, les termes clefs qui me viennent à l'esprit sont *circulation*, *partage*, *transfert*, tous des termes qui supposent un mouvement, des changements continus, des transformations incessantes et surtout un dynamisme certain.

Note :

Contribution publiée dans le cadre du programme CNCS PN-II-IDEI-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature/ littératures francophones: histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/2011.

II. DOSSIER

La dimension culturelle du texte littéraire en traduction (I)

DIMENSION CULTURELLE DE CERTAINES FONCTIONS DE LA TRADUCTION

Jean DELISLE¹

Si l'on traduit,
c'est pour influencer sur le développement d'une culture.

ANDRE LEFEVERE

La traduction est une sorte de papier tournesol
qui rend visible le processus du transfert culturel.

PETER BURKE

Abstract: This paper addresses the theme of the « cultural dimension of the literary text in translation » from the perspective of certain functions of literary translations that have a strong cultural impact. Moving away from the normative paradigm that seeks to ascertain whether a particular translation is a true or deforming mirror of an original work, I discuss the subject from a sociotranslation approach. As the functions of literary translation with a cultural dimension are so numerous, I have chosen to outline briefly only the following eight functions: 1. Translation as a source of inspiration; 2. Translation as a school of style; 3. Transgressive translations; 4. Palliative translations; 5. Translations as a tool for shaping a culture; 6. Translation as a barometer; 7. Translation as a tool for shaping national identity; 8. Translation as a way of importing literary genres. In my conclusion, I call for a sociological as well as a comparative approach to the history of translation.

Keywords: translation, literature, culture, functions, sociotranslation.

Il serait difficile de traiter du thème de la « *dimension culturelle du texte littéraire en traduction* » sans adopter un point de vue historique. De tous les angles sous lesquels on peut aborder l'histoire de la traduction, l'angle culturel est certainement le plus intéressant et le plus fertile. La traduction ensemence la culture et la littérature. La perspective culturelle est intimement liée à la littérature, même si la culture ne se réduit pas à la littérature. Affirmer que l'« on peut évaluer la culture d'un pays par le nombre et la

¹MSRC, Université d'Ottawa, jdelisle@uOttawa.ca.

qualité de ses traductions littéraires » (Tabernig, cit. in Orozco, 2001 : 647) m'apparaît une généralisation hasardeuse.

Cela dit, les trois mots clés de l'intitulé du colloque – *culture*, *littérature* et *traduction* – donnent le vertige, tant le territoire conceptuel qu'ils recouvrent est vaste.

Culture, littérature et traduction

Comment définir la *culture*, concept fondamental de l'anthropologie et de la sociologie ? Les anthropologues américains Kroeber et Kluckhohn ont colligé pas moins de 164 définitions proposées entre 1871 et 1950. Après classement et analyse de toutes ces définitions, ils arrivent à la conclusion qu'une culture est, entre autres, un *produit*, qu'elle est *historique*, qu'elle englobe des *idées*, des *habitudes*, des *valeurs*, qu'elle est *sélective*, *acquise* et fondée sur des *symboles* (Kroeber et Kluckhohn, 1960 : 308). Plusieurs de ces concepts s'appliquent à la traduction qui, elle aussi, est un *produit historique sélectif* et a partie liée avec des *idées*, des *valeurs* et des *symboles*.

Sans doute moins polysémique, le concept de *littérature*, aux contours sémantiques variables, englobe des œuvres marquées par des préoccupations esthétiques et formelles qui se présentent sous d'innombrables formes. Les pratiques d'écriture sont multiples.

Que dire, enfin, de la *traduction* ? Comment définir cette activité qui, à première vue, semble une technique banale, si on la considère du seul point de vue de sa fonction médiatrice : donner accès à une œuvre étrangère quand on est dans l'impossibilité de lire l'originale ? La réalité est en fait beaucoup plus complexe.

Antoine Berman a bien vu que parler de traduction « c'est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot "traduction" lui-même ne cesse de se métaphoriser » (1999 : quatrième de couverture). En effet, parler de traduction, c'est parler de la vie, de la nature et du destin des œuvres ; c'est parler de communication, de transmission, de réception, de tradition, de culture ; c'est parler du rapport à l'Autre, c'est parler de langues et d'écriture ; c'est parler de mimétisme et de récréation. C'est parler de beaucoup d'autres choses encore, le plus souvent métaphoriquement.

On a écrit, par exemple, que traduire « c'est proposer à une âme de prendre un autre corps » (Jean-Yves Masson), c'est « contempler un texte à travers des lunettes » (André Chouraqui), c'est « un passe-temps hygiénique » (Gabriel Garcia Marquez) etc.

Parler de traduction, du processus comme du résultat, c'est se sentir obligé, comme le déplorait Georges Mounin dans ses *Belles infidèles*, « de l'accabler par une comparaison » (1994 : 24) Si les comparaisons sont généralement boiteuses, se dérobent à la preuve et ne sont pas raison, elles ont au moins le mérite de frapper les esprits.

C'est le cas très certainement quand on lit, sous la plume de Ben Gourion que traduire c'est « embrasser le corps d'une femme à travers un drap » (cité par André Chouraqui, 1990 : 468). C'est joli et poétique, mais qu'a-t-on dit de la traduction ? Mon dictionnaire *La traduction en citations* (2007) renferme une constellation de définitions métaphoriques¹ de cette activité intellectuelle multiséculaire. Le moins que l'on puisse dire est que les traducteurs ne manquent pas d'imagination pour décrire ce qu'ils font.

Et comme pour compliquer les choses, le concept de traduction s'incarne sous diverses formes : *adaptation, calque, conversion, correspondance, équivalence, imitation, interprétation, modulation, paraphrase, récréation, réexpression, transcodage, translation, translittération, transposition, version, vulgarisation*². Je résumerai cette complexité au moyen d'une métaphore (une de plus !) que j'emprunte à Jules Verne : la traduction est une « hydre à cent mille têtes ».

Comment dès alors traiter de « la dimension *culturelle* du texte *littéraire* en *traduction* », sachant que nous sommes en présence de trois concepts quasi impossibles à cerner ? À cette difficulté s'ajoute le fait que le périmètre sémantique du mot *texte* – présent également dans le titre du colloque – est plus large que celui d'*œuvre littéraire*.

Trancher le nœud gordien

Pour trancher ce nœud gordien, j'ai pris le parti d'aborder le sujet sous l'angle des *fonctions* des traductions littéraires ayant une forte incidence culturelle. Depuis que j'explore le pays fascinant de l'histoire de la traduction, soit depuis une bonne quarantaine d'années, je me suis particulièrement intéressé aux multiples finalités des traductions et à la place et à l'importance

¹ *La traduction en citations* (Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, xxxiv-396 p.) réunit plus de trois mille citations sur la traduction et ses artisans, citations glanées chez plus de huit cent auteurs et traducteurs de l'Antiquité gréco-romaine à nos jours.

² Yves Gambier en énumère plusieurs autres : « Localisation, editing, production de documentation multilingue, médiation langagière, versionisation », dans « Pour une socio-traduction », dans J. Ferreira Duarte, A. Assis Rosa et T. Seruya (codir.), *Translation Studies at the Interface of Discipline*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing, 2006, p. 30.

qu'elles occupent au sein d'une société et entre les sociétés. Je fais la chasse à ces fonctions comme on chasse les papillons : pour enrichir ma collection.

Des dizaines de fonctions que j'ai pu répertorier à ce jour, j'en retiendrai quelques-unes que l'on pourrait regrouper sous le chapeau de deux citations. La première est d'Ernest Renan : « Un texte non traduit n'est qu'à demi publié » (1853 : 3), la seconde, d'Alexandre Pouchkine : « Les traducteurs sont les chevaux de poste de la culture¹ ». Que nous disent ces deux auteurs ?

Renan nous dit que la traduction, alliée naturelle de l'édition, parachève la publication d'une œuvre littéraire et qu'elle contribue à sa « consécration », au sens de Pascale Casanova (2002).

Pouchkine, lui, nous rappelle que, chaque fois qu'une œuvre littéraire est traduite dans une nouvelle langue, elle entame une autre étape de son voyage universel, ce qui représente généralement un progrès pour une littérature, une culture, une civilisation.

La traduction, phénomène socioculturel

Étudier la traduction comme phénomène socioculturel nous apprend beaucoup de choses. Dans la suite de mon exposé, je m'écarterai du paradigme normatif qui consiste à se demander si telle traduction est un miroir fidèle ou déformant d'une œuvre originale. J'adopterai plutôt le sujet sous l'angle de la *sociologie de la traduction* ou « *sociotraduction*² », néologisme que James Holmes avait créé en 1972 (1988 : 72), mais qu'il n'a pas cru bon

¹ La langue russe autorise aussi la traduction « ... de la civilisation ». La citation de Pouchkine figure dans le manuscrit d'*Engène Onéguine* et date de 1830. V. J. Delisle et D. Shatalov, « Joseph de Maistre ou Alexandre Pouchkine ? La confusion de *Babel* », *L'Actualité langagière*, vol. 9, n° 4, 2013, p. 14-20. En ligne : www.bt-tb.tpsgc-pwgsc.gc.ca/btb.php?lang=fra&cont=3075#art6.

² Alors que la *sociocritique* de la traduction interroge le contenu des textes afin d'en dégager le discours social dont ils sont implicitement porteurs, la *sociotraduction* ou *sociologie de la traduction* prend pour objet l'ensemble des relations pertinentes au sein desquelles les traductions, considérées comme des biens symboliques, sont produites et circulent. Elle étudie les enjeux sociaux et les fonctions des traductions, leurs agences et leurs agents ainsi que les champs dans lesquels elles sont produites. Cette approche englobe aussi les conditions d'exercice de la profession, le statut juridique des traducteurs, la nature et le volume des traductions considérées comme une des modalités des communications interculturelles, de même que les effets des traductions sur la langue au sein d'une société donnée.

d'intégrer dans son schéma des types de recherche pouvant composer l'objet de la traductologie¹.

Je tâcherai de montrer au moyen d'exemples concrets que la traduction, par sa dimension culturelle, est l'adjuvant des cultures et des civilisations. Sans jamais oublier, toutefois, comme l'a rappelé Jean-René Ladmiral que « l'objet de la traduction, ce n'est pas l'étrangeté culturelle et linguistique d'un texte-source, mais sa singularité en tant qu'œuvre. [...] L'enjeu d'un texte littéraire n'est pas culturel, mais littéraire. [...] En règle générale, on ne traduit pas des langues, ni des cultures, ni même des langues-cultures : on traduit des *textes* !² » (1998 : 26, souligné dans le texte.) On a parfois tendance à oublier cette vérité. J'y reviendrai dans la conclusion de mon exposé.

L'empathie du traducteur s'exerce sur la « vision du monde » d'un auteur. Cela implique qu'on ne peut pas faire l'impasse sur la connaissance de l'homme ou de la femme qui se cache derrière la traduction, lorsque l'on fait la critique des traductions. D'où l'importance de connaître les traducteurs et les traductrices, qui, pendant trop longtemps, ont été les grands oubliés du discours sur la traduction. Ce n'est pas un hasard si le virage social que l'on remarque depuis une quinzaine d'années en traductologie s'est accompagné d'un intérêt accru porté aux artisans de la traduction, ces hérauts muets de la culture³.

Fonctions multiples de la traduction

¹ Sans connaître alors le texte de James Holmes, j'avais aussi forgé en 1980 le terme « sociotraduction » que je définissais ainsi en fonction du contexte canadien : « La *sociotraduction* se fixerait comme tâche d'étudier la place qu'occupe la traduction dans tous les secteurs d'activité d'une société donnée et tout particulièrement dans les sociétés dites "bilingues et biculturelles" comme celle du Canada. La traduction peut servir de baromètre des rapports qu'entretiennent deux collectivités linguistiques vivant quotidiennement le phénomène d'acculturation. » *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1980, p. 118, n. 15.

² La traductrice belge Françoise Wuilmart ne dit pas autre chose lorsqu'elle écrit : « On ne traduit pas un homme ou une femme, on traduit un texte. » « Le traducteur fantôme », dans M. Nowotna et A. Moghani (2009), *Les traces du traducteur*, Paris, INALCO / CERLOM, p. 44.

³ V. *Les traducteurs dans l'histoire* (Ottawa/Amsterdam, 1995, 2^e éd. fr Ottawa, 2007, en Amsterdam, 2012), nos *Portraits de traducteurs* (Ottawa/Arras, 1999) et nos *Portraits de traductrices* (Ottawa/Arras, 2002). Aussi Catherine Gravet, *Traductrices et traducteurs belges* (Mons, 2013) et Andrée Lerousseau, *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi* (Paris, 2013).

Les fonctions de la traduction littéraire ayant une dimension culturelle sont si nombreuses qu'il m'a fallu faire un choix dans ce sous-groupe. Laissant de côté certaines fonctions plus connues, comme celle d'« accoucheuse de littératures nationales » ou celle qui consiste à conserver des œuvres dont les originaux sont irrémédiablement perdus, j'ai choisi de présenter, encore que très sommairement, les huit fonctions suivantes :

1. La traduction, source d'inspiration
2. La traduction, école de style
3. La traduction transgressive
4. La traduction palliative
5. La traduction façonneuse de cultures
6. La traduction baromètre
7. La traduction identitaire
8. La traduction importatrice de genres littéraires.

Examinons donc chacune de ces fonctions dans l'ordre.

1. La traduction, source d'inspiration

Les œuvres qui migrent d'un pays à l'autre ou d'un groupe culturel à un autre, deviennent souvent des sources d'inspiration pour les créateurs. Le plus bel exemple est sans doute celui des *Vies parallèles* de Plutarque, traduites par Jacques Amyot au XVI^e siècle, puis retraduites en anglais à partir du français par Thomas North. Cette traduction de North a fourni à Shakespeare la matière de ses pièces romaines. Certains vers du barde sont calquées mot pour mot sur la formulation d'Amyot. Impossible de nier que le traducteur est présent dans Shakespeare. Paul Claudel parlerait d'un phénomène de « transsubstantiation » (1949 : 331).

On peut aussi se demander si, n'eût été de Jacques Amyot, le moraliste Plutarque aurait connu la faveur qui est la sienne depuis la Renaissance. C'est un débat que je laisse aux historiens de la littérature. Je me bornerai à rappeler que, grâce à la traduction, certains auteurs gisant sous une épaisse couche d'oubli sont ressuscités et retrouvent une nouvelle vie.

2. La traduction, école de style

La traduction sert aussi de banc d'essai aux écrivains désireux d'améliorer leur style. Quand Jean-Jacques Rousseau voulut devenir écrivain, il jugea que le meilleur moyen d'y parvenir était d'entreprendre un ouvrage

de traduction. Il fit ses classes, pour ainsi dire, en traduisant Tacite. L'abbé Desfontaines voyait aussi dans la traduction des auteurs anciens d'excellents modèles pour exercer sa plume. Jacques Peletier du Mans, Antoine de Rivarol, Paul Claudel, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar, pour ne nommer qu'eux, ont vu dans la traduction une école de style¹. Nous pourrions dire la même chose du Roumain Panaït Istrati qui rêve de devenir écrivain de langue française et traduit le *Télémaque* de Fénelon, comme exercice d'apprentissage (2013 : 63).

Mais la traduction n'est pas utile uniquement à ceux qui se destinent au métier d'écrivains. Les auteurs confirmés en retirent aussi des « énergies artistiques », pour reprendre la belle expression d'Irina Mavrodin, bien connue de vous tous et que je me permets de citer. En parlant d'elle-même, l'écrivaine-traductrice écrit : « Est-ce que l'écrivain se prépare, s'exerce, "se fait la main" à force de sentir, palper, jouer avec la langue dans laquelle il traduit? Oui, sans doute. [...] La traduction est-elle, pour l'écrivain, une manière de rester en contact avec les grands esprits de la littérature universelle [...], d'absorber chaque jour d'une manière quasi concrète des énergies artistiques (mais aussi intellectuelles et affectives) d'une grande intensité? Je dirai encore une fois : oui, sans doute. » (2013 : 142) La traduction aide l'écrivain à décoller vers son « espace littéraire », vers sa propre œuvre, conclut-elle. Nourrir l'écriture est une autre fonction de la traduction.

Pendant que je rédigeais cet article, je lisais le récent livre du traducteur de Peter Handke, Georges-Arthur Goldschmidt, qui est aussi écrivain. Dans un entretien avec Patrick Démerin, à la question : « *Est-ce que l'expérience de la traduction a influencé votre écriture?* » Goldschmidt répond sans la moindre hésitation : « Ça l'a complètement changé! Auparavant, j'écrivais de manière un peu exagérée, genre "sous-Céline", sarcastique, caricatural. Avec la traduction, mon style a peu à peu changé. Mon écriture s'est apaisée, a perdu son côté rigolard, disons... "socio-critique" ! La traduction m'a appris à écrire une langue très rigoureuse, sans ornement, visuellement aussi précise

¹ Charles-Joseph Panckoucke et Nicolas-Étienne Framery ont exprimé un avis contraire dans « Sur l'art de traduire » : « [L]es traductions ne peuvent servir à se former un style, comme on l'a faussement cru jusqu'à présent : je suis même persuadé qu'elles ne pourraient tendre qu'à le gâter [...]. » Cité dans Lieven D'hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Battenx à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 137.

que possible [...] » (2013 : 146) Plus d'un écrivain pourrait reprendre à leur compte son témoignage et celui d'Irina Mavrodin. Difficile de nier que traduire et écrire s'influencent réciproquement.

3. La traduction transgressive

La fonction *transgressive* de la traduction littéraire consiste à introduire sur un territoire national des œuvres interdites par la censure ou jugées blasphématoires par une autorité religieuse. Ces œuvres visent à défier des autorités civiles ou des pouvoirs religieux.

Les violentes réactions survenues à la suite de la publication des *Versets sataniques* (1988) de Salman Rushdie ont été très médiatisées. On se souvient que les grands pontes de l'islam ont jugé ce roman blasphématoire. Ils y ont vu une « machine de guerre littéraire contre l'Islam ». Des milliers de musulmans fanatisés sont descendus dans les rues en Angleterre, au Pakistan, en Inde et ailleurs dans le monde, pour réclamer que le livre soit interdit et son auteur, châtié.

Leurs cris ont été entendus. Le 14 février 1989, le guide spirituel de la Révolution islamique et du monde chiïte iranien, l'ayatollah Khomeiny, émet une fatwa et demande aux musulmans d'exécuter l'écrivain britannique, ce qui force Rushdie à entrer dans la clandestinité. Mais ce qui nous intéresse ici c'est le sort réservé aux traducteurs de Rushdie qui ont voulu diffuser ce roman malgré l'interdit qui le frappait.

Le traducteur japonais Hitoshi Igarashi, 44 ans, a été tué de plusieurs coups de couteau le 12 juillet 1991 devant la porte de son bureau à l'Université Tsukuba. Le professeur Igarashi travaillait pourtant au rapprochement des cultures et à une meilleure compréhension entre les peuples.

Le traducteur italien Ettore Capriolo, alors âgé de 61 ans, avait survécu, neuf jours plus tôt, à un attentat similaire à l'arme blanche dans son appartement de Milan. Son assaillant était Iranien.

La traduction des *Versets sataniques* montre de façon éclatante à quel point le sort d'un traducteur est lié à celui de l'auteur qu'il traduit. Jamais n'a été aussi vraie l'observation du traducteur Dominique Grandmont : « Traduire, note-t-il, c'est écrire sous le nom d'un autre au risque d'être méconnu. Mais c'est finir par mettre son nom sur un autre au risque d'être confondu avec lui. » C'est exactement ce qui est arrivé aux traducteurs de Rushdie, victimes de la fatwa inique et barbare lancée contre l'écrivain par l'ignoble Khomeiny.

On a là un exemple probant de la fonction *transgressive* de la traduction littéraire. Jamais neutre, la traduction peut être une activité périlleuse, un acte subversif qui exige beaucoup de conviction, de détermination et de courage de la part des traducteurs. L'histoire de la traduction, notamment de la traduction de la Bible ou du Coran, en fournit de très nombreux exemples.

Dans son étude remarquable *Traduire sous contraintes* (2010), la sociologue roumaine Ioana Popa analyse, d'un point de vue socio-politique et culturel, le flux des traductions françaises des œuvres d'écrivains roumains, hongrois, tchécoslovaques et polonais sous le régime communiste. Explorant les « enjeux politiques des transferts culturels » (Popa, 2010 : 70), elle montre la force subversive des traductions qui peuvent servir d'armes de combat. Y est évoquée, entre autres, l'affaire Pasternak, cette controverse déclenchée autour de la publication et de la traduction du roman *Le Docteur Jivago*, traduction relevant de l'action subversive et contestataire (*ibid.*, 246-310). L'essai d'Ioana Popa est un apport majeur à la sociotraduction.

4. La traduction palliative

La fonction *palliative*, proche de la fonction transgressive, consiste à utiliser des traductions pour suppléer à la liberté de parole dans un État totalitaire où la censure réduit les auteurs au silence ou limite leur droit d'expression. Dans les années 1960, *L'étranger* d'Albert Camus était lu en Hongrie et en Pologne comme une expérience du totalitarisme. De même, rappelle Jean-Yves Guérin, professeur à la Sorbonne Nouvelle « les autorités présentaient *La peste* comme un roman antinazi, mais les lecteurs le lisaient comme un plaidoyer antitotalitaire. Aujourd'hui encore, Camus connaît une grande fortune en Iran, en Chine et en Algérie. Les Iraniens voient dans *La peste* une allégorie de l'islamisme. » (2013 : A8)

L'Italie fasciste nous fournit un autre exemple de cette fonction (Delisle et Woodsworth, 2007 : 154-158). La censure fasciste fit naître, en effet, une véritable « industrie » de la traduction. Outre le fait que, dans les années 1930, la traduction était devenue une nécessité économique pour beaucoup d'écrivains qui avaient du mal à publier leurs propres œuvres, les auteurs découvrirent les ressources créatrices de la traduction.

En entretenant le culte des États-Unis, pays de liberté, de la lutte des classes et de l'utopie, la traduction des œuvres de William Faulkner, de Dorothy Parker ou de John Steinbeck était une forme d'activité politique.

Traduire devenait un acte subversif qui atteignait son but par des voies détournées et non par l'affrontement direct. À la vision fasciste du monde, les traducteurs opposaient le mythe libérateur de l'Amérique. Et les lecteurs savaient décoder ce message.

Un phénomène similaire s'est produit sous le régime communiste de l'ex-URSS. Efim Etkind écrit à ce sujet : « Privés de la possibilité de s'exprimer totalement dans une œuvre originale, les poètes russes [surtout entre 1934 et 1956] s'entretenaient avec les lecteurs par le truchement de Goethe, de Shakespeare, d'Orbéliani et de Hugo¹. » (1997 : 50)

5. La traduction, façonneuse de cultures

« La traduction n'est pas seulement ce qui permet le dialogue entre les cultures : elle est ce qui, bien souvent, les façonne. » (Xu Jun, 2007 : 185)

Cette constatation du vice-président de l'Association chinoise des traducteurs, le professeur Xu Jun, renvoie à une des fonctions les plus « nobles », pour ainsi dire, de la traduction : contribuer à façonner une culture. Le professeur Xu en fait la démonstration dans un article de la revue *Hermès*. Au cours de ses cinq mille ans d'histoire, la Chine a connu quatre grandes vagues de traduction qui ont contribué à modeler cette culture. Rares sont les civilisations et les cultures qui se sont développées en totale autarcie, sans une intense activité de traduction.

Au cours de la première vague, on a assisté à l'introduction du bouddhisme en Chine, ce qui a coïncidé avec la première grande rencontre entre la Chine et une civilisation étrangère. L'impact de cette rencontre a dépassé le cadre du religieux pour englober celui de la philosophie, de la littérature, de la danse, de la peinture, de la sculpture et de la langue. « On estime qu'environ 35 000 mots sont venus enrichir le lexique du chinois par l'intermédiaire des traductions durant cette période. » (*ibid.*, p. 186) On sait que les traducteurs sont des bâtisseurs de langues nationales (Delisle et Woodsworth (codir.), *op. cit.*, p. 21-63), une autre des fonctions importantes de la traduction.

¹ Pour avoir écrit cette phrase, Etkind vit tous ses ouvrages retirés des bibliothèques et livrés aux flammes. Il fut aussi relevé de ses fonctions et dépouillé de ses titres universitaires. Tel fut le sort de celui qui, dans son enseignement de la théorie et de l'histoire de la traduction, insistait sur l'interpénétration des cultures et sur leur enrichissement mutuel.

Après avoir décrit sommairement les caractéristiques des trois autres vagues de traduction, l'auteur Xu Jun conclut que la traduction n'est pas un transfert mécanique, neutre et transparent d'une culture à une autre, mais sert à l'élaboration même de la pensée dans la culture réceptrice.

Dans son article, « Fabriquer une culture nationale » (2002), la spécialiste de l'histoire des cultures et disciple de Pierre Bourdieu, Zohar Shavit, fait elle aussi une démonstration éclatante du rôle que les traductions littéraires ont joué dans la construction de la culture et de l'identité nationale juive en Palestine au début du XX^e siècle. Paradoxalement, la littérature traduite n'a pas été perçue comme une « greffe étrangère à l'esprit de la nation » (*ibid.*, 21), ni exclue au profit de la création originale. La littérature étrangère traduite est apparue comme un des biens symboliques les plus précieux dont disposait la communauté juive en Palestine pour exprimer ses aspirations nationales et ses revendications d'autonomie.

Cette nouvelle culture nationale exigeait au préalable la formation d'une langue nationale et un fonds de textes non religieux. La traduction a agi comme un creuset où des éléments linguistiques et culturels de la culture hébraïque européenne se sont fusionnés à la culture hébraïque en formation en « terre d'Israël » (*Eretz Israel*). « Compte tenu du rôle prestigieux qui lui avait été dévolu dans la construction des nations européennes au XIX^e siècle, écrit Zohar Shavit, [la littérature] apparaissait aux yeux des élites politiques et intellectuelles comme une condition nécessaire à la production d'une identité nationale. » (*ibid.*, 22)

La littérature originale hébraïque étant incapable à elle seule d'atteindre ce but, la direction politique n'a pas hésité à intégrer dans la production éditoriale en hébreu un grand nombre d'ouvrages traduits. On prouvait ainsi que l'hébreu pouvait accueillir les canons classiques du patrimoine littéraire occidental. « La littérature traduite avait un statut comparable à celui de la littérature originale [...] » (*ibid.*, 24) L'un des principaux idéologues sionistes des années 1920, Zeev Jobotinsky allait même jusqu'à affirmer que la traduction littéraire contribuait à former l'esprit national autant sinon plus que la littérature originale et proposa de concentrer l'activité éditoriale sur une vaste entreprise de traduction. À la fin des années 1920, le nombre des livres traduits était presque équivalent au nombre de livres originaux en hébreu.

Lorsque la littérature traduite n'eut plus de rôle spécifique à tenir dans la création de la culture hébraïque, elle retrouva ses fonctions

« normales », c'est-à-dire répondre à des besoins idéologiques, à des impératifs commerciaux et aux goûts des directeurs littéraires des maisons d'édition.

Cette étude de cas présentée par Zohar Shavit confirme une fois de plus que « toute littérature en période de croissance et de renaissance commence par des traductions¹ ». Les cas semblables sont très nombreux.

6. La traduction baromètre

Ces considérations m'amènent à aborder une autre fonction importante de la traduction, soit la fonction *baromètre*, très utile en sociotraduction. Les relevés statistiques des traductions effectués à l'échelle nationale ou internationale, pensons à l'*Index translationum*, nous renseignent sur les tendances éditoriales d'un pays, sur son ouverture aux cultures étrangères ou sur sa relative autarcie culturelle.

Pour prendre un exemple que je connais bien, le Canada occupait en 1966 le 46^e rang mondial des pays traducteurs selon l'UNESCO. En 1973, il avait gagné trois places et se situait alors entre l'Islande et l'Albanie. En 2012, le pays avait grimpé au 22^e rang et se situait entre la Suisse et la Belgique.

Dans ce palmarès international, la Roumanie fait bonne figure. Elle occupe le 27^e rang, dans le même peloton que le Canada, juste après la Bulgarie, la Corée du Sud et le Portugal.

Sur le podium des plus grands pays traducteurs l'Allemagne est sur la plus haute marche, suivie de l'Espagne et de la France. Les États-Unis, pays pourtant quatre fois plus peuplé que l'Allemagne, se classe au 15^e rang seulement. Les traductions y représentent à peine 3 % de la production éditoriale, alors que ce taux est de 12,3 % en Allemagne (données de 2011)² et de 18 % en France, où les deux tiers des traductions proviennent de l'anglais (Balayer et Bustamante, 2012). La fonction baromètre se révèle utile aussi pour déceler des blocages culturels. Un exemple : Le discours universitaire féministe qui s'est établi en Amérique du Nord ne semble pas avoir eu beaucoup d'écho en Europe (Von Flotow, 1998 : 117-133). Pourtant, les féministes américaines ont traduit les grandes œuvres des théoriciennes

¹ Moshe Ben Eliezer, écrivain, éditeur et traducteur, cité par Zohar Shavit, *ibid.*, p. 29.

² Source : *Buch und Buchhandel in Zahlen 2012*, cité sur France Livre, Le portail international du livre français, www.francelivre.org/index.php/content/download/4233/127977/version/2/file/Allemagne+2013.pdf.

françaises. L'inverse n'a donc pas eu lieu. Comment expliquer cela ? Les féministes pourraient certainement nous le dire.

À l'inverse, la littérature française ne s'exporte presque pas aux États-Unis, tandis que les Français ingurgitent goulûment la culture yankee. Les éditeurs américains achètent les romans français au compte-gouttes. Une cinquantaine de titres à peine entre 2000 et 2006. « Des chiffres accablants moins pour la littérature française que pour les États-Unis et leur isolationnisme culturel », constate le journaliste québécois Louis-Bernard Robitaille. (2010 : 55)¹

Dans un article pionnier, « La bourse mondiale de la traduction : un baromètre culturel ? », Daniel Milo pose comme hypothèse que les textes traduits à travers le monde sont des révélateurs culturels et nous renseignent sur la *consommation culturelle* (1984 : 92-115). Comme à la bourse, la cote de certains groupes d'auteurs (ex. : les classiques, les grands prosateurs du XIX^e siècle, les auteurs de littérature enfantine ou de la littérature de suspens) évoluent : tantôt elle monte, tantôt elle baisse. De son étude couvrant les années 1932 à 1977 et fondée sur l'*Index translationum*, l'auteur dégage, en suivant une méthode d'analyse rigoureuse, un certain nombre de tendances très intéressantes.

Le premier fait qui émerge est la domination absolue de la prose dans le marché de la littérature contemporaine. Il n'en fut pas toujours ainsi. Il ressort aussi de cette étude qu'au cours des années trente, « la culture occidentale se sépare définitivement des classiques [les écrivains d'avant le XIX^e siècle] qui constituaient le canon de la littérature et de la culture européenne » (*ibid.*, 112). Le *nouveau* canon comprend, Shakespeare, qui y figurait déjà depuis le romantisme, et les grands prosateurs du XIX^e siècle : Tolstoï, Dickens, Dostoïevski et Balzac. Dans les années soixante-dix, c'est la littérature enfantine qui domine le paysage, de même que la littérature de suspens. Joyce et Proust sont les grands absents du marché de la consommation littéraire grand public. C'est du moins ce que révèle la « bourse mondiale de la traduction », où, aux fins de l'étude, les œuvres traduites sont considérées essentiellement comme des produits commerciaux.

¹ Des statistiques révèlent que pour les années 2000-2006, il y aurait eu 52 traductions du français, 39 de l'italien, 36 de l'allemand et 50 pour l'ensemble du monde hispanique. En réalité, ce sont les romanciers français qui s'en tirent le moins mal sur le marché américain. (*Ibid.*)

Mais revenons au Canada, « pays privilégié en ce qui concerne la lucidité face aux traductions »... Ce n'est pas moi qui le dit, mais le Belge José Lambert qui l'a écrit noir sur blanc (1985 : 10). Il n'est pas le seul à penser que le Canada jouit d'une singulière spécificité du point de vue de la traduction. Paul Bensimon, professeur de traduction à l'Université de Paris III et fondateur de la revue *Palimpsestes*, le reconnaît lui aussi. Je le cite : « Traduire, dans l'environnement canadien n'est pas seulement un moyen de communication, ni seulement un instrument de recreation littéraire et artistique; traduire est aussi un instrument au service de l'identité nationale, un pont jeté entre "les deux solitudes" : la traduction se trouve ici investie d'une *fonction identitaire*. » (1998 : 9) La situation canadienne va me servir à illustrer cette autre fonction importante de la traduction, la fonction identitaire, plus précisément la formation de l'image de Soi.

7. La traduction identitaire

La traduction est une des nombreuses formes du discours social et, à ce titre, « elle est modelée par les valeurs et les idées qui ont cours dans la société où elle déploie son activité » (Brisset, 1986 : 12) Grâce à la traduction, une société peut se servir de l'Autre pour définir sa propre identité. Cela s'est souvent produit dans l'histoire.

C'est ce qu'a bien démontré ma collègue Annie Brisset dans son étude *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec* (1990). Au cours de la période étudiée, 1968 à 1988, le théâtre a été au Québec le genre favori de traduction littéraire et a coïncidé avec l'émergence, en 1968, d'une nouvelle dramaturgie, d'une nouvelle esthétique théâtrale avec la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.

Sa pénétrante analyse de la version québécoise de *Macbeth* montre bien qu'il existe pour chaque société une manière de traduire historiquement déterminée. Dans le cas de la traduction de *Macbeth* par Michel Garneau, cela se vérifie jusque dans la présentation typographique de l'ouvrage imprimé. Le nom du traducteur surpasse en importance typographique celui de Shakespeare, réduit aux petits caractères. « L'auteur de *Macbeth*, écrit Annie Brisset, s'est réincarné en Michel Garneau. » (1986 : 12)

Dans cette logique de la réappropriation et de la naturalisation des pièces étrangères, on n'est pas étonné de lire sur la couverture de *Macbeth* « traduit en québécois », alors que l'usage est de mentionner la langue source d'une œuvre : traduit de l'allemand, du roumain, du russe etc.

Dans cette reterritorialisation de *Macbeth*, Michel Garneau a fait en sorte que le spectateur ou le lecteur voit dans le drame shakespearien le reflet de la propre histoire, de son propre destin. Shakespeare est mis au service du discours de l'émancipation québécoise. Le traducteur y parvient par de subtils remaniements du texte original, choix des mots, raccourcis, suppression de qualificatifs s'appliquant au roi d'Angleterre et autres stratégies du genre.

Ainsi, *Scotland* est souvent remplacé par « *not' paw' pays* » (sous-entendu : le Québec). Par d'habiles troncations, le traducteur donne à certains passages un relief particulier, comme dans l'extrait suivant :

*Ça s'ra't eune bénédiction pis eune sainte justice
Si not' pays s'ra't libéré d'la main damnée qui l'opprime.*

Il est clair que la manière de traduire de Garneau est un vibrant appel à l'indépendance du Québec et à l'avènement de la langue québécoise. La traduction lui offrait une tribune. L'Autre, en l'occurrence la tragédie de Shakespeare, vient ici cautionner la langue de traduction et le projet politique de la société cible. Et le public québécois savait décoder ces harmoniques référentielles et une large tranche de la population adhéraît à cette vision des choses.

L'écrivain Paul Zindel, lauréat d'un Prix Pulitzer pour *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* subit le même traitement que Shakespeare : il s'éclipse devant Michel Tremblay, auteur de la version québécoise *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*¹. Le traducteur, plus « créateur qu'adaptateur » se substitue en quelque sorte à Zindel, la typographie, encore une fois l'atteste.

Environ 80 % des traductions québécoises effectuées au cours de cette période réaménagent les œuvres originales et perpétuent la tradition des traductions-annexion ethnocentriques qui gomment l'altérité. Ainsi, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov ne met pas en scène des sœurs russes, mais trois sœurs québécoises, qui prennent le patronyme de Côté. Elles périssent d'ennui à Val-d'Or, petite ville perdue au Nord du Québec, et rêvent de s'établir, non pas à Moscou, mais à Montréal.

¹ Pièce créée à Montréal, au Théâtre de Quat-Sous, le 18 septembre 1970.

Ma collègue Annie Brisset a bien synthétisé le processus en jeu : « La traduction inverse le sens de la médiation, écrit-elle, puisqu'au lieu de révéler l'œuvre étrangère, elle charge celle-ci de proclamer le fait québécois. L'Autre n'est pas un objet de connaissance, mais un miroir dans lequel on se regarde pour y trouver sa propre image. En vertu de ce rapport à l'altérité, traduire signifie non pas *dire l'Autre* ou avoir ce désir, mais *être dit par l'Autre*. » (*ibid.*, 13) Le théâtre québécois de cette période enfermait le public dans « un imaginaire verrouillé contre l'étranger », ajoute-t-elle. C'est la forme que prenait alors l'épreuve québécoise de l'étranger.

Ce n'est pas d'hier que les historiens de la traduction ont constaté que la manière de traduire d'un traducteur est historiquement, sociologiquement et politiquement conditionnée. Jamais la réflexion d'Henri Meschonnic n'a été aussi vraie : « Traduire, ce n'est pas dire la même chose que l'original, c'est dire autre chose autrement. » (2004 : 15) Le *Macbeth* traduit en québécois par Michel Garneau et la pièce de Paul Zindel traduite par Michel Tremblay en font la démonstration de manière irréfutable. Souvent au cours de l'histoire, la traduction a été mise au service des nationalismes et des causes patriotiques. En cela le Québec ne fait pas exception, et nous pourrions dire la même chose du Canada.

Pour sa part, Valéry Larbaud a écrit « Dis-moi qui tu traduis et je te dirai qui tu es. » (1946 : 95) Aux traducteurs Garneau et Tremblay, il faut plutôt demander : « Dis-moi comment tu traduis et je te dirai qui tu veux être. »

8. La traduction, importatrice de genres littéraires

Ces considérations m'amènent à la dernière fonction de la traduction que je présenterai, celle qui fait migrer des *genres littéraires* d'une société à une autre ou, pour parler comme Pierre Bourdieu, d'un champ littéraire à un autre. Un cas classique est l'importation massive en France du roman gothique ou « romans noirs » anglais à la fin du XVIII^e siècle.

Joëlle Prunnaud a étudié ce phénomène dans un essai (*Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, 1997) tiré d'une thèse soutenue à la Sorbonne en 1993. Dans une synthèse de ce travail stimulant (« La traduction du roman gothique Anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », 1994), l'auteure montre comment le transfert massif de romans noirs s'est effectué. À l'époque, la lecture se démocratise et suscite un véritable engouement pour

ce genre romanesque. Les productions nationales étant insuffisantes, on va s'approvisionner en Angleterre.

Le prestige attaché aux textes traduits de l'anglais, érigé en modèle, a induit des comportements particuliers chez les auteurs français au point où sont publiées des pseudo-traductions. La mention « traduit de l'anglais » devint un argument de vente. « Les fausses traductions étaient le plus souvent accompagnées d'une préface du prétendu traducteur destinée à convaincre le lecteur qu'il ne s'agissait pas d'une mystification¹. » (*ibid.*, 31)

La production littéraire nationale française a subi, dans un premier temps, les contrecoups pervers de cette invasion massive. Les éditeurs, succombant aux sirènes du mercantilisme, ne se souciaient plus de la qualité, ce qui entraîna une baisse alarmante de la créativité et de la qualité littéraire des œuvres. Sainte Beuve parlera de « littérature industrielle » pour qualifier ces mauvais romans.

Il faut aussi savoir qu'au début de sa carrière, Balzac a fait son apprentissage de romancier en imitant la manière de l'école anglaise. (*ibid.*, 36) Il a appris son métier d'écrivain, non pas en traduisant, mais en lisant et en imitant les traductions de romans noirs. Ce genre nouveau, importé par les traducteurs, n'est donc pas étranger à la naissance d'un grand écrivain.

On ne peut pas conclure, par conséquent, à un effet totalement négatif de l'importation des romans gothiques en France. « Ce phénomène de traduction massive, écrit Joëlle Prunghaud, a permis de diffuser des modèles littéraires qui vont faire leur chemin dans la culture française. Quelle que soit leur qualité, ces adaptations mettent les lecteurs français au contact de situations romanesques, d'actions, de décors d'un genre nouveau qui agissent en profondeur sur le goût et la sensibilité. » (*ibid.*, 36-37)

D'autres futurs grands écrivains comme Théophile Gautier et Victor Hugo lisent avec passion ces romans dans leur jeunesse et ces lectures frappent leur imagination. L'esthétique de la terreur, nous disent les historiens de la littérature, a nourri en profondeur l'inspiration romantique. Néfaste à court terme, l'importation massive du genre a eu à long terme un effet utile et fécond.

¹ Le procédé n'était pas nouveau : Cervantès présente son *Don Quichotte* comme une traduction. Plus près de nous, l'humoriste Pierre Daninos fait de même avec *Les carnets du major Thompson* (1954).

La traduction de la science-fiction américaine destinée au public français après la Deuxième Guerre mondiale est un autre exemple d'importation massive d'un genre littéraire étranger dans un espace culturel . Dans le cas de la science-fiction, cette migration s'est accompagnée des structures éditoriales (éditeurs, collections, magazines spécialisés, *fan clubs*, prix, etc.), ce qui n'avait pas été le cas pour le roman gothique. Jean-Marc Gouanvic, alors professeur à l'Université Concordia, à Montréal, a étudié ce phénomène dans son ouvrage *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950* (1999). Son étude serait la première à appliquer à la traduction la sociologie des champs de Pierre Bourdieu¹.

Comme l'espace me manque pour résumer ici l'ouvrage de Jean-Marc Gouanvic, je me bornerai à citer ce que l'auteur dit de la fonction majeure de la traduction de la science-fiction américaine en France : « La science-fiction américaine des années 1920 à 1960, écrit-il, [...] peut dans son ensemble être vue comme une thématization de la prétention à l'universalité du modèle américain. » (Gouanvic, *op. cit.*, 143) La traduction de ce genre aurait contribué à propager le nationalisme américain.

Conclusion

Si j'ai tenu à terminer le développement de mon exposé en évoquant le livre de Jean-Marc Gouanvic, c'est que son étude, parue en 1999, coïncide avec le virage social qui s'est opéré dans les études traductologiques. La conclusion de son essai renferme d'ailleurs « Un petit plaidoyer pour une sociologie de la traduction ». (Gouanvic, 1999, chapitre : « La double réflexivité en traductologie. Petit plaidoyer pour une sociologie de la traduction », 141-147)

Dans le passé, note Michel Ballard, la réflexion sur la traduction a pris trois formes : *a*) des remarques incidentes sur la traduction dans des textes traitant d'autres sujets ; *b*) des préfaces de traducteurs, prologues et avertissements qui font leur apparition dès la fin du Moyen Âge ; *c*) des traités spécifiques dans lesquels des auteurs ou des traducteurs édictaient des règles sur la manière de traduire. (Ballard, 1995 : 271-2)

¹ Sur la théorie de P. Bourdieu, on consultera *The Translator* (numéro spécial : Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting), vol. 11, n° 2, 2005, en particulier la contribution de Jean-Marc Gouanvic, « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances Field, "Habitus", Capital and "Illusio" », p. 147-166.

Il y a une cinquantaine d'années, la réflexion théorique sur la traduction a d'abord été le fait de linguistes – Jakobson, Nida, Mounin, Catford. Leur apport n'est pas négligeable, mais la traductologie a évolué et a précisé davantage son objet, ce qui a entraîné une rupture avec une vision strictement linguistique de la traduction.

Délaissant le domaine linguistique, les études sur la traduction ont pris ensuite ce qu'on a appelé le « virage culturel » (*cultural turn*) s'appuyant sur le modèle théorique d'Itamar Even-Zohar et son polysystème. Gideon Toury, José Lambert, André Lefevere et Suzan Bassenett se sont intéressés à la fonction des œuvres étrangères au sein d'une littérature en privilégiant des approches textualistes et des études portant sur les transferts culturels.

Depuis le début des années 1990, « un vent sociologique souffle sur les études de la traduction » (Grutman, 2009 : 135) et a renouvelé les *Translation Studies*. La théorie sociale de Pierre Bourdieu offre aux traductologues et aux historiens un modèle heuristique leur permettant de prendre leurs distances par rapport à une conception trop axée sur les langues et pas assez sur les faits de société et les traducteurs eux-mêmes, ces grands oubliés. S'il doit en être ainsi, c'est parce que « la lutte pour le pouvoir symbolique, écrit Jean-Marc Gouanvic, ne passe jamais exclusivement par des textes saisis individuellement, mais par des classes et des types régis par les intérêts des groupes sociaux qui prennent position dans le champ » (Gouanvic, 1999 : 141).¹

Les comparatistes et les historiens des littératures connaissent depuis longtemps ces phénomènes d'importations et savent que beaucoup de littératures seraient inexplicables sans les traductions. Mais, compte tenu des multiples fonctions des traductions mises au jour par les historiens et les traductologues modernes, ce serait se rendre coupable d'une erreur de méthode que de limiter son analyse aux seules relations existant entre l'œuvre originale et sa traduction. Il faut désormais tenir compte des multiples *acteurs* (traducteurs, éditeurs, agents littéraires, critiques, agents étatiques etc.) et aux diverses *instances* (maisons d'édition, associations littéraires, foires, prix etc.), afin de dégager un tableau le plus complet

¹ José Lambert avait observé, une quinzaine d'années plus tôt, que « ce n'est pas un groupe de quelques œuvres qui porte les marques de l'importation, c'est tout un genre dans sa dynamique ». (Lambert, *op. cit.*, 10)

possible du contexte dans lequel baignent les traductions si l'on veut préciser leur rôle social.

« La réflexion théorique en traduction, affirme Jean-Marc Gouanvic, est entrée dans une nouvelle ère avec la constitution d'un champ spécifique caractérisé par des agents, des structures et surtout des enjeux spécifiques. » (1999 : 145) Sans que l'on puisse aller jusqu'à parler d'un « changement de paradigme », opinion que je partage avec Rainier Grutman¹, l'objet d'étude de la traductologie, dont fait partie l'histoire de la traduction, s'est élargi afin de permettre de dégager des aspects des traductions jusque-là restés dans l'ombre.

Certaines sociétés exercent sur d'autres sociétés des dominations symboliques. Ces relations de prestige entre les cultures et les littératures influent sur le sens et l'ampleur des flux de traductions. La sociologie bourdieusienne permet d'en tenir compte, comme en témoignent les travaux de ses disciples, au nombre desquels, outre Jean-Marc Gouanvic, figurent Pascale Casanova, Johan Heilbron, Gisèle Sapiro, Isabelle Kalinowski et Zohar Shavit. « Au croisement de l'histoire et de la sociologie de l'édition, de l'étude des transferts culturels et des *Translation Studies*, la sociologie et l'histoire de la traduction ouvrent de nouveaux et vastes chantiers de recherche. » (Sapiro, 2014 : 4)

Cela dit, il importe de ne pas oublier que la *forme* d'un texte littéraire est *porteuse de sens* et que la traduction reste un *acte d'écriture*, deux idées chères à Henri Meschonnic. J'abonde dans le sens d'Irina Tiron qui, dans sa recension de l'ouvrage d'Ioana Popa, *Traduire sous contraintes*, évoqué plus haut, rappelle avec à propos qu'« une étude sur la traduction ne peut pas ignorer le processus de traduction proprement dit, la mise en contact des textes et l'observation des transformations subies ». (Tiron, 2011)

Elle ajoute, à la suite de Johan Heilbron, que « l'éclairage traductologique [apporte à l'éclairage sociologique] des précisions importantes sur le transfert, les logiques de médiation et les enjeux que la traduction déclenche au niveau du système mondial de la circulation des idées et des biens culturels ». (*ibid.*)

¹ « C'est là un pas que j'hésiterai à franchir. Il me semble plus prudent et en même temps plus juste d'envisager cette évolution sous les espèces d'une sédimentation, où de nouvelles couches s'ajoutent aux et composent avec les savoirs déjà acquis, mais sans totalement évacuer ceux-ci. » (Grutman, *op. cit.*, 135-136)

Jean-Marc Gouanvic était conscient lui aussi de cette nécessité d'un retour aux textes : « [O]n ne peut, dans aucun cas – et en particulier dans celui d'une socioanalyse bourdieusienne – faire l'économie d'une analyse comparative du texte cible avec le texte source, y compris lorsqu'on est en face d'une adaptation. » (Gouanvic, 1999 : 10) Dès lors, la comparaison de traductions n'est plus une fin en soi, mais devient un instrument d'analyse et de contrôle.

Comment savoir, sans un retour aux textes, si l'exotisme du texte source a été rendu ou gommé dans le texte cible ? Comment savoir quel traitement a été réservé aux « culturèmes » (Lungu-Badea, 2009), ces unités porteuses d'information culturelle ? Comment savoir si les réseaux lexicaux et métaphoriques ont été maintenus ? On le voit, les démarches sociologique et traductologique sont complémentaires.

Enfin, l'ouvrage tout récent (2013) de María Sierra Córdoba Serrano, *Le Québec traduit en Espagne*, tiré d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Ottawa, apporte la preuve que « la sociologie bourdieusienne appliquée à la traduction est de celles qui permettent le mieux d'analyser le phénomène de la traduction dans tous ses états, en amont et en aval du texte traduit aussi bien que dans la pratique de la traduction ». (Gouanvic, 1999 : 20)

L'auteure a analysé les transferts culturels du Canada vers la Catalogne et l'Espagne à partir de 77 œuvres québécoises traduites vers l'espagnol et le catalan entre 1975 et 2004. La fécondité de cette démarche théorique et méthodologique se voit, entre autres, par le nombre impressionnant de fonctions de la traduction que ses fines analyses permettent de dégager.

Je conclurai cet article en énumérant tout simplement quelques-unes de ces fonctions. Ainsi, au cours de la période étudiée, la traduction de ces œuvres québécoises importées en Catalogne et en Espagne, a contribué, entre autres, à :

- combler un « vide » dans un champ littéraire cible
- légitimer des œuvres littéraires
- être un révélateur de la géopolitique des échanges littéraires internationaux
- légitimer un genre littéraire dans un champ littéraire
- réaliser le marquage culturel d'une entité nationale

- être un outil au service de la diplomatie culturelle
- favoriser l'accumulation de capital symbolique (prestige, considération, influence)
- lutter contre l'homogénéisation des cultures.

Voilà comment la sociologie des champs de Pierre Bourdieu appliquée à la traduction permet de mettre en lumière la « *dimension culturelle de certaines fonctions de la traduction* », thème que j'avais choisi de traiter dans cet article.

Bibliographie :

- Balayer, Cécile et Bustamante, Mauricio, « *L'Index Translationum et la sociologie de la traduction : comprendre les échanges culturels internationaux* », *Le Courrier de l'UNESCO*, 19 avril 2012. En ligne : www.unesco.org/new/fr/media-services/singleview/news/the_index_translationum_and_the_sociology_of_translation/#.UvKbma-YZ2E.
- Ballard, Michel (1995) : *De Cicéron à Benjamin*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2^e éd. revue et corrigée.
- Bensimon, Paul (1998) : « Présentation », *Traduire la culture*, numéro spécial de *Palimpsestes*, n° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Brisset, Annie (1986) : « Ceci n'est pas une trahison », *Spirale*, n° 62, été 1986.
- Brisset, Annie (1990) : *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, préface d'Antoine Berman, Longueuil, Le Préambule.
- Buch und Buchhandel in Zahlen 2012*, cité sur France Livre, Le portail international du livre français www.francelivre.org/index.php/content/download/4233/127977/version/2/file/Allemagne+2013.pdf.
- Casanova, Pascale (2002) : « Consécration et accumulation de capital littéraire », *La traduction comme échange inégal, Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/4, n° 144, p. 7-20.
- Chouraqui, André (1990) : *L'amour fort comme la mort*, Paris, Robert Laffont.
- Constantinescu, Muguraş (2013) : *Pour une lecture critique des traductions*, Paris, L'Harmattan.
- Delisle, Jean (1980) : *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, Jean (1995) : *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- Delisle, Jean (1999) : *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

- Delisle, Jean (2002) : *Portraits de traductrices*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, Jean (2007) : *La traduction en citations*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, Jean et Woodsworth, Judith (codir.) (2007) : *Les traducteurs dans l'histoire*, 2^e éd., Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, Jean et Shatalov, Dmitry (2013) : « Joseph de Maistre ou Alexandre Pouchkine ? La confusion de Babel », *L'Actualité langagière*, vol. 9, n° 4. En ligne : www.bt-tb.tpsgc-pwgsc.gc.ca/btb.php?lang=fra&cont=3075#art6.
- D'hulst, Lieven (1990) : *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Etkind, Efim (1977) : *Dissident malgré lui*, trad. par Monique Slodzian, Paris, Éditions Albin Michel.
- Gambier, Yves (2006) : « Pour une socio-traduction », dans J. Ferreira Duarte, A. Assis Rosa et T. Seruya (codir.), *Translation Studies at the Interface of Discipline*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2013) : *La joie du passeur*, Paris, CNRS édition.
- Gouanvic, Jean-Marc (1999) : *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presses Université.
- Gouanvic, Jean-Marc (2005) : « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio' », *The Translator* (numéro spécial : Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting), vol. 11, n° 2, p. 147-166.
- Gravet, Catherine (2013) : *Traductrices et traducteurs belges*, Mons, Université de Mons.
- Grutman, Rainier (2009) : « Le virage social dans les études sur la traduction : une rupture sur fond de continuité », *Texte* (Toronto), nos 45-46 (numéro spécial : *Carrefours de la sociocritique*). En ligne : www.academia.edu/671034/.
- Guérin, Jean-Yves (2013) : Propos recueillis par Christian Rioux, « Albert Camus, "un passeur à l'idée démocratique" », *Le Devoir*, 7 novembre.
- Holmes, James (1988) : « The Name and Nature of Translation Studies », dans *Translated ! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Pays-Bas, Amsterdam.
- Jun, Xu (2007) : « Diversité culturelle : la mission de la traduction », *Hermès*, n° 49.
- Kroeber, Alfred Louis et Kluckhohn, Clyde (1960) [1952] : *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions* [1952], New York, Vintage Books.
- Ladmiral, Jean-René (1998) : « Le prisme interculturel de la traduction », *Palimpsestes*, n° 11.
- Lambert, José (1985) : « La traduction dans les littératures. Pour une historiographie des traductions », dans José Lambert et André Lefevre (codir.), *La traduction*

- dans le développement des littératures, Berne, Berlin, New York, Francfort, Paris, Vienne, Peter Lang / Presses de l'Université de Louvain.
- Larbaud, Valéry (1946) : *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard.
- Lerousseau, Andrée (2013) : *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi*, Paris, L'Harmattan.
- Lungu-Badea, Georgiana (2009) : « Remarques sur le concept de *culturème* », *Translationes*, n° 1, p. 15-78.
- Mallet, Robert (1949) : *Paul Claudel et André Gide. Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard.
- Mavrodin, Irina (2013) : « Sur la raison de la traduction dans la vie de tous les jours de l'écrivain », trad. du roumain par Elena-Camelia Biholaru, *Atelier de traduction*, n° 20, p. 142-144.
- Meschonnic, Henri (2004) : « Sourcier, ciblisme, c'est pareil si c'est en plein dans le mille », *Transversalités*, revue de l'Institut catholique de Paris, n° 92.
- Milo, Daniel (1984) : « La bourse mondiale de la traduction : un baromètre culturel? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 1, p. 92-115.
- Mounin, Georges, *Les belles infidèles* [c1955], Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Orozco, Wilson (2001) : « La traduction en Colombie au XIX^e siècle », *Meta*, vol. 46, n° 3, p. 647.
- Popa, Ioana (2010) : *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, Paris, CNRS éditions, coll. « Culture & société », 589 p.
- Prunghaud, Joëlle (1994) : « La traduction du roman gothique Anglais en France au tournant du XVIII^e siècle », *TTR*, revue de l'Association canadienne de traductologie, vol. 7, n° 1, p. 11-46.
- Prunghaud, Joëlle (1997) : *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion.
- Renan, Ernest (1853) : « L'Espagne musulmane », *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 août.
- Robitaille, Louis-Bernard (2010) : *Ces impossibles français*, Paris, Denoël.
- Sapiro, Gisèle (2014) : « Inégalités et rapports de force sur le marché mondial de la traduction », *Bibliodiversity – Translation and Globalization*, février 2014. En ligne : <http://www.alliance-editeurs.org/translation-and-globalization-le>.
- Shavit, Zohar (2002) : « Fabriquer une culture nationale. Le rôle des traductions dans la constitution de la littérature hébraïque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, p. 21-32, traduit de l'hébreu par Denis Charbit.
- Sierra Córdoba Serrano, Maria (2013) : *Le Québec traduit en Espagne. Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

- Tiron, Irina (2011) : Compte rendu « Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)* », « Les notes critiques » 2011. En ligne : lectures.revues.org/1343.
- Von Flotow, Luise (1998) : « Le féminisme en traduction », *Palimpsestes*, n° 11, p. 117-133.
- Wuilmart, Françoise (2009) : « Le traducteur fantôme », dans M. Nowotna et A. Moghani, *Les traces du traducteur*, Paris, INALCO / CERLOM.

LES LANGUES ET LES CULTURES DANS L'ESPACE TRADUCTIF

Lyudmila KUSHNINA¹

Abstract: This article presents some thoughts on translation as a synergetic system of interaction between languages and cultures. They are reflected in the concept of translation space as defined by the author. The essence of this concept consists in mastering the harmonic-translation philosophy by the translator, which results in generating a qualitative target text.

Keywords: translation, translation space, synergy, harmony.

La présente étude entend se situer dans la logique du modèle synergétique de la traduction élaboré par l'auteur et approuvé dans plusieurs recherches traductologiques de ses collègues (Kushnina, 2013). Ce modèle synergétique est nommé *L'espace traductif*. Le syntagme « l'espace traductif » demande à être défini. Dans cet article, il me semble possible de présenter ses traits récurrents et procédures typiques à l'exemple de l'analyse des textes littéraires russes et français.

Il est à remarquer que l'époque actuelle se caractérise par l'apparition de nouvelles approches scientifiques dans le domaine de traductologie du point de vue philosophique, linguistique, culturel, synergétique, ce qui ouvre des perspectives de l'étude approfondie des contacts et des interactions interlangagières et interculturelles. Si la traductologie classique russe fixait son attention particulière sur les transformations traductives touchant différents niveaux de la langue, les recherches actuelles prouvent que les changements traductifs au niveau de la culture sont beaucoup plus importants pour la réalisation du but final de ce processus: assurer la compréhension mutuelle des personnes appartenant aux langues et cultures différentes.

Nos réflexions débouchent sur plusieurs questions : quelles sont les relations entre le texte de départ et le texte d'arrivée ? Sont-elles strictement

¹ Université Polytechnique des Recherches Scientifiques de Perm, Russie, lkushnina@yandex.ru.

déterminées ou occasionnellement apparues, leur origine est-elle rationnelle ou intuitive, symétrique ou asymétrique, consciente ou inconsciente ? Un des fondateurs de la traductologie en Russie, Andreï Fedorov a décrit ces relations d'une manière métaphorique. Il a dit que ce sont les relations des fils tendus et non-tendus. Le savant explique qu'il y a des unités du texte de départ qui sont orientées vers telles ou telles unités du texte d'arrivée. En revanche, il y a d'autres unités et éléments du texte traduit qui ne sont pas directement liés à l'original.

Nous avons supposé que les fils tendus symbolisent les relations de correspondances et d'équivalences, et les fils non-tendus n'ont pas de termes spécialisés. En élaborant notre modèle synergétique de traduction, nous avons introduit le terme *harmonie* qui caractérise les relations entre le texte de départ et le texte d'arrivée réunis par les fils non-tendus.

Le terme-clé des nos recherches est celui du sens. L'étymologie de ce terme provient du mot grec dont une des significations est « esprit » ou « âme », c'est-à-dire qu'au début le sens désignait l'état de l'âme d'une personne. Du point de vue de notre conception de la traduction, le sens est l'état d'âme du traducteur orienté à l'harmonie sémantique entre les textes de départ et d'arrivée.

Eugene Nida qui a posé le fondement théorique de la traductologie moderne, a postulé que la traduction exige plus de sens que de grammaire. Anatoli Novikov a essayé de distinguer le sens et le contenu du texte. Il a prouvé qu'à la base de ces deux phénomènes sont les mécanismes psychologiques et linguistiques différents: le contenu reflète la situation réelle des choses tandis que le sens représente la vision et l'interprétation de cette réalité par l'homme. Léonora Tcherniakhovskaïa estime que le contenu est ce que le texte contient, et le sens est ce que l'auteur ou le lecteur introduisent dans ce texte.

Dans le domaine de la traductologie, cette idée est développée dans l'étude de Marianne Lederer, qui croit que dans le processus de la traduction les langues sont des véhicules du sens. Le chercheur analyse les unités de sens en étudiant l'interprétation consécutive et l'interprétation simultanée. Elle explique qu'au cours de l'interprétation le discours défile, les mots se succèdent et il se produit une sorte de déclic, nommé le point de capiton. « J'ai appelé unité de sens le résultat du point de capiton, la fusion en un tout du sémantisme des mots et des compléments cognitifs. » (Lederer, 1994 : 27). Lederer affirme que l'unité de sens devient l'unité de traduction: le

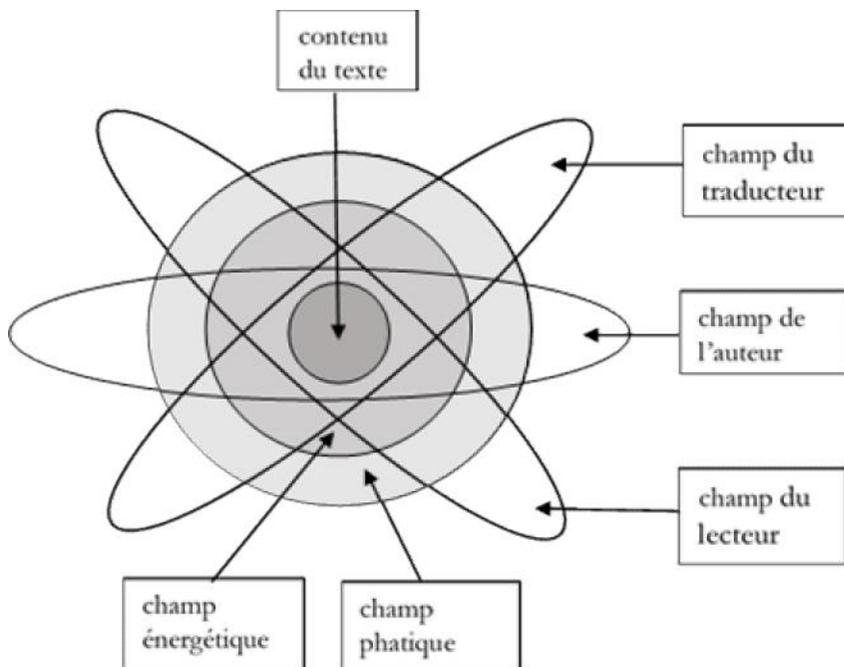
traducteur et l'interprète voient l'unité de sens – l'image, ils la décrivent telle qu'ils la voient. Elle continue en affirmant que ces unités de sens se succèdent dans l'esprit de l'interprète pour produire le sens général.

Cette conception nous a servi de base pour présenter l'unité de sens comme image-gestalt. De notre part, nous étudions de préférence la traduction des textes littéraires. Mais nos intérêts ne se limitent pas aux textes littéraires puisque nous cherchons les mécanismes universels, linguistiques et extralinguistiques qui déterminent le processus de traduction. Dans notre travail, nous avons nommé l'unité de sens « image-gestalt ». Cette image-gestalt devient le phénomène qui favorise la compréhension et l'expression du sens intégral de tout le texte. Elle est dynamique pour tout interlocuteur, que ce soit l'auteur du texte, son traducteur ou son lecteur étranger.

D'autres termes-clés de notre modèle sont *espace*, *champ*, *synergie*. La catégorie de l'espace traductif prend naissance dans la catégorie du champ sémantique ayant le noyau et la périphérie (selon Alexandre Bondarko). Nous en concluons que la traduction comme tout autre système complexe possède sa propre structure. C'est une structure non-linéaire, une sorte de continuum temporel et spatial. Ce continuum représente l'espace traductif qui s'étend à partir du texte-source jusqu'au texte-cible en les contournant en un seul espace. Chaque élément de l'espace traductif forme son propre champ sémantique et engendre son propre sens explicite ou implicite. Les champs influencent l'un à l'autre, et le processus même devient non-linéaire, voire synergétique.

Le chercheur allemand Hermann Hacken a été le premier à décrire la notion de synergie. Parmi les savants russes ce sont Nelli Mychkina et Galina Moskaltchouk qui ont réussi à transposer les idées synergétiques à la linguistique. Elles envisagent le texte comme un système synergétique, ouvert, qui se développe soi-même. Nous avons supposé que la production du texte au cours de la traduction suit le même parcours que la production du texte en général. Donc, ce processus peut être analysé dans les notions de la synergie.

Les idées synergetiques nous ont servi de base de création du modèle de traduction, nommé *espace traductif*. Nous présentons son schéma ci-dessous :



Au centre, c'est le noyau – le contenu du texte. Le cercle suivant, c'est le champ énergétique, ensuite vient le champ phatique. Enfin, trois ellipses représentent le champ de l'auteur, le champ du traducteur, le champ du lecteur. Nous estimons que les relations entre les champs de l'espace traductif ne sont pas strictement déterminées, mais elles sont plutôt probables. Cela signifie que dans chaque situation de traduction la configuration de l'espace traductif est différente, le sens de tel ou tel champ prédomine.

Passons à la description des champs. Nous avons dégagé trois champs des interlocuteurs: le champ de l'auteur, le champ du traducteur, le champ du lecteur et trois champs du texte: le champ du contenu, le champ énergétique, le champ phatique. Il est à expliquer que le terme *phatique* vient de Roman Jakobson, il a été employé par le linguiste russe Léonid Mourzine pour sa description du champ phatique de la langue. Dans notre modèle, il signifie le contact de deux cultures dans le processus de la traduction : culture de départ et culture d'arrivée. Chacun produit son sens. Le sens du texte n'est pas la somme mécanique de tous les sens mais leur synergie, ce qui prévoit la formation du nouveau sens admis non seulement par la langue d'arrivée, mais essentiellement par la culture d'arrivée.

1. **Champ de l'auteur.** C'est le premier obstacle pour le traducteur. Le traducteur est obligé à comprendre les intentions de l'auteur, ses suppositions et présuppositions, ses motifs de la création du texte. S'il s'agit du texte littéraire le traducteur fait connaissance de la biographie de l'écrivain, de l'époque historique de la création du texte, de son contexte social. Il étudie les oeuvres de cet auteur ainsi que les oeuvres de ses contemporains. S'il existe les traductions de ce texte, il les étudie aussi. Nous avons nommé ce type d'études – *pré-texte*, le sens engendré dans le champ de l'auteur est nommé modal, puisqu'il exprime la tonalité modale du texte à traduire. C'est le sens implicite. Il est à noter que chaque interlocuteur a son sens, il ressemble aux autres mais ceux-ci ne sont pas identiques.

2. **Champ du traducteur.** C'est le deuxième obstacle pour le traducteur. Sa compréhension exige la vision du *sous-texte*, du sens le plus profond du texte-source. Le traducteur réussit à comprendre le sous-texte grâce à l'image-gestalt. Si le traducteur voit cette image-gestalt, il décrit ce qu'il voit, sinon son sens sera défectueux ce qui l'amènera aux erreurs de traduction. Le sens est appelé individuel. Il est implicite.

3. **Champ du lecteur.** C'est le troisième obstacle. Le traducteur doit prévoir la vision du lecteur. Celui-ci doit avoir les connaissances suffisantes pour comprendre le texte. Dans son esprit il existe un *contexte* qui l'aide à saisir le sens produit par le texte. On peut constater que la perception de ce champ dépend du niveau de la compétence du lecteur dans son domaine, de sa capacité de compenser les informations transmises par l'auteur et par le traducteur. Ce sens implicite est appelé réflexif.

4. **Champ du contenu.** C'est le seul champ qui produit le sens explicite exprimé dans le *texte* par deux éléments-clés : thème et propos. Si le thème contient les informations connues, le propos contient les informations actuelles qui ne sont pas encore connues. Le sens factuel formé dans ce champ fixe l'attention aux faits présentés dans le texte, aux références concrètes ou abstraites qui forment la base de la compréhension du texte.

5. **Champ énergétique.** On sait que le texte produit de l'énergie puisque la langue possède, parmi d'autres, la fonction suggestive. Le traducteur est en train de transposer l'énergie du texte traduit par ses émotions, ce qui engendre le sens émotif, formé à *l'intra-texte*.

6. **Champ phatique.** La source du champ est dans *l'intertexte* de deux cultures. Le traducteur doit connaître les phénomènes typiques de sa

propre culture et de la culture étrangère. Le sens engendré est nommé culturologique. La culture est comprise dans le sens le plus large. Nous passons de l'idée que, d'un côté, chaque texte fait partie d'une culture, de l'autre côté, chaque texte crée la culture. C'est un processus réciproque, infini, ouvert. La compréhension du sens culturologique par le traducteur devient une sorte d'apogée de son activité traduisante dans l'espace traductif.

On comprend que la description de tous les champs de l'espace traductif ne donne pas au traducteur la possibilité immédiate de produire un bon texte. Son objectif consiste à former la vision du traducteur, la création de sa vision du monde professionnelle, qui ne coïncide pas avec les autres. Comme le démontrent très clairement nos recherches, l'espace traductif comme modèle synergétique représente la méthodologie et la philosophie de la traduction écrite. Il convient cependant de faire remarquer que la possession de cette vision et de cette philosophie devient pour le traducteur son outil intellectuel, puisqu'il analyse, pas à pas, chaque champ, chaque sens, dont l'effet synergétique produit le nouveau sens du nouveau texte. En effet, quand le traducteur se met à traduire, dans son esprit le texte-source perd son intégralité et passe à l'état chaotique. Au cours de l'activité traduisante en se plongeant à la recherche des sens dans l'espace traductif, il ramène le texte-cible dans l'ordre, tant inconsciemment que consciemment. Dans cette perspective, il conviendrait effectivement de voir à l'exemple des textes français-russes les procédures d'application de la méthodologie présentée ci-dessus. Il convient de noter que les extraits analysés dans cet article appartiennent aux différents styles, genres, époques, textes-sources pour montrer la pertinence du modèle.

Passons au premier exemple tiré du début du roman d'André Makine (écrivain français d'origine russe) *Le testament français* (Prix Goncourt 1995).

Encore enfant, je devinais que ce sourire très singulier représentait pour chaque femme une étrange petite victoire... Car ces femmes savaient que pour être belles, il fallait, quelques secondes avant que le flash ne les aveugle, prononcer ces mystérieuses syllabes françaises dont peu connaissaient le sens pe-tite-pomme... (Makine, 1995 : 15).

Cet extrait nous intéresse par l'expression *petite pomme* traduit en russe comme *яблочко* (Макин, 1996 : 18). Mais l'effet de toute la phrase ne se réaliserait pas en russe si nous choisissons la traduction littérale. Dans la

culture russe on emploie dans la même situation une autre expression *ушиюМ* (dont la traduction littérale est *raisin sec*). La connaissance de l'intertexte permet au traducteur de réfléchir au sens culturologique du champ phatique, faire son adaptation à la culture d'arrivée, se libérer de la correspondance lexicale de l'expression de départ, proposée par le dictionnaire pour créer dans son esprit une image-gestalt. Celle-ci présentera une belle femme prête à être photographiée, c'est-à-dire, sa bouche forme un «gracieux arrondi» ce qui permet au traducteur de trouver une seule expression russe produisant le même effet. Ces actions ont lieu dans l'espace traductif que le traducteur compétent a créé dans son esprit. Nous croyons que cette variante n'est ni unique, ni meilleure, mais elle est harmonieuse. Nous estimons qu'il est possible de produire la quantité infinie des textes harmonieux du fait que l'image-gestalt de chaque interlocuteur est dynamique dans la configuration dynamique de l'espace traductif.

Le deuxième exemple est tiré du roman d'Olivier Rolin. A titre d'exemple, nous allons présenter les résultats de notre analyse en comparant le texte original *Port Soudan* de l'écrivain contemporain français Olivier Rolin et sa traduction faite par Elena Andreitchikova. La traductrice a eu la possibilité de communiquer avec l'auteur et elle nous a présenté ses commentaires.

Dans le Paris disparu de notre jeunesse, on pouvait aussi rencontrer le fantôme à tête d'Arsouille d'Apollinaire errant sans avoir le coeur d'y mourir, chapeau cabossé et noeud pap de travers, ou celui de Breton croisant, sous les grands aromes du ciel, un visage qu'il craignait follement de ne jamais revoir.

В этом исчезнувшем Париже нашей молодости можно было встретить призрак с головой гуляки Аполлинера в помятой шляпе со сдвинутым набок галстуком-бабочкой, он бродил по улицам, не имея мужеств там умереть, или призрак Бретона, встречающегося под просторами небес, и лицо, которое он боялся больше никогда не увидеть.

Essayons d'analyser comment se passe l'interaction entre le champ de l'auteur et le champ du traducteur, comment se réalise le dynamisme de l'image-gestalt. Rappelons que le traducteur précisait sa vision du texte auprès de l'auteur lui-même, ce qui est assez rare, mais très important pour

nous en vue de la compréhension du mécanisme de la formation de l'image-gestalt dans l'esprit du traducteur.

Nous envisageons cette traduction harmonieuse parce que, premièrement, les vrais motifs de l'auteur sont cachés : il ne s'agit pas ici de Breton, mais d'une belle inconnue que Breton suivait ce soir-là, en 1934, qu'il avait décrit dans son roman de l'amour la même année ; deuxièmement, pour le traducteur il devient évident qu'il s'agit de Paris où l'écrivain Olivier Rolin a aussi passé sa jeunesse, troisièmement, pour le lecteur il n'est pas clair de quel visage il s'agit, et le traducteur fait ses commentaires. Nous en concluons que le sous-texte du traducteur est approfondi grâce à sa pénétration dans le prétexte de l'auteur ; le commentaire du traducteur élargit le contexte du lecteur ; le contact personnel du traducteur et de l'auteur enrichit l'intertexte. Ces contacts des champs et des sens dans l'espace traductif assurent leur synergie ce qui produit le texte harmonieux. Ce processus exige du traducteur des efforts intellectuels et émotionnels énormes pour comprendre les valeurs universelles des cultures différentes. On sait que dans la majorité de cas le traducteur est seul à résoudre ses problèmes, il doit donc supposer la vision de l'auteur, anticiper la vision du lecteur, produire sa propre vision pour atteindre l'harmonie des sens du texte-source et du texte-cible.

Tenant compte de la discussion entre les traducteurs ciblistes et les traducteurs sourciers, nous essayons, grâce à notre modèle de l'espace traductif, de trouver le compromis, puisque nous sommes persuadés, que par comparaison avec le texte original, une vraie traduction est toujours un compromis.

Soulignons que la synergie est toujours accompagnée de l'apparition d'un nouveau sens, perçu dans une autre culture d'une manière naturelle. Le sens intégral du texte d'arrivée est le résultat de l'interaction des langues et des cultures dans l'espace traductif destiné à enrichir les langues et les cultures d'arrivée. L'essentiel est que le texte harmonieux exprime les mêmes sens que l'original. La résolution de cette tâche est possible par les procédés différents. Les deux derniers exemples sont tirés des oeuvres de Boris Pasternak traduits de russe en français (prix Nobel de littérature).

Arrêtons-nous quelques instants à cette étape à l'exemple du texte de Boris Pasternak :

Я вывел бы ее закон,	Et je déduirais ses raisons
Ее начало	Et sa formule
И повторял ее имен	Je répéterais de son nom
Инициалы.	Les majuscules.

On sait qu'en français les prénoms ne s'emploient pas avec le patronyme ce qui est impérativement admis dans la culture russe. Quand même le traducteur français ne s'est pas permis d'éliminer ce mot qui occupe dans le texte poétique toute une ligne. Il choisit le synonyme contextuel en utilisant le mécanisme de synecdoque *de son nom les majuscules* ce qui produit le sens culturologique proportionnel dans le champ phatique de l'espace traductif. Or, dans ce cas précis cette variante est considérée comme harmonieuse.

Il serait intéressant de voir comment s'effectue l'analyse synergétique d'un texte poétique. Nous avons choisi le texte poétique de Pasternak «Marbourg» et ses deux versions françaises faites par M. Aucouturier et J. Burko. Le poème a été publié pour la première fois en 1916. C'est une période particulière dans l'oeuvre du poète. Sa manière poétique de l'époque se caractérise par l'impressionisme littéraire, accompagné du mouvement. Le fragment choisi décrit les sentiments du personnage dans l'état de l'insomnie. Nous reprenons ci-dessous les textes analysés :

Чего же я трушу? Ведь я как грамматику
Бессонницу знаю. У нас с ней союз.
Зачем же я, словно прихода лунатика
Явления мыслей привычных боюсь.
Ведь ночи играть садятся в шахматы
Со мной на лунном паркетном полу
Акацией пахнет, и окна распахнуты
И страсть как свидетель седеет в углу.
И тополь - король, Я играю с бессонницей
И ферзь – соловей. Я тянусь к соловью
И ночь побеждает, фигуры сторонятся
Я белое утро в лицо узнаю.

Pourquoi tremble-je ? J'ai partie liée
 A l'insomnie, j'en connais la
 grammaire.
 Pourquoi craindrais-je donc comme
 l'entrée
 D'un flou afflux des pensées
 coutumières?
 Les nuits vont jouer aux échecs avec
 moi
 Sur le parquet de la lune quadrille.
 Par la fenêtre on sent les acacias
 Et la passion dans son coin se fait
 grise.
 Le peuplier est Roi. Et je fais face
 A l'insomnie. Le rossignol est Tour
 Gagne la nuit, les figures s'effacent.
 A sa blancheur je reconnais le jour.

(traduit par M. Aucouturier)

Pourquoi cette crainte ? Mieux que la
 grammaire
 Je connais l'insomnie – un pacte nous lie
 Pourquoi ai-je peur des pensées
 familières
 Comme d'un somnambule surgit de son
 lit.
 La nuit vient jouer aux échecs et me
 hante
 Au parquet où la lune a tracé son
 chemin
 L'acacia embaume aux fenêtres beantes,
 La passion, mon témoin, grisonne dans
 son coin.
 Le peuplier fait le roi. L'insomnie me fait
 face
 Le rossignol fait le fou. Vers lui se tend
 la main.
 La nuit a vaincu, les figures s'effacent
 Et le clair matin au visage m'atteint.

(traduit par J. Burko)

Commençons par l'analyse du champ énergétique engendré par l'intratexte, par son énergie et réalisé dans les sens émotifs. Il est bien évident que le texte poétique possède de l'énergie plus que certains autres. Dans ce cas précis quand l'auteur parle de l'insomnie, tout lui semble extraordinaire : l'odeur de l'acacia, le chant du rossignol, les figures des échecs. Cette nouvelle vision du monde, ces nouveaux sentiments, cette impulsion énergétique sont différemment conçus par deux traducteurs dont les textes contiennent les éléments asymétriques par rapport à l'original. Ainsi, par exemple, *белое утро* devient *jour* ou *clair matin*. Dans le premier cas il s'agit de l'asymétrie temporelle, dans le deuxième cas l'asymétrie spatiale. Le rythme change aussi, mais la deuxième variante est plus proche à l'original, donc la proximité des rythmes du texte-source est un des facteurs de l'harmonie sémantique du texte cible.

Passons au champ du contenu. Son étude est basée sur la compréhension du plan actualisée : thème et propos. On voit bien que les thèmes et les propos de deux versions se diffèrent, et la différence au niveau du texte de départ est encore plus sensible. Nous constatons l'asymétrie du champ du contenu dont le point critique amène aux erreurs. Ainsi le thème *la lune* présent dans deux versions n'existe pas dans l'original, l'auteur ne parle que du plancher éclairé par la lune.

L'étape suivante de l'analyse est le champ de l'auteur. Le traducteur étudie la biographie et l'œuvre du poète. Nous avons appris qu'en 1912 Boris Pasternak est arrivé en Allemagne où il commence sa carrière poétique. Marina Tsvetaeva a apprécié les poèmes de cette époque par un terme spécifique russe *свеченубъ* (*light painting* ou *peinture de lumière*). Pasternak lui-même a été enchanté par la nature inspiratrice et l'ancienne architecture de Marbourg. Le poète reprend ici le calme et la joie de vivre. Cette atmosphère sereine lui permet de créer les textes poétiques pleins d'images fraîches et originales. Voilà pourquoi le sens modal du texte est clair, et les traducteurs transmettent le monde intérieur du poète clairement et distinctement.

Le contenant suivant de l'espace traductif est le champ du traducteur. La perception individuelle fait naître la nouvelle matière langagière et devient la source du sens individuel. Rappelons que les prémisses théoriques de nos réfléchissements à ce sujet sont dans la théorie du dialogue intérieur de Mikhaïl Bakhtine et dans les recherches de Yuri Lotman sur la perception dialogique du texte. Le dialogue avec un Autre fait engendrer de nouveaux sens. A partir d'une phrase initiale *чего ж я трюшу ?* nous nous retrouvons ainsi avec deux hypothèses de traduction fort différentes : *pourquoi tremble-je ?* et *pourquoi cette crainte ?* Il apparaît que dans le premier cas le dialogue intérieur est bien transmis, et dans le second cas il disparaît, la première personne de l'original est remplacée par la troisième personne, la voie du poète ne résonne pas si fort. Les sens varient considérablement.

Adressons-nous au champ du lecteur. Le traducteur réfléchit sur la perception du lecteur. Si le lecteur avait dans sa disposition deux versions proposées, dans son esprit il y aurait deux systèmes des sens différents ce qui signifierait deux choses : ou bien c'est l'auteur qui a chiffré dans le texte des systèmes variés et chaque traducteur a déchiffré un seul système ou bien les traducteurs ont déchiffré les systèmes des sens que l'auteur n'a pas voulu exprimer. Donc, en général, le sens réflexif du lecteur est harmonieux. Il est

à noter que chaque lecteur a sa propre vision du texte suivant ses préférences et son attitude envers le poète.

Après avoir passé en revue tous les champs de l'espace traductif, nous proposons l'analyse du texte à partir du champ phatique considéré comme l'espace où a lieu le contact des cultures. L'intérêt théorique à ce sujet représente l'étude de Galina Elizarova. Le chercheur travaille dans le domaine des communications interculturelles. Elle prouve que le traducteur analyse le sens du texte à travers les sens de deux cultures, il ne s'agit pas de transmettre telle ou telle signification mais de la créer. Le bon traducteur cherche la co-signification puisque en général après avoir appris un mot d'une autre langue, après l'avoir trouvé dans le dictionnaire, nous percevons sa forme extérieure, et son contenu intérieur est celui que ce mot a dans la langue maternelle. De notre côté, nous estimons que le bon traducteur, celui qui a l'intention à harmoniser les sens, cherche une autre forme extérieure pour exprimer le même contenu intérieur. Dans le champ phatique de l'espace traductif il entreprend les démarches et il accomplit les opérations de traduction pour atteindre ce but. Ainsi, si la phrase française est *Vient à la maison prendre un café*, sa traduction harmonieuse en russe prévoit de remplacer *le café* par *le thé*. Les Russes ont une longue tradition d'inviter les amis et les proches à prendre du thé. À présent on peut inviter à *un thé* mais en effet on propose soit du thé, soit du café. Il est évident que le contexte plus large en serait l'argument fort, mais nous passons de l'idée que la tradition culturelle est le facteur dominant qui détermine le choix du traducteur, oriente à l'harmonie de la traduction.

En guise de conclusion, la traductologie en tant que science interdisciplinaire peut prendre un tournant synergétique ce qui exige l'introduction des termes suivants : espace traductif, champ de traduction, image-gestalt, harmonie des sens, dysharmonie des sens, chronotope de traduction etc. La méthode synergétique se réalise dans le modèle synergétique de la traduction élaboré par l'auteur de cet article. Son idée-clé consiste en ce que le sens intégral du texte-cible est le résultat de la synergie des plusieurs sens explicites et implicites du texte-source. La synergie amène le traducteur à l'harmonie des sens ce qui signifie que le texte est admis dans la culture d'arrivée. En résultat la culture d'arrivée s'enrichit, les interlocuteurs de deux cultures se comprennent, le traducteur remplit sa mission humanitaire.

Je voudrais terminer par les paroles de J.-R. Ladmiral : « ... au lieu d'être une discipline de savoir, la traductologie est une discipline de réflexion » (Ladmiral, 2012 : 21). On peut y ajouter que l'espace traductif est un des moyens des réfléchissements des traducteurs et des traductologues.

Bibliographie :

- Bakhtine, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- Бондарко, А.В. (1984) : *Функциональная грамматика*. Л.
[Bondarko, Alexandre (1984) : *Funktsionalnaia grammatika / Grammaire fonctionnelle*. Leningrad].
- Елизарова, Г.В. (2004) : *Культура и обучение иностранным языкам*. СПб, КАРО.
[Elizarova, Galina (2004) : *Kultura I obouchenie inostrannym yazykam / Culture et études des langues étrangères*. St-Pétérbourg, KARO].
- Фёдоров, А.В. (2006) : *О художественном переводе*. СПб, Изд-во СПбГУ.
[Fedorov, Andreï (2006) : *O khudozhestvennom perevode / Problèmes de la traduction de la poésie et de la prose*. St-Pétérbourg, SPbGU].
- Kouchnina, Lioudmila (2013) : *Synergie dans la recherche traductologique en Russie*. In La recherche en interprétation : fondements scientifiques et illustrations méthodologiques. Série « Traductologie ». Actes du Colloque, Mons, CIPA, Nadia d'Amelio, p. 57-68.
- Ladmiral, Jean-René (2012) : *De la subjectivité du traducteur aux conceptualisations de la traductologie*. In Au Coeur de la demarche traductive: débat entre concepts et sujets. Actes du Colloque, Mons, 28-29 octobre 2011, CIPA, Nadia d'Amelio, p. 15-27.
- Lederer, Marianne (1994) : *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette.
- Лотман, Ю.М. (2004) : *Семносфера. Культура и взрыв*. СПб, Искусство.
[Lotman, Yuri (2004) : *Semiosfera. Kultura I vzyryv / Sphère sémiotique. Culture et explosion*. St-Pétérbourg: Iskustvo].
- Москальчук, Г.Г. (2003) : *Структура текста как синергетический процесс*. Москва, ЕДИТОРИАЛ УРСС.
[Moskaltchouk, Galina (2003) : *Strouktoura texta kak synergetycheski protsess / Structure du texte en tant que processus synergétique*. Moscou, Editorial URSS].
- Мышкина, Н.А. (1998) : *Внутренняя жизнь текста*. Пермь, Изд-во ПГТУ.
[Mychkina, Nelli (1998) : *Vnoutrennia jizgn texta / Vie énergétique du texte*. Perm, Université Technique d'Etat de Perm].
- Мурзин, Л.Н. (1998) : *Полевая структура языка: фатическое поле // Фатическое поле языка*. межвуз. сб. научн. тр. Пермь. С. 9-14.
[Mourzine, Leonid (1998) : *Polevaia struktura jazyka: phatitcheskoie pole* In Phatitcheskoie pole jazyka / *La structure phatique de la langue: champ phatique* In Champ phatique de la langue. Perm, p. 9-14.

- Найда, Ю. Наука перевода // Вопросы языкознания, 1970 : № 4. С. 3-15.
 [Nida, Eugene (1970) : *Naouka perevoda* In Voprossy jazykoznanija/ *La science de la traduction* In Problèmes de la linguistique, p. 3-15].
- Новиков, А.И. (1983) : *Семантика текста и ее формализация*. Москва, Наука.
 [Novikov, Alexey. (1983) : *Semantika teksta I ie formalizatsia* / *Sémantique du texte et sa formalisation*. Moscou, Nauka].
- Хакен Г., Хакен-Крелль, М. (2002) : *Тайны восприятия*. Пер. с нем. А.Р.Логунова, М.
 [Haken Hermann, Haken-Krell Maria (2002) : *Tainy vospriatija*, per. s nem. A.R. Logunov / Haken Hermann, Haken-Krell Maria (2002): *Mystères de la perception*, traduit de l'allemand par A. Logounov].
- Черняховская, Л.А. (1976): *Перевод и смысловая структура текста*. Москва, Международные отношения.
 [Tcherniakhovskaia, Léonora (1976): *Perevod I smyslovaia strouktoura teksta* / *Traduction et structure sémantique du texte*. Moscou, Mezhdunarodnye otnoshenia].

Ouvrages analysés :

- Макин, Анри (1995) : *Le testament français*. Paris, Mercures.
- Макин, А. (1996) : *Французское завещание*. Пер. с франц. Ю. Яхниной, Н. Шаховской In Иностранная литература. №12. С. 18-127.
 [Makine, A. (1996) : *Frantsouzskoie zavestchanie*. per. s fr. Ju. Jakhnina, N.Chakhovskaia In Inostannaia literatoura, 12 S. 18-127 / Makine, Andrei (1996): *Le tesatament français*, traduit du français par Ju. Jakhnina, N. Chakhovskaia In Littérature étrangère, v. 12, p. 18-127].
- Пастернак, Борис (1989) : *Poèmes*. Bruxelles, Vie ouvrière (édition bilingue).
- Ролан, Оливье (1994) : *Port-Soudan*. Paris.
- Ролан О. *Порт-Судан*. Пер. с франц. Е.В. Андрейчиковой, Пермь.
 [Rolin, O. (2000) : *Port Soudan*, per. s fr. E.V. Andreitchikova, Perm / Rolin, Oliver (2000) : *Port Soudan*, traduit du francais par E. Andreitchikova].

TRADUIRE LA CULTURE CRÉOLE

Desrine BOGLE¹

Abstract: Creole languages remain an unexploited resource in translation. In spite of the linguistic diversity in Franco-creolophone and Anglo-creolophone Caribbean countries, these territories share a common culture. This Creole culture is a more suitable mediator between the linguistic and cultural gap that exists between European and Caribbean Creole proverbs. For this reason, Caribbean Creole proverbs naturally lend themselves to what the author calls *intracultural translation* or Creole to Creole translation which is predicated upon the existence of a common creole linguistic and cultural worldview.

Keywords: creolization, intracultural translation, creole proverbs, Creole world view, Creolophonie.

Introduction

Roman Jakobson a déclaré que « L'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage » (Jakobson, 1963 : 80). Ce problème cardinal du langage est devenu également le problème cardinal de la traduction et de la traductologie.

La culture peut se définir comme « le fait culturel qui est le propre de l'Autre et qui fait partie intégrante du texte » (Cordonnier, 1995 : 12). Robert Chaudenson remarque que la créolisation s'est opérée à deux niveaux, sur la langue et sur la culture. Il existe donc la créolisation linguistique et la créolisation culturelle. La région caribéenne fait partie d'un vaste monde créolophone et les descriptions de la situation linguistico-culturelle s'appliquent aussi bien à la région caribéenne qu'aux autres régions créolophones.

Du point de vue terminologique, l'expression Caraïbe franco-créolophone désignera les régions où l'on parle le français et le créole

¹ Université des West Indies, Campus de Cave Hill, Barbade ; TRACT (Prismes, EA 4398, Sorbonne Nouvelle), desrine.bogle@cavehill.uwi.edu.

français et Caraïbe anglo-créolophone désignera les territoires où existent l'anglais et un créole¹.

Notre approche méthodologique consiste en une sélection de dix proverbes créoles de la Caraïbe francophone. Parmi tous les critères de sélection, nous avons choisi de ne retenir dans notre corpus que les proverbes créoles avec des lexèmes et des syntaxes parallèles. De plus, la sélection des sources s'est limitée au vingtième siècle. Les autres possibilités qui s'offrent en analyse ressortent des domaines de la syntaxe et de la morphologie. Une analyse morphosyntaxique sert souvent de base dans la traduction des proverbes car une telle démarche met en lumière des propriétés linguistiques importantes dans l'analyse des proverbes. Or, si une approche morphosyntaxique permet de reproduire le sens et la forme des proverbes créoles, elle n'admet pas facilement une analyse fiable du point de vue traductologique car ces proverbes créoles, issus de l'oralité présentent d'importantes variations syntaxiques.

Parémiologie et traduction

Le proverbe est à la fois un fait linguistique et un fait culturel que nous définissons ainsi ² :

Le proverbe est un énoncé *souvent* (C'est nous qui soulignons) figé complet visant à transmettre une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique ; il fait partie de la mémoire collective d'une communauté linguistique (ou d'un de ses sous-groupes) et se présente comme un héritage de la sagesse populaire ou ancestrale ; il est exprimé en une formule souvent lapidaire, plus ou moins elliptique et généralement imagée.

¹ Raphaël Confiant parle de la zone franco-créolophone (*Palimpsestes*, n° 12, p. 49) qui englobe la Martinique, la Guadeloupe, la Guyane française et Haïti ou encore du contexte franco-créole. Dany Laferrière emploie, lui, l'adjectif franco-caraïbéen. Le chercheur français Philippe Chanson parle plutôt de créolo-francophone et créolo-anglophone, <http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/laap/documents/Chanson-CV-2007.pdf>, p. 3. Le qualificatif anglo-créolophone n'est jusque lors recensé dans aucun ouvrage et sera donc celui que nous proposons.

² Notre définition est une version modifiée de la définition proposée par Ballard qui propose, à partir de plusieurs définitions (celles du *Concise Oxford Dictionary* et du *Robert*) : « Le proverbe est le proverbe est un énoncé figé complet visant à transmettre une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique ; il fait partie de la mémoire collective d'une communauté linguistique (ou d'un de ses sous-groupes) et se présente comme un héritage de la sagesse populaire ou ancestrale : il est exprimé en une formule souvent lapidaire, plus ou moins elliptique et généralement imagée [...] » (Ballard, Michel, 2009, « Le proverbe : approche traductologique réaliste », *Traductologie, proverbes et figements*, L'Harmattan, p. 41).

En effet, Anscombe, remarque que « le figement n'est pas un trait définitoire » des proverbes (Quitout et Muñoz, 2009 : 26). L'existence de variantes démontre bien ce fait.

Considérés, tout comme les autres proverbes du monde, comme des manifestations folkloriques, les proverbes créoles représentent, avec les contes, les devinettes, les éléments des traditions orales caribéennes, la littérature orale créole ou encore l'oralité caribéenne. Les proverbes créoles sont le résumé du vécu des peuples qui ont successivement habité la région notamment les Amérindiens (d'abord les Arawaks, puis les Caraïbes), les colons français et les esclaves africains. Le lexique des proverbes créoles de la Caraïbe est le reflet de leurs origines diverses tantôt amérindiennes, tantôt européennes et africaines.

Les études traductologiques désignent traditionnellement sous les vocables de *Moi* et de *Même*, tous deux synonymes, la langue et la société que l'on traduit vers une autre langue. Autrement dit, ce sont la langue et la culture de départ qui sont celles du *Moi* ou du *Même*. En revanche, le terme *l'Autre* désigne le contraire du *Moi*, c'est donc la langue et la société vers lesquelles l'on traduit. Les expressions le *Moi* (ou le *Même*) et *l'Autre* décrivent ainsi une situation d'opposition binaire en traduction et dans les études traductologiques. C'est de la binarité linguistico-culturelle où les deux langues et cultures à traduire sont perçues comme deux mondes étanches et donc complètement étrangers l'un à l'autre que découle la difficulté qui se pose en traduction. Afin de se comprendre, le *Même* et *l'Autre* ne peuvent pas se passer de la traduction. C'est donc une situation de négociation qui doit s'établir afin de faciliter la compréhension de *l'Autre* par le *Même*.

Jean-Pierre Arsaye soulève des questions importantes en matière de traduction dans la Caraïbe :

[...] en pays où coexistent deux langues maternelles, la situation est tout à fait particulière. Comment définir le *Même* ? Comment définir *l'Autre* ? D'autant que si les deux langues n'ont pas le même statut, établissant ainsi une situation dite diglossique, elles, ne sont pas moins utilisées dans toutes les classes de la société antillaise. La problématique du *Même* et de *l'Autre* en pays diglossiques se situera donc dans une éthique de l'ambivalence. (Arsaye, 2004 : 158)

Ou encore, peut-on avoir un Même et un Autre bien défini comme dans le cadre traditionnel traductologique dans les sociétés métissées ? Le métissage linguistico-culturel permet-il une opposition étanche du Même et de l'Autre alors que la majorité des composants de ces sociétés ont des propriétés en partage ?

La traduction des proverbes créoles se trouve à la croisée de la traduction de l'oralité et du métissage linguistique et culturel. Les études sur les problèmes spécifiques liés à la traduction des proverbes français étant rares, il convient de souligner la pénurie d'études spécifiques ayant trait aux proverbes créoles d'une part, et à la problématique spécifique de la traduction des proverbes créoles d'autre part. Force est de constater que la traduction en milieu créole souffre d'un déficit de travaux doublé d'un manque de réflexions critiques. Les propos de Raphaël Confiant résument notre problématique :

Le problème [de la traduction] est à la fois simple et énorme : comment traduire d'une langue ou vers une langue hautement littéraire comme le français d'une langue ou vers une langue principalement orale comme le créole ? Ici, le concept de base de la traductologie traditionnelle, à savoir l'équivalence, vole en éclats. Impossible, en effet, de chercher des équivalents entre une langue comme le créole qui est en voie de se constituer en langue littéraire depuis une cinquantaine d'années et une langue comme le français qui en dispose d'une solidement charpentée depuis au moins dix siècles (Confiant, Montraykreyol, article 167).

La question est de savoir si l'on peut véritablement traduire les langues créoles vers des langues métropolitaines sans une déperdition importante tant sur le plan lexical que sémantique en raison des divergences de ces deux systèmes linguistiques.

Les choix du traducteur se résument dans son projet de traduction. D'abord appliqué à la traduction littéraire, le terme projet de traduction est emprunté à Antoine Berman qui affirme que : « Le projet [de traduction] définit la manière dont [...] le traducteur va accomplir la *translation* littéraire » (Berman, 1995 : 76). Aussi, le projet n'a pas besoin d'être ni énoncé ni théorisé car « la vérité de ce projet ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction elle-même » (*ibid.* : 77). Pour Cordonnier, « Cela signifie que le système du texte a été repéré, et que lui correspondra un système du texte, dans la traduction. Non pas au niveau de la langue, mais

dans le discours. » (Cordonnier, 1995 : 188). Dans l'absence de projet explicite, le traducteur effectue des choix inconsciemment. Dans le cas d'un projet de traduction explicite, le traducteur prend des décisions conscientes sur le travail à effectuer du passage d'une langue à l'autre par le repérage systématique du texte. Le traducteur en tant que médiateur interlinguistique doit se faire également médiateur interculturel.

Perspective pancaribéenne : vers une vision du monde créole

« Ni Africains, ni Européens, nous nous déclarons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure [...] de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde. » (Bernabé, Confiant, Chamoiseau, 1989 : 13). En citant J. Michael Dash, Kathleen Gyssels remarque qu'il y a une « nécessité, voire l'urgence, d'une perspective pancaribéenne, c'est-à-dire d'une approche qui conceptualiserait la région comme un tout¹ » ayant comme objectif l'analyse de l'héritage commun de la région caribéenne pour pouvoir entreprendre une approche comparative des littératures de la région.

Le terme humboldtien *weltansicht* représente la vision du monde mais on ignore jusqu'alors les mécanismes qui déterminent la manière de concevoir cette vision du monde. William F. Mackey affirme que :

Puisque toute langue est le produit d'une culture et, à la fois, sa plus importante composante, diverses cultures se servent des ressources de leur propre langue de façons diverses. Tout se passe comme si la langue choisissait ce qui est utile pour sa culture, en faisant abstraction du reste. [...] Il n'est donc pas surprenant que certains textes, dans une de ces langues, contiennent des catégories qui n'appellent aucun élément distinctif dans l'autre langue. (*TTR*, 1998 : 17)

Il existerait donc des ressources langagières universelles où chaque langue puiserait pour exprimer ses réalités car :

Lorsqu'une langue codifie des catégories conceptuelles, un certain nombre de mécanismes se présentent à elle – mots, unités grammaticales (préfixes, suffixes et infixes, mots-outils), structure des mots et même intonation. Ces

¹ L'on note que Dash est d'origine trinitadienne et non barbadienne comme l'affirme l'article. Gyssels, Kathleen, « La migration des mots et le néerlandais comme « langue mineure » dans la mosaïque linguistique caribéenne », *TTR : Terminologie, traduction et rédaction*, vol. XIII, n° 2, 2000, p. 180.

moyens que peut utiliser une langue pour représenter un contexte donné ne sont pas toujours ceux auxquels d'autres langues, devant le même contexte, vont faire appel. (*TTR*, 1998 : 15)

C'est l'expression de la réalité propre à chaque langue qui constitue par la suite le lexique de cette langue. Les réalités étant diverses, il arrive que certaines catégories existent pour une langue qui sont inexistantes dans d'autres langues. Mounin déclare que : « [...] notre langue [...] organise notre vision de l'univers ; que nous ne voyons littéralement de celui-ci que ce que notre langue nous en montre [...] » (Mounin, 1963 : 59). C'est à partir de ces conceptions différentes du monde que survient la difficulté inhérente à la traduction, la différence qui existe entre les langues-cultures. Cette façon de comprendre les langues et les cultures est au fond du concept de *weltansicht* de von Humboldt.

Parmi les facteurs qui jouent sur la conception de la vision du monde, sans doute, des facteurs historiques ont une part importante. William F. Mackey déclare que :

C'est le découpage de l'univers opéré par les peuples qui a façonné toute culture. C'est pourquoi il est difficile d'être de culture française si on ignore le français. Mais non pas l'inverse : on peut bien posséder la langue française tout en ignorant largement les autres composantes de la culture hexagonale – histoire, littérature, musique, sculpture, institutions et systèmes politiques. (*TTR*, 1988 : 12)

Le concept de la Francophonie est basé sur une vision du monde commune proprement francophone, sur le partage de certaines valeurs liées à la culture francophone. La langue française sert d'élément identifiant au sein de ce rassemblement de francophones. À l'instar du concept de la Francophonie ou de collectivité que forment les peuples parlant le français, il existe le concept de la Créolophonie pour désigner la collectivité formée par les peuples créolophones. Les créolophones partagent la langue et la culture créoles. Il est important de noter que, contrairement à d'autres langues, la langue créole peut s'exprimer en français, en anglais, en portugais, en néerlandais ou en espagnol. Malgré la divergence sur le plan linguistique, l'archipel caribéen, en raison de son passé commun, démontre une convergence sur le plan culturel.

Selon le principe humboldtien de la langue qui organise la vision du monde, la langue créole organise la manière de percevoir le monde. La Créolophonie décrirait donc une vision du monde proprement créole qui comprendrait un fonds créole commun. William Mackey rappelle que « [...] toute culture nationale est façonnée par les aléas historiques par lesquels est passé le peuple qui l'a pratiquée. [...] Le vocabulaire ; les idiotismes et les proverbes nationaux sont formés de ce tissu culturel façonné par le passé d'un peuple [...] » (*TTR*, 1998 : 16)

La culture créole est donc façonnée par l'histoire de la Caraïbe. Jean Benoist remarque que

[l]es sociétés créoles [...] ont toujours su "métaboliser" leurs héritages pour en faire une substance nouvelle qui leur soit propre. La créolisation relève plus de leurs capacités d'assimilation et de construction que d'une sorte de "fragmentation du sujet, de vie sur les frontières". Nées de la convergence de courants humains et culturels qui se sont fortement intégrés, elles ne sont ni anonomiques, ni ouvertes à tous vents. Comme toutes autres sociétés, elles trient, transforment et font leur ce qui vient d'ailleurs, sans se dissoudre, sans que leurs sujets soient "fragmentés" ; par contre ce qui fut frontières entre ceux qui les ont formées, s'est progressivement aboli tandis que se constituait leur espace commun. (Benoist, 1999 : 16)

L'espace commun dans la région caribéenne, à l'instar des civilisations et langues romanes, s'aperçoit dans les langues créoles. Ces multiples contacts entre les différents peuples tout au long de l'histoire de la Caraïbe ont créé un espace commun. Les multiples contacts dans la région caribéenne au cours des siècles se sont produits par la créolisation. À partir du processus de la créolisation, qui s'est opérée aux niveaux linguistique et culturel, nous pouvons distinguer un fonds créole linguistique commun et un fonds créole culturel commun.

L'hypothèse du fonds créole commun, qui se présente comme un fonds linguistique commun et un fonds culturel commun, n'est pas difficile à concevoir. En référence à la traduction des proverbes, Michel Ballard affirme que :

Les proverbes issus d'un fond culturel commun tel que la Bible (ou importé via la littérature et la traduction) vont facilement se retrouver des

deux côtés de la frontière linguistique, alors que ce qui est né du sol même de chaque civilisation n'a pas forcément d'équivalent. L'un des bienfaits de la traduction est de provoquer (chez ceux qui en ont les moyens) des prises de conscience ; elle amène à percevoir qu'une langue n'est pas faite que de structures mais de termes et de manières de dire qui se rattachent aux catégories de l'universel et du particulier. (Ballard, 2009 : 43)

Dans son étude sur la traduction des formes sentencieuses de la France et l'Espagne le traductologue français Jean-Claude Anscombre évoque l'existence d'un fonds commun latin dont provient majoritairement le domaine sentencieux indo-européen. De ce fait, il propose qu'en « panne de traduction » le traducteur peut « aller chercher l'original latin correspondant à la forme sentencieuse de la langue source, lequel peut suggérer une équivalence sémantique – et parfois même formulaire – dans la langue cible ». (Anscombre, 2009 : 23)

Le fonds créole linguistique commun comprend le lexique créole. Le lexique créole comprend tout le vocabulaire que lui a légué l'histoire de la région caribéenne. Ce lexique, par le processus de la créolisation linguistique, comprend des mots amérindiens, européens, africains, indiens et chinois qui sont passés au crible de la créolisation pour revêtir de nouvelles significations dans des nouvelles situations. La nature orale des langues créoles permet des évolutions linguistiques plus rapides que dans des langues dites à tradition écrite. Deux autres apports au fonds linguistique créole commun viennent de la migration et de la mondialisation. Le premier peut se faire au sein de la région caribéenne ainsi que vers l'extérieur. Le poids du deuxième, en tant que phénomène global, se fait sentir au niveau linguistique et culturel dans plusieurs cultures. Le résultat de tous ces contacts entre des peuples de langues différentes est un fonds créole linguistique commun.

Un fonds créole culturel commun résulte d'échanges entre deux cultures ou plusieurs cultures. Si la traduction est souvent perçue comme un affrontement entre les cultures, Jean-François Hersent, en revanche, la perçoit non comme un affrontement mais comme une rencontre entre les cultures.

L'histoire de toutes les cultures est celle des emprunts culturels. Les cultures ne sont pas imperméables. La science occidentale a emprunté aux Arabes, qui ont emprunté à l'Inde et à la Grèce. Et il ne s'agit jamais d'une simple question de propriété et de prêt, avec des débiteurs et des créanciers

absolus, mais plutôt d'appropriations, d'expériences communes, d'interdépendances de toutes sortes, entre cultures différentes. C'est une norme universelle (Said *in* Hersent, 2007 : 159)

Cette norme universelle d'emprunts entre les cultures peut expliquer les similitudes constatées entre certaines cultures. À l'instar de la créolisation linguistique, la créolisation culturelle dans la Caraïbe a consisté en diverses formes de contacts entre divers peuples de cultures diverses dans la région caribéenne. Ces échanges culturels ont conduit à la création d'un fonds créole culturel commun.

De même qu'Anscombe propose de puiser dans le fonds commun latin, dans le cas de la culture créole, le traducteur de proverbes créoles peut puiser dans le fonds créole commun. Pour les langues créoles de la Caraïbe, la vision du monde créole ainsi que le fonds créole commun s'unissent pour permettre au traducteur de trouver des solutions adéquates.

Traduire la culture créole : la traduction intraculturelle

Selon Jakobson la traduction intralinguale ou la reformulation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue. La traduction au sein de la culture créole n'est pas une reformulation au sens propre. Si l'on réinterprète la formule de Jakobson l'on pourrait considérer que la traduction de la culture créole de la Caraïbe par une autre culture créole de la Caraïbe représenterait une forme d'interprétation des faits culturels au moyen d'autres faits culturels. Au sein des langues créoles et donc de la culture créole, force est de constater que l'interprétation des faits culturels au moyen d'autres faits culturels peut s'opérer de manière plus aisée qu'au moyen de faits culturels d'une langue et d'une culture métropolitaine ; ce en raison d'un héritage commun qui se manifeste dans des convergences culturelles. C'est ce que nous dénommons « la traduction intraculturelle ».

L'hypothèse de la traduction intraculturelle pour les langues créoles de la Caraïbe peut également s'appliquer à la traduction du créole anglais vers le créole français. Traitant de la traduction de l'anglais caribéen, la traductrice française Christine Raguet¹ remarque que :

¹ Traductrice française primée qui travaille sur les œuvres de la nouvelliste jamaïcaine Olive Senior.

[p]our traduire cet anglais un peu « créolisé », nous avons la chance, nous francophones, d'avoir à notre disposition une variété de langues parlées dans toutes les régions francophones de l'espace caraïbe – créoles et variantes françaises parlées par les îliens – parmi lesquelles nous avons pu sélectionner ce qui nous a servi de base de travail. Étant entendu que ces diverses formes fonctionnent, les unes par rapport aux autres, comme autant de variations sur un même thème, ce qui les rend toutes familières et étrangères à la fois. Nous retrouvons ici un double paradoxe, celui du même et de l'autre, double d'une part, parce que ni le même, ni l'autre ne sont distinctement définis, et qu'en conséquence, d'autre part, la frontière entre le familier et l'étrange demeure extrêmement floue, voire mobile au point qu'il faut se demander si ce n'est pas une caractéristique à relever et donc à conserver. (*Palimpsestes*, n° 12 : 72)

Christine Raguet soulève incontestablement l'existence d'une langue et d'une culture sinon commune, du moins partagée dans l'espace caribéen.

Analyse

Notre analyse lexico-sémantique comprend la traduction du proverbe franco-créolophone vers le français standard puis vers l'anglais standard. Ensuite nous proposons un proverbe créole de la Caraïbe anglophone. L'opération traductive du proverbe franco-créolophone au proverbe anglo-créolophone fait donc en quatre, et non pas en deux, temps. Une étude de quelques proverbes créoles de la Caraïbe francophone et anglophone démontrera que la traduction d'un créole vers un autre créole présente, en effet, moins de difficultés sur le plan lexico-sémantique.

Les sources de nos proverbes sont les suivantes :

PSC	Pays sans chapeau
DDM	Down among the dead men (traduction anglaise de Pays sans chapeau)
JS	Jamaican Sayings: With Notes on Folklore, Aesthetics, and Social Control
BACP	A Book of African Caribbean Proverbs
MPCF	1000 Proverbes de la Caraïbe francophone
MPC	Maxi Proverbes créoles
JNPS	Jamaica Negro Proverbs and Sayings
www.haitianproverbs.com	

Examinons trois proverbes créoles d'Haïti qui se trouvent dans le roman *Pays sans chapeau*¹ de Dany Laferrière. Ils ont le même lexique et la même structure syntaxique que des proverbes créoles de la Jamaïque.

N°	Proverbe franco-créolophone	Traduction littérale en anglais	Traduction anglaise publiée	Proverbe anglo-créolophone équivalent (La Jamaïque)
1.	Rai chien, min di dent'l blanche. (PSC, p. 211)	Hate dog, but say his teeth are white.	You can hate the dog, but admit his teeth are white. (DDM, p. 1)	Cuss dawg, but nebba se him teet no white. (JS, p. 60)
2.	Sèl couteau connin ça qui nan cœur gnanme. (PSC, p. 71)	Only knife knows what in yam's heart.	Only the knife knows what's in the yam's heart. (DDM, p. 61)	Ongle knife know what in yam haat. (JS, p. 248)
3.	Pas jourémanmancai man toute temps ou pas finm' passé la rivière. (PSC, p. 197)	Don't curse mother alligator when you haven't finished crossing the river.	Don't insult the crocodile until you've finished crossing the river. (DDM, p. 155)	No cuss aligeta long mout tell yukrassriba. (JS, p. 3)

Nous allons ensuite analyser des proverbes créoles tirés de quelques recueils de proverbes.

N°	Proverbe franco-créolophone (La Martinique)	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo-créolophone équivalent (Les Îles Vierges américaines)
4.	Anlanmenkalav é lot. (MPC, p. 113)	Une main lave l'autre. (MPC, p. 113)	One hand washes the other.	One hand wash the other. (BACP, p. 97)

¹ Ce roman fut d'abord publié en 1996. Nous citons de l'édition Serpent à Plumes de 2001.

N°	Proverbe franco-créolophone (La Martinique)	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo-créolophone équivalent (La Jamaïque)
5.	Cé soulier sèl qui save si chaussette ni trous. (PCM, p. 87)	Seulement le soulier sait si la chaussette a des trous. (PCM, p. 87)	Only the shoe knows if the stocking has a hole.	Only shoe know if 'tokinhab hole. (PCM, p. 87)

N°	Proverbe franco-créolophone (Haïti)	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo-créolophone équivalent (basin caribéen)
6.	Sa kipatouye ou, li angrese ou. (www.haitianprverbs.com)	Ce qui ne te tue pas t'engraisse.	What doesn't kill will fatten you ; (and what doesn't fatten will cure). (BACP, p. 116)	Wha don kill will fatten. (BACP, p. 116)

N°	Proverbe franco-créolophone (bassin caribéen)	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo-créolophone équivalent (La Guyane anglaise)
7.	Jomon pa ka fèkalbas. (MPCF, p. 16)	Le giraumon (la courge musquée) ne donne pas la pastèque (Nous) Tel père, tel fils. (MPCF, p. 16)	A pumpkin never bears a watermelon. (BACP, p. 168)	Pumpkin never bear watermelon. (Belize) Pumpkin nebbah bear calabash. (BACP, p. 168)

N°	Proverbe franco-créolophone (La Guadeloupe, Haïti)	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo-créolophone équivalent (La Jamaïque)
----	--	----------------------------------	---------------------------------	---

8.	Frékantéchyen ou ka trapé pis. (MPCF, p. 24)	À fréquenter les chiens on attrape des puces. (MPCF, p. 24)	If you lie down / [play with] dogs/ [pups], you will get up with / [bitten by] / [catch] fleas. (BACP, p. 55)	When yo(u) sleep widdargyo(u) ketch him flea. (BACP, p. 55)
----	--	---	--	---

N°	Proverbe franco- créolophone (La Martinique)	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo- créolophone équivalent (La Jamaïque)
9.	Déyè chien, sé chien ; douvan chien, sémisie chien. (MPC, p. 168)	Dans le dos du chien, on l'appelle « Chien » ; devant lui, on l'appelle « Monsieur Chien ». (MPC, p. 168)	Behind his back he's « dog », (but) before his face he's « Mr. Dog ». (BACP, p. 55)	Back a dog is « dog », front o(f) dog is « Mr. Dog ». (BACP, p. 55)

N°	Proverbe franco- créolophone	Traduction littérale en français	Traduction littérale en anglais	Proverbe anglo- créolophone équivalent (La Jamaïque)
10.	Dé toropa bat nan menmsavann. (MPCF, p. 21)	Deux taureaux ne se battent pas dans la même savane.	Two bulls cannot stay in the same pen.	'Two bull can' 'tan' a one pen. (JNPS, p. 24)

Les sept derniers proverbes tirés de différents territoires de la région caribéenne partagent les mêmes lexiques et syntaxes. Une analyse lexicosémantique a permis de faire ressortir les nombreux points convergents entre les proverbes créoles de la Caraïbe francophone et la Caraïbe anglophone. Cette approche a révélé d'une part la similarité des images dans de nombreux proverbes, voire le fait que de nombreux proverbes créoles

ont des lexiques identiques, et d'autre part les proverbes créoles qui appartiennent non pas au champ lexical mais au même champ sémantique.

Conclusion

La traduction d'une langue créole vers une langue métropolitaine rencontre certains obstacles dont le plus fréquent est l'absence de terme équivalent dans la langue métropolitaine. Traduire d'un créole à un autre n'ajoute pas d'étrangeité au texte traduit et maintient la fidélité à l'original. Dans le contexte historico-culturel, le créolophone du territoire anglophone n'est pas vraiment étranger au créolophone du territoire francophone par le fait que la culture créole sert de lien voire de pont qui facilite la compréhension. Traduire au sein des langues et cultures créoles de la Caraïbe représente en quelque sorte l'unité culturelle dans la diversité linguistique.

Traduire la langue et culture créoles s'effectue le mieux par la traduction intraculturelle. La traduction intraculturelle repose sur plusieurs constats. D'abord, il existe la diversité linguistique (le créole français, le créole anglais, le créole portugais, le créole espagnol) au sein de la culture créole. Ensuite, il existe ce que nous dénommons une « intraculturalité créole » qui peut se définir comme le concept qui unit les cultures d'expression créole et en est le trait distinctif. L'intraculturalité créole, elle, repose sur l'existence d'une vision du monde proprement créole reconnaissable et exprimée dans le fonds créole communautaire que les proverbes créoles. En somme, pratiquer la traduction intraculturelle c'est reconnaître l'Autre créolophone comme complémentaire, et non plus l'opposé binaire, du Même créolophone et vice versa en région créolophone.

Bibliographie :

- Alleyne, Mervyn (1980) : *Comparative Afro-American : A Historical-Comparative Study of English-Based Afro-American Dialects*, Ann Arbor, Karoma.
- (1972) : « Langues créoles. Dialectes néo-romans ou dialectes néo-africains », *Actes du 13^e Congrès International de Linguistique et Philologie romanes : Résumés de Communications*, p. 1081-89, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- Allsopp, Richard (2004) : *A Book of Afric Caribbean Proverbs*, Arawak Publications.
- Anderson, Izett et al (2007) : *Jamaica Negro Proverbs and Sayings*, Kessinger Publishing, LLC.
- Arsaye, Jean-Pierre (2004) : *Français-créole / créole-français : De la traduction, éthique, pratiques, problèmes, enjeux*, L'Harmattan.

- Ballard, Michel (2000) : *Oralité et traduction*, Artois presses université.
- (2005) : *La traduction, contact de langues, contact de cultures 1*, Artois presses université.
- (2006) : *La traduction, contact de langues, contact de cultures 2*, Artois presses université.
- Balutansky, Kathleen M. et Marie-Agnès Sourieau (1998): *Caribbean creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*, University Press of Florida.
- Bebel-Gisler (2000) : Dany, *La langue créole, force jugulée*, L'Harmattan.
- Benoist, Jean (1999) : « Les mondes créoles comme paradigme de la mondialisation ? », in *Universalisation et différenciation des modèles culturels*, pp. 96 – 104, Aupelf-Uref / Université St Joseph. Beyrouth. Éd. numérique du 11 janvier 2008.
- Berman, Antoine (1994) : *Pour une critique des traductions*, Gallimard.
- (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil.
- Chabrolle-Cerretini, Anne-Marie (2007) : *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt : Histoire d'un concept linguistique*, ENS éditions.
- Chaudenson, Robert (1992) : *Des îles, des hommes, des langues*, L'Harmattan.
- Colot, Serge (2002) : *Guide de Lexicologie créole*, Ibis Rouge.
- Confiant, Raphaël (2004) : *Maxi Proverbes Créoles* Marabout, Presses du Châtelet.
- Cordonnier, Jean-Louis (1995) : *Traduction et culture*, Didier.
- David, Bernard et al. (1969) : *Les Proverbes créoles de la Martinique : Langage et société. 1ère édition*, Fort-de-France, C.E.R.A.G.
- Delisle, Jean et al (1999) : *Terminologie de la traduction/Translation terminology/Terminología de la traducción/Terminologie der Übersetzung*, John Benjamins Publishing Company, vol. 1.
- Espace créole: français-créole/créole-français* (1994) : N° 8, Lefebvre, Claire et John Lumsden, « Des différences entre le créole haïtien et le français », L'Harmattan.
- Foulquier, Lucie (1999) : *Espace créole, no. 9 Langues, sociétés, communication*, Ibis Rouge éditions.
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine (1996) : « Le créole aux Antilles : Évolutions et perspectives », *Créoles de la Caraïbe*, Éditions Karthala.
- , Marie-Christine et Didier de Robillard (1997) : *Contacts de langues, contacts de cultures, créolisation*, L'Harmattan.
- Hersent, Jean-François (2007) : « Traduire : rencontre ou affrontement entre cultures ? », *Traduction et mondialisation*, Hermès 49.
- Laferrière, Dany (2001) : *Pays sans chapeau*, Le Serpent à Plumes, France.
- (1997) : *Down among the Dead Men*, Douglas & McIntyre.
- Laroche, Maximilien (1991) : *La double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*, GRELCA.
- Ludwig, Ralph (2007) : *Dictionnaire créole-français*, Maisonneuve et Marose.

- Mufwene, Salikoko-S. (2005) : *Créoles, écologie sociale, évolution linguistique*, L'Harmattan.
- Palimpsestes* (1998) : N° 11, *Traduire la culture*.
- (2000) : N° 12, *Traduire la littérature des Caraïbes*.
- Parkvall, Mikael (2000) : *Out of Africa: African Influences in Atlantic Creoles*, Battlebridge Publications.
- Privat, Maryse (1997) : « Proverbe, métaphore et traduction », *Paremia*, no. 6.
- (1998) : « À propos de la traduction des proverbes » *Revista de Philologia Romanica*, no. 15.
- (2007) : « Emprunts et faux-proverbes dans la parémiologie française et espagnole », *La culturadelotro : español en Francia, francés en España / La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*, APLV – Les Langues Modernes Universidad de La Laguna.
- Pinalie, Pierre (1992) : *Dictionnaire élémentaire français-créole*, Paris, Presses universitaires créoles, L'Harmattan.
- Quitout, Michel et Julia Muñoz (2009) : *Traductologie, proverbes et figements*, Paris, L'Harmattan.
- Relouzat, Raymond (1998) : *Tradition orale et imaginaire créole*, Ibis Rouge.
- Telchid, Sylviane (1997) : *Dictionnaire du français régional des Antilles : Guadeloupe, Martinique*, Editions Bonneton.
- Terminologie, Traduction, Rédaction* (1988) : « Traduction et culture », Vol. 1, n° 1.
- (1991) : « Languages and Cultures in Translation studies », Vol. IV, n° 1.
- (1997) : « Langues, traduction et post-colonialisme / Languages, Translation and Post-Colonialism », Vol. X, n° 1.
- (2000) : « Les Antilles en traduction/The Caribbean in translation », Vol. XIII, n° 2.
- Valdman, Albert (1978) : « La créolisation dans les parlers franco-créoles », *Langue française*, no. 37.
- Venuti, Lawrence (2004) : *The Translation Studies Reader*, 2^{ème} édition, Routledge.
- Watson Llewelyn (1991) : *Jamaican Sayings : With Notes on Folklore, Aesthetics, and Social Control*, University Press of Florida.

**SOUS-TITRAGE : UN PAS VERS LA MÉDIATION
CULTURELLE.
ANALYSE COMPARÉE DU FILM D'ANIMATION
« LE VOYAGE DE CHIHIRO »
ET DE SES DEUX VERSIONS (DOUBLÉE ET SOUS-TITRÉE)**

Anna BOUBNOVA¹

Abstract: Considerable structure and grammar differences make translating from Oriental languages extremely difficult. But rendering cultural specifics is a far greater problem. This paper focuses on the translation of culture-specific references in « Spirited Away », a Japanese animated fantasy film written and directed by Hayao Miyazaki, and questions in particular which is the best way to render culturally-bound notions: dubbing or subtitling. More particularly, it will examine the differences in rendering culture observed in both versions of the film and explain why subtitles can pretend to a position of culture mediator.

Keywords: audiovisual translation, cultural transfer, culture-specific references, translation studies, Japanese studies.

Introduction

Tout film est imprégné de références culturelles. Certaines sont voulues, d'autres non, mais quoi qu'il en soit, la culture dite « de départ » se manifeste toujours d'une façon ou d'une autre. Et il ne serait pas exagéré d'affirmer que sauvegarder l'identité culturelle du film constitue toujours un problème majeur pour le traducteur.

Pour ce qui est du doublage, malgré la diversité de techniques de traduction, globalement la tendance est de choisir entre deux options : omission ou neutralisation/adaptation².

La première est choisie quand la traduction est jugée impossible¹ et/ou la notion culturelle est considérée comme négligeable. La deuxième se

¹ Université Linguistique d'Etat Dobrolioubov, Nijni Novgorod, Russie, frenjap@yandex.ru.

² Les deux termes étant couramment employés dans de nombreux articles universitaires, nous avons choisi de les écrire ensemble avec la barre oblique /.

trouve préférable quand cette notion est indispensable pour la perception adéquate du film et l'impression souhaitée par son créateur. Si l'on se met du côté des spectateurs, quelques avantages de cette technique s'esquissent : la visualisation du film n'est pas troublée par des notions inconnues et le spectateur peut éprouver ce sentiment agréable que toutes les cultures se ressemblent et, qu'après tout, les personnages sont des gens comme les autres. Mais pour les créateurs du film, se voir résigné à l'omission ou à la neutralisation/adaptation n'est pas toujours une bonne solution : dans le premier cas, le film perd en contenu et sort sur le grand écran comme décapé ; dans le deuxième, il perd en originalité et devient *domestiqué*², si bien qu'on peut se demander à quoi bon le diffuser. C'est justement son côté culturel qui est souvent le plus attirant et si les spectateurs vont au cinéma c'est en partie pour faire connaissance d'une autre culture.

Le processus contraire à la *domestication* est la *foreignisation* qui consiste à préserver les différences linguistiques et culturelles sans tenir compte des valeurs de la culture d'arrivée (Venuti, 1998). Selon L. Venuti la *foreignisation* est une technique beaucoup plus avantageuse, parce qu'elle permet d'éviter l'*abus ethnocentrique* de la traduction³. Le seul inconvénient est qu'au lieu d'approcher le public étranger d'une autre culture, les références culturelles inconnues restées sans traduction risquent de ne faire que troubler la compréhension du film. Parfois il y a même besoin d'attirer l'attention des spectateurs à ces notions, autrement elles peuvent passer inaperçues, ce qui ne sera pas sans se répercuter sur l'impression finale.

A notre avis cette délicate tâche de mettre en relief et d'expliquer les phénomènes culturels peut être confiée aux sous-titres. Si le doublage inévitablement force le traducteur à choisir entre deux tendances extrêmes ci-dessus mentionnées, les sous-titres lui offrent un choix beaucoup plus large en partie parce qu'ils représentent un texte écrit.

Essentiellement dialogué, ce texte se révèle parfaitement adapté à la communication interculturelle. Sous l'effet de contraintes techniques et linguistiques, il devient une sorte de condensé culturel qui permet aux spectateurs de se faire une idée d'une autre culture. Un *condensé*, parce que

¹ Les notions culturelles ont longtemps été considérées comme impossibles à traduire (Catford, 1965 ; Cornu, 1983).

² Selon L. Venuti, *domestiquer* un texte revient à le rendre compréhensible et même familier pour le public étranger en effaçant l'étrangeté et en l'adaptant aux besoins et aux valeurs de la culture d'arrivée (Venuti, 1992).

³ Notre traduction de l'anglais.

même si les dialogues originaux sont forcément abrégés, leur contenu reste globalement intact. Un condensé *culturel*, parce que la spécificité culturelle de la version originale s’y trouve toujours reflétée.

Dans cet article, nous nous proposons d’étudier la façon dont les sous-titres transmettent des notions culturelles dans la traduction audiovisuelle et de prouver qu’ils peuvent être considérés comme une sorte de médiateur culturel.

Le rôle de ce médiateur serait d’initier les spectateurs à une culture étrangère ainsi que de les guider dans cette initiation. De par sa capacité de se découpler entre des parties (créateur/public), il serait une clé dans la culture, favoriserait son rayonnement, en ferait découvrir l’aspect esthétique et donnerait des outils de compréhension.

Il apparaît que le plus convaincant moyen de prouver cette hypothèse serait de comparer deux langues totalement différentes, comme par exemple une langue occidentale qu’est le français et celle orientale, en l’occurrence, le japonais. En tant qu’objet d’étude nous avons choisi « Le voyage de Chihiro » réalisé par Hayao Miyazaki, un film qui fascine par ses idées, ses images et sa grande humanité. L’analyse de ses sous-titres présente un grand intérêt tant sur le plan linguistique (spécificité de la traduction japonais-français), que sur le plan interculturel (problème de transmission des références culturelles). Si on essaie de résumer le tout, on pourrait répartir les difficultés essentielles de traduction justement en deux groupes.

Le premier groupe serait constitué de difficultés linguistiques découlant de la corrélation langue orientale-langue occidentale, dans notre cas – japonais-français. Les mots japonais sont beaucoup plus courts¹ que les mots français et, compte tenu des restrictions temporelles (le temps d’apparition des personnages sur l’écran et de prise de parole), même avec le doublage c’est un vrai labeur d’essayer de faire glisser des équivalents pertinents en quelques secondes.

Le deuxième groupe engloberait les nombreux soucis liés à l’harmonisation des deux réalités culturelles. De par leur nature, les références culturelles sont considérées souvent comme des points critiques² de la traduction qui exigent des recherches actives sans aucune garantie de

¹ Les kanjis (autrement dit les caractères chinois) permettent de faire des économies d’espace considérables. Par exemple, pour écrire « *traduction* » en français on utilise 11 caractères et en japonais il en suffira deux – 翻訳.

² Traduction littérale. Terminologie originale - *crisis point* (Pedersen, 2005 : 1).

succès. Avec les sous-titres, le choix entre l'adaptation/neutralisation et l'omission, bien que très séduisant, ne serait pas judicieux parce qu'à force de rétrécir son contenu culturel on risque de tuer le film.

La traduction du film « *Le voyage de Chibiro* » se heurte tout d'abord au problème sérieux de l'ordre hiérarchique qui fait partie de la culture japonaise. Il est strictement respecté et influence fortement la manière de parler des personnages, leurs réactions et comportement. Un supérieur parle une autre langue qu'un subordonné. La longueur des phrases se trouve en dépendance directe de la position sociale de celui qui parle. Plus la position est modeste, plus les répliques sont longues. Comme on le verra, il est nécessaire d'en tenir compte, autrement ce phénomène peut devenir un obstacle pour la compréhension.

A ce problème majeur viennent s'ajouter les habitudes conversationnelles japonaises et plusieurs aspects de la vie quotidienne, dont les différences culturellement conditionnées sont tout à fait attendues mais n'en sont pas moins faciles à traduire. Salutations, apostrophes, phrases-clichés d'une part, cuisine, religion, relations personnelles et médecine de l'autre, tout est à rendre exactement si on ne veut pas « domestiquer » le contenu.

Politesse oblige

Sur le plan linguistique, une source de difficultés pour la traduction du japonais est son système de politesse appelé *keigo*. A la différence des langues occidentales où la notion de politesse se réalise essentiellement au moyen de vocabulaire, le japonais possède tout un système grammatical bien défini. Les mécanismes de politesse en japonais mettent en évidence les relations qui existent entre le locuteur et l'interlocuteur et leur position sociale.

Une simple comparaison déjà permet de constater que sur ce plan le texte des sous-titres reste toujours plus fidèle au texte de l'original et traduit beaucoup mieux ces particularités sociolinguistiques du japonais. Prenons à titre d'exemple la conversation entre le vieux Kamazi, Rin et les petits charbons. Ces derniers travaillent pour Kamazi, du point de vue d'un Japonais ils sont ses subalternes et, suivant l'ordre hiérarchique existant, le degré de politesse dans la parole de Kamazi est au minimum. Les formes verbales et la structure syntaxique de ses répliques en témoignent.

De son côté, Rin se sent très à l'aise avec Kamazi, parce qu'il est esclave et sur l'échelle sociale occupe une marche inférieure. Par conséquent, le langage de Rin abonde en mots et en tournures syntaxiques à éviter dans une situation de communication soutenue.

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Conver- sation entre Kamazi et Rin	めしだよ！なんだ、またけんかし てんの？	Allez ! A table ! Kamazi, arrête un peu de te battre.	A table ! Quoi ? Encore la bagarre ?
Kamazi s'adresse aux petits charbons	めしだ！休憩！	Pause- déjeuner ! Bon appétit !	On mange ! Repos !

Si nous comparons ces deux traductions, nous verrons bien que la version sous-titrée souligne la différence hiérarchique entre les personnages, tandis que la version doublée est plus polie et fait penser plutôt à une conversation entre des pairs.

On observe la même chose dans la traduction de la conversation de Chihiro avec la sorcière Yubaba : Yubaba se trouve en position privilégiée en raison de son âge et de son statut. Elle a droit à une certaine négligence qui est manifeste dans le texte original et est traduite dans la version sous-titrée, par rapport à quoi la version doublée semble plus atténuée:

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Chihiro entre chez Yubaba	さ、おいで。 おいでな。	Entre, chère petite. Plus vite que ça.	Allez, approche. Approche, donc.

L'aptitude des sous-titres de traduire mieux cet aspect culturel de l'original s'explique en partie par le fait que les contraintes techniques obligent l'adaptateur à opter pour la formule la plus concise possible. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, les mots japonais sont

généralement plus courts que les mots français et prennent moins de temps. Appartenant au langage parlé, les répliques des personnages sont courtes; sous contraintes techniques, le traducteur est obligé de simplifier aussi la syntaxe ce qui entraîne le passage du langage parlé au langage familier. Résultat : tout en restant fidèle à l'original, la traduction dans la version sous-titrée reflète également la catégorie de politesse japonaise qui constitue une importante référence culturelle.

Il est à noter que cette négligence de la version doublée dans la transmission des particularités communicatives du japonais peut être à l'origine d'une légère incompréhension. Lorsque Chihiro vient chez Yubaba, elle essaie d'abord d'entrer sans frapper à la porte et en s'adressant à une personne plus âgée (et donc sa supérieure), elle adopte une façon de parler qui peut être considérée par l'interlocuteur qu'il soit japonais ou francophone comme peu polie. C'est partiellement pour cela que Yubaba lui interdit de parler et non pas par pure méchanceté. L'examen du début de leur dialogue le révèle tout à fait clairement :

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
rencontre avec Yubaba (36'8")	あのう、ここで働かせてください	Bonjour, Madame, je voudrais que vous me donniez du travail.	Excusez-moi, laissez-moi travailler ici

La version sous-titrée démontre que Yubaba est froissé par le manque de respect de la part d'une si petite fille et cela se traduit ensuite par son attitude peu bienveillante, tandis que dans la version doublée Chihiro s'adresse à la vieille dame correctement et les propos agressifs de Yubaba n'ont pas d'excuses.

La même remarque peut être adressée à la traduction des conversations de Chihiro avec Rin. Rin est une jeune femme de caractère fort et énergique qui tend à parler sans façons. Nous l'avons déjà constaté en analysant son dialogue avec le vieux Kamazi. Chihiro est nommée son assistante, donc sa position sociale dans l'univers de Yubaba est très modeste. De plus, Rin est très fâchée par le fait qu'on lui inflige Chihiro

dont elle n'a aucun besoin. Tous ces éléments ne manqueront pas d'influer sur ses propos. Et pourtant, si l'on ne prend que la version doublée cela ne se voit pas ! Examinons :

Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
もっと力が入れないのか	Tu pourrais peut-être faire un effort ?	Tu n'as pas plus de force que ça ?
わからないことはおれに聞け、な。	Demande-moi si tu ne comprends pas, d'accord ?	Au moindre doute, demande-moi.
腹掛け、自分で洗うんだよ。	Un tablier, tu le laveras toi-même.	Un tablier. A laver toi-même.

Evidemment, dans tous ces épisodes, le traducteur de la version doublée a cru devoir exprimer la politesse à la française en ajoutant des titres de civilité (*madame*), des apostrophes (*chère petite, Kamaazî*), des salutations (*bonjour*) et en atténuant les demandes (notamment l'emploi du conditionnel). Mais, comme on le voit, toute tentative de faciliter pour le spectateur la compréhension des références culturelles étrangères par le biais d'une simple adaptation risque d'engendrer la confusion. Le comportement et les réactions des personnages semblent être non motivés.

Rester soi-même

Les différences linguistiques dans l'expression de la politesse entraînent encore un problème qui a pour conséquence la transformation des personnalités.

C'est que la langue française préconise l'emploi d'un apostrophe pour s'adresser à une personne, tandis que dans le japonais les apostrophes sont moins fréquents et dans l'original on n'en trouve pas ou très peu. Dans la version sous-titrée où chaque syllabe est à économiser, le traducteur est obligé de respecter cette particularité du japonais. Par contre dans la version doublée puisque le temps le permet et la politesse oblige, le traducteur ajoute toujours un apostrophe. Ce qui résulte en changement de caractère.

Nous avons déjà évoqué ce moment lorsque nous parlions de la politesse. Dans la version doublée Yubaba, qui dit « ma chère petite » semble

plus gentille que dans l'original. Il en est de même avec sa soeur jumelle Zeniba :

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Première rencontre avec Zeniba	お前さんのおかげで、ここを見物できておもしろかったよ	Grâce à toi, <u>fillette</u> , j'ai pu visiter ce palais et je dois reconnaître qu'il me plaît.	Grâce à toi, je visite ce palais. Je m'amuse bien.
Conversation finale entre Chihiro et Zeniba	お前は助けてあげたいけど. . . まあ、もう ちょっとお待ち	J'aimerais pouvoir t'aider, <u>mon enfant</u> . Encore un peu de patience, <u>ma chère enfant</u> .	Je voudrais bien t'aider. Attends encore un peu.

Mais à part l'ajout des apostrophes qui influencent la perception des personnages par le spectateur, dans la version doublée on constate l'emploi d'autres moyens linguistiques qui rendent les soeurs plus humaines : le remplacement ou l'ajout des parties du discours de caractère affectif. Quelques extraits de conversations viennent à l'appui de cette hypothèse.

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Première rencontre avec Zeniba	竜はみんなやさしいよ。やさしくておろかだ。	La plupart des dragons sont gentils mais également <u>imprudents</u> .	Tous les dragons sont gentils. Gentils et <u>bêtes</u> .
Conversation finale entre Zeniba et ses invités	おや、あんたたち、魔法はとっくに切れてるだろう 戻りたかったら、戻りな	(Zeniba) Oh ! Ma <u>malédiction</u> a duré plus longtemps <u>que je</u>	(Zeniba) Le <u>sortilège</u> est dissipé depuis

		<u>ne le pensais.</u> Vous voulez vous retransformer ?	longtemps. Vous pouvez repartir si vous voulez.
Monologue de Zeniba	お前は助けてあげたいけど、私にはどうすることもできないよ 両親のことも、ボーイフレンドの竜のことも、自分でやるしかない	J'aimerais pouvoir t'aider, <u>mon enfant.</u> J'en suis <u>malheureusement</u> totalement incapable. Quant à <u>tes pauvres parents</u> ou ton petit ami le dragon, toi seule peux les sauver.	Je voudrais bien t'aider mais je suis impuissante . Que ce soit pour tes parents ou pour ton petit ami le dragon, tu es la seule à pouvoir agir.

Comme on le voit, Zeniba apparaît dans la version doublée plus compatissante, elle est sur le point de présenter ses excuses (« malheureusement », « tes pauvres parents ») pour ce qui est arrivé à Chihiro et même reconnaît son erreur (« malédiction », « que je ne le pensais »). Rien de tout cela n'existe dans l'original. En regardant la version sous-titrée, le spectateur se rend toujours compte que Chihiro doit être sur ses gardes parce qu'elle a affaire à une sorcière capable de jouer un mauvais tour. La version doublée nous présente l'image d'une adorable vieille dame.

Force est de constater donc que, par rapport à la version sous-titrée qui tend à montrer les méchants personnages comme ils le sont, le doublage les, pour ainsi dire, « améliore ».

Lost in Kanjis

Au début de l'article, nous avons déjà mentionné certaines contraintes de traduction liées aux kanjis japonais. Il faut dire qu'ils tendent au traducteur nombre d'autres pièges. Dont un consiste en ce que les kanjis

qui ne sont pas de simples signes, mais porteurs de sens qu'il faut verbaliser pour les spectateurs occidentaux. Et la verbalisation exige du temps que l'on n'a pas. De ce fait, on pourrait supposer qu'avec les sous-titres les choses se compliquent davantage car il faut faire comprendre aux spectateurs le contenu des dialogues tout en abrégant les répliques initiales sans nuire pour autant à la beauté du film. Et pourtant ce n'est pas le cas, bien au contraire une fois de plus les sous-titres se révèlent capables de contourner un obstacle.

Dans la scène de la première rencontre de Chihiro avec Yubaba, la sorcière parle de sa propriété comme d'un « grand palais des bains où huit millions d'esprits viennent se reposer »¹. Dans l'original, il est vrai, le kanji exprimant le nombre cardinal de 8.000.000 est présent, mais aujourd'hui il a une double prononciation: *yaoyorozu*² et *happyakuman*³. Le sens de ce kanji diffère selon la prononciation: dans le premier cas c'est une myriade de dieux⁴ sans aucun lien avec le chiffre concret. Dans le deuxième, c'est tout simplement huit millions. Dans l'original c'est la première prononciation et comme la suite des événements le prouvera, ce chiffre n'a aucune importance, par conséquent, il n'y a pas besoin de troubler le spectateur et de lui faire penser que cette information est pertinente pour le récit quand qu'elle ne l'est pas. De ce point de vue, le texte des sous-titres s'avère impeccable, bien que l'on ignore si ce choix était occasionnel (pour économiser des caractères) ou intentionné.

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Rencontre avec Yubaba (36'28")	ここはね、人間が来るところじゃないんだ。 <u>やおよろず</u> ;八百万の神様たちが疲れをいやしに来るお湯屋なんだよ。	Ici, les humains n'ont jamais été les bienvenus. Tu es au coeur du	Ici, ce n'est pas un lieu pour les humains. C'est le palais des Bains où

¹ La version doublée.

² Prononciation à l'ancienne.

³ Prononciation moderne.

⁴ Le mot appartient au domaine religieux, notamment au shintoïsme, une des deux religions répandues au Japon.

		grand palais des Bains où <u>huit millions</u> d'esprits viennent se reposer quand ils sont fatigués.	<u>les</u> <u>myriades</u> de dieux viennent se reposer de leur fatigue.
--	--	--	--

Encore une observation sur la réussite des sous-titres dans l'interprétation des kanjis concerne les noms propres. Le personnage principal de film s'appelle Chihiro, ce qui veut dire littéralement en japonais « mille brasses » et s'écrit en deux caractères¹. Le problème pour le traducteur réside en ce que Yubaba a transformé ce nom sous prétexte qu'il était trop long mais en fait pour faire oublier à Chihiro sa vie dans le monde des humains. Et Chihiro est devenue Sen. À notre avis, cette transformation doit laisser le spectateur francophone perplexe, parce que, au premier abord rien ne justifie un tel raccourcissement, le nom initial ne contenant ni « s », ni « e », ni « n ». La traduction doublée n'a rien à reprocher, mais tant conforme à l'original qu'elle soit, elle n'en éclaire pas davantage la question.

Scène	Version originale	Version doublée
Conclusion du contrat (40'06")	千尋というのかい？贅沢な名だね。今からおまえの名は千だ。	Tu t'appelles Chihiro ? C'est beaucoup trop long pour une aussi petite fille. Désormais tu t'appelleras seulement Sen.

Et pourtant les spectateurs japonais n'ont besoin d'aucun commentaire pour comprendre, ils voient que Chihiro a signé le contrat et que Yubaba a enlevé le dernier caractère de son nom², n'en laissant que le

¹ Respectivement « 千 » et « 尋 ».

² « 尋 »

premier. Ils savent parfaitement que cette opération entraîne le changement de la prononciation : en combinaison avec « 尋 », « 千 » se lit comme « chi », mais une fois resté seul il se lit comme « sen ». Il n’y a donc aucun mystère dans cette manipulation. Le mérite de la traduction sous-titrée est justement là : le traducteur ne s’est pas contenté de translittérer le nom, il l’a traduit justement comme « mille brasses » et en a fait un jeu de mots qui contient l’explication du passage de « Chihiro » à « Sen ». Si l’on compare les deux traductions, la réussite de celle sous-titrée paraît incontestable.

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Conclusion du contrat (40'06")	千尋とこのかい？贅沢な名だね。今からおまえの名は千だ。	Yubaba: -Tu t’appelles Chihiro ? C’est beaucoup trop long pour une aussi petite fille. Désormais tu t’appelleras seulement Sen.	Yubaba : Chihiro, c’est ton nom ? « Mille brasses », rien que ça ! Rédui-sons à « mille », donc Sen.

La traduction proposée dans les sous-titres s’avère une fois de plus adéquate quand on pense au nom d’un des personnages centraux, Haku. Comme nous l’avons déjà constaté, la sorcière Yubaba avait la mauvaise habitude de transformer les vrais noms de ses sujets pour qu’ils oublient leur passé et ne puissent jamais retrouver le chemin de retour. D’après la version doublée, elle a changé le vrai nom du dragon Kohaku en Haku.

Scène	Version doublée
Retour chez Yubaba 1h54' 30"	(Haku) Je te remercie de m’avoir sauvé. Sans toi mon vrai nom serait un vieux souvenir enfui au fond de moi. Je suis l’esprit de la rivière Kohaku. (Chihiro) L’esprit de la rivière ? ça fait penser à un dieu.

Ici, une objection à la traduction doublée s'impose : pendant l'analyse du passage du prénom *Chihiro* en *Sen* nous avons déjà eu l'occasion de voir que Yubaba réalisait des opérations assez sophistiquées de façon à effacer les souvenirs de ses prisonniers pour de bon. A dire vrai, transformer Kohaku en Haku n'était pas très malin et le spectateur peut bien se demander pourquoi Haku ne pouvait pas se souvenir d'une syllabe. En plus, ce n'est pas très clair pourquoi ce prénom fait penser à un dieu. Un dieu est censé avoir un nom plus somptueux. Sur ce plan, on n'a rien à redire aux sous-titres : Nigihayami Kohaku Nushi fait penser japonais et divinité, Kohaku – pas tout à fait.

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Retour chez Yubaba 1h54' 30"	千尋、ありがとう。 私の本当の名はニギハヤミ ・コハクヌシだ。 すごい名前。神様みたい。	(Haku) Je te remercie de m'avoir sauvé. Sans toi mon vrai nom serait un vieux souvenir enfui au fond de moi. Je suis l'esprit de la rivière Kohaku. (Chihiro) L'esprit de la rivière ? ça fait penser à un dieu	(Haku) Chihiro, merci. Mon vrai nom c'est Nigihayami Kohaku Nushi. (Chihiro) Quel nom ! On dirait le nom d'un dieu !

Cette dernière traduction peut paraître trop longue pour une version sous-titrée, mais « nous devons opposer à cette légende qu' un sous-titre doit être le plus court possible la recommandation suivante : un sous-titre doit être le plus long possible, aussi long que le permettent les données du repérage » (Laks, 2013 : 39). Abréger n'est pas donc toujours une panacée dans le sous-titrage.

Écouter bien ou copier l'original ?

Et pour finir notre analyse, quelques remarques concernant le problème de différences phonétiques. Dans l'interprétation du sens des

phrases en japonais un rôle très important revient à l'intonation. La même structure, suivant le ton, ascendant ou descendant, peut exprimer soit une négation soit une incertitude. Ces nuances d'intonation sont très fines et pour comprendre il faut écouter vraiment bien. Pour ne pas l'affirmer gratuitement, analysons un petit exemple pris dans le film.

tori zyanai
;鳥 ;じゃない

Prononcé sur le ton ascendant cela veut dire « on dirait que ce sont des oiseaux », tandis que le ton descendant nous emmène à « ce ne sont pas des oiseaux ». Pourtant, comme on le verra, si cette remarque est d'une grande importance pour le doublage, les sous-titres sont moins exposés au risque d'une interprétation erronée. Si contradictoire que cela puisse paraître, c'est justement les contraintes temporelles qui en sont l'origine. Etant obligé de respecter la limite de temps imposée à l'apparition de chaque fragment¹, le traducteur des sous-titres suit le texte original, bon gré mal gré, à la lettre et reproduit souvent la structure syntaxique originale en entier sans se soucier de l'intonation. Ce qui dans les circonstances données est une bonne solution. Examinons un fragment.

Quand Chihiro voit une volée s'approcher d'elle, elle dit « c'est quoi ? on dirait des oiseaux »². Ensuite elle comprend qu'elle s'est trompée. Les traductions proposées dans les deux versions sont, à première vue, presque identiques :

Version doublée	Version sous-titrée
Qu'est-ce que c'est, des oiseaux ?	C'est quoi ? des oiseaux ?
Mais c'est des oiseaux en papier	Du papier

Mais si on regarde l'original de plus près, il devient évident que la version doublée s'est écartée :

¹ La traduction de fragments pareils est surtout difficile, parce que là où le japonais se contente de quelques caractères, le français exige toute une proposition. Il suffit de comparer la case « version originale » avec « version doublée » pour s'en assurer.

² Traduction littérale de l'original.

Scène	Version originale	Version doublée	Version sous-titrée
Chihiro sur le balcon 1h12'56"	なんだろう、鳥 じゃない	Qu'est-ce que c'est, des oiseaux ?	C'est quoi ? des oiseaux ?
Chihiro sur le balcon 1h13'26"	ただの紙だ	Mais c'est des oiseaux en papier	Du papier

En traduisant la deuxième réplique de Chihiro, le traducteur des sous-titres suit l'original, reproduit la structure syntaxique et aboutit à une traduction correcte. Dans le doublage, d'abord l'intonation a joué un mauvais tour au traducteur, il a voulu par la suite développer la pensée de Chihiro, ce qui l'a conduit à une erreur¹.

Il ressort de l'original et de la version sous-titrée que Chihiro comprend que ce n'étaient pas des oiseaux, mais du papier. Dans la version doublée elle continue à penser que c'étaient bien des oiseaux mais en papier. Qu'il s'agisse des oiseaux en papier ou non, ce n'est pas tellement important pour le contenu, mais la perception du film par le public peut une fois de plus être gênée et une référence culturelle en est perdue. C'est que, un bout de papier² s'est attaché à la chemise de Chihiro et lui a servi comme une sorte de porte-bonheur ou d'ange-gardien. Le côté religieux, toujours présent dans le film, s'est donc manifesté. On peut supposer que de cette façon les dieux protègent Chihiro ou que c'est une providence divine, mais à condition que ce soit du papier qui ressemble à des bonshommes. Parce que si ce sont des oiseaux, cela fait tout de suite penser à l'ennemie de Chihiro, Yubaba, qu'on a vu se transformer en oiseau, ou à ses serviteurs qui en sont également capables. Et quand on voit ce prétendu oiseau aider Chihiro, on en reste quelque peu désemparé et s'attend toujours à une catastrophe.

Conclusion

Nous n'avons examiné qu'une partie de fragments intéressants, mais même cette petite analyse prouve que la version sous-titrée s'avère plus propice à la réalité culturelle du film. Vu plusieurs types de contraintes qui

¹ Dans l'original, la première phrase est prononcée sur le ton descendant, donc c'est la négation et la traduction globale du fragment doit être « ce ne sont pas des oiseaux ».

² Il faut dire par ailleurs que ce papier ressemble plus à de petits bonshommes qu'à des oiseaux.

s'imposent à l'adaptation sous-titrée, on dirait que c'est un phénomène paradoxal. Mais la nécessité de condensation qui peut paraître un obstacle sérieux à la traduction réussie dans le cas des sous-titres joue en fait pour leur compte quand on pense, notamment, à la transmission de la catégorie de politesse japonaise.

Probablement, la ruse qui permet, malgré la nécessité d'effectuer toutes sortes de raccourcissements, de garder le contenu culturel réside justement en ce qu'avec les sous-titres un texte oral se transforme en texte écrit. Comme on lit chez H. Zojer, un texte écrit à une grande densité lexicale venant de pair avec une structure syntaxique simplifiée, ce qui débouche d'habitude sur une économie verbale considérable¹ (Zojer, 2011 : 402). Dans toutes les situations exposées dans cet article, les sous-titres semblent être le juste milieu entre la *domestication* et la *foreignisation* : tout en préservant l'identité culturelle de l'original, dans la mesure du possible ils en facilitent la compréhension sans *domestiquer*.

Même si on assume l'idée que la version sous-titrée ne peut remplacer celle doublée, grâce à sa densité culturelle nettement prononcée, elle est à même de la compléter. La version doublée à elle seule laisserait trop de lacunes et éventuellement conduirait à une interprétation erronée. Il est indéniable que chaque film porte un message caché et reproduit les valeurs culturelles du pays où il est tourné. Et quand il s'agit de la traduction, toutes les transformations ne sont pas légitimes, parce qu'il y a toujours une chance d'occasionner la perte des références culturelles et par conséquent, de rendre vaines les idées de la version originale. Les sous-titres sont un moyen de les préserver. Et puisque le texte des sous-titres se situe entre l'original et le spectateur et, comme on l'a pu constater, remplit avec succès la fonction de guider ce dernier dans l'initiation à une autre culture, on pourrait lui attribuer le statut de médiateur culturel à juste titre.

Bibliographie :

Catford, J. C. (1965) : *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.

Cornu, Jean-François (1983) : *Traduction et cinéma. Remarques sur la traduction d'un dialogue de film*. MA thesis. Université de Nantes.

¹ Notre traduction de l'anglais.

- Florizoone, Martine (2004) : *Le sous-titrage. Etude comparative de la version originale en français et la version sous-titrée en néerlandais du film « Toutes ces belles promesses »*. Hogeschool Gent, Departement Vertaalkunde.
- Laks, Simon (2013) : *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*. L'Écran traduit | Hors-série n° 1. – P. 4-46. Disponible en ligne à l'adresse URL : <http://ataa.fr/revue/archives/1343> [Consulté le 18 décembre 2013]
- Pedersen, Jan (2005) : *How is Culture Rendered in Subtitles?* EU-High-Level Scientific Conference Series MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings. – 18 p. Disponible en ligne à l'adresse URL : http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html
- Pedersen, Jan (2007) : *Scandinavian Subtitles. A Comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References*, Ph.D. Thesis, Stockholm University, Dept. of English. – 302 p.
- Venuti, Lawrence (1992) : *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge. – 235 p.
- Venuti, Lawrence (1998): *Strategies of translation*. Encyclopedia of Translation Studies, London and New York: Routledge. – P. 240-244.
- Zoer, Heidi (2011) : *Cultural references in subtitles. A measuring device for interculturality?* Babel (Bonn), vol. 57, n°4. – P. 394-413.

À PROPOS DE QUELQUES INSTANCES PRÉFACIELLES AUX TRADUCTIONS FRANÇAISES DE L'ŒUVRE DE JACK LONDON

Julie ARSENAULT¹

Abstract: In France, it is mainly through Paul Gruyer and Louis Postif's translations that the public discovered and learned to appreciate Jack London. In order to facilitate the integration of the prolific American author in the French literary field, the translators wrote prefaces for fourteen of over thirty of their translations. In this article, we present the results of these discourses' analysis, as well as the positions taken by the translation agents regarding the presentation of London to the French readers and the way in which those positions might have had a role in the author's reception in the French culture.

Keywords: Jack London, Paul Gruyer, Louis Postif, prefaces, translators.

Introduction

Jack London est un écrivain talentueux et prolifique qui a marqué plusieurs générations de lecteurs à travers le monde. Sa légitimité s'est affirmée dès la publication de son premier recueil de nouvelles, *The Son of the Wolf*, en 1900 et elle n'a fait qu'augmenter avec les années. Dans sa désormais célèbre biographie de Jack London, *A Pictorial Life of Jack London* (1979), Jack Russman s'en fait écho de façon éloquente.

During his writing years he was the most popular and highest-paid author in America. His name was a household word around the world, and no other author before or since has had the astonishing amount of news-paper coverage he had.

He was published in every leading magazine of his day : *The Atlantic*, *Century*, *Harper's*, *McClure's*, *Collier's*, *Cosmopolitan*, *Saturday Evening Post* etc., and received top dollar for his work. From 1899 to 1916 he wrote a thousand words a day and sold every word he wrote. He produced over

¹ Université de Moncton, Canada, Membre titulaire de TRACT (Prismes, EA 4398, Sorbonne Nouvelle), juliearsenault@hotmail.com.

fifty books in seventeen years on an extremely diversified range of subjects.
(Kingman, 1979 : 12)

L'important capital symbolique de Jack London et de Macmillan¹ dans le champ littéraire américain n'est pas étranger au fait que Madame la Comtesse de Galard fait publier, dès 1906, sa traduction de *The Call of the Wild*, roman qui remporta rapidement un franc succès auprès des lecteurs américains et qui apporta la notoriété à son auteur. Cependant, ce n'est qu'à partir de 1921 que la cadence de traduction s'accélère et que les ouvrages de l'auteur américain commencent réellement à percer sur le marché français.² En tout, ce sont trente-sept d'entre eux qui sont traduits entre 1921 et 1948 par une demi-douzaine de traducteurs.³ Néanmoins, les lecteurs français sont redevables à Paul Gruyer et Louis Postif de la très grande majorité de ces traductions : treize ouvrages sont traduits par le duo et dix-huit par Postif.

Dans le présent article, nous étudions les quatorze préfaces de Gruyer et de Postif composées pour accompagner les éditions originales de leurs traductions.⁴ Nous proposons les résultats de l'examen de ces préfaces publiées par Crès et C^{ie} et Hachette entre 1923 et 1936. Puis, nous exposons les positions que les agents de la traduction ont assumées dans la présentation de Jack London au public français et la façon dont elles sont susceptibles d'avoir influé sur la réception de l'auteur anglo-américain dans la culture française.

1. Les instances préfacielles selon Gérard Genette

Dans *Seuils*, Gérard Genette définit la préface comme « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » (Genette, 1987, 150). La préface d'une traduction, rédigée par le traducteur ou toute autre personne, est presque toujours une préface allographe, c'est-à-dire une préface qui n'est ni auctoriale (rédigée par l'auteur de l'œuvre) ni

¹ Macmillan est la maison d'édition qui publie la très grande majorité des œuvres originales de London, et qui les distribuent aux États-Unis et en Grande-Bretagne.

² Seules deux autres traductions françaises sont publiées entre 1906 et 1921.

³ Voir l'Annexe 1 pour consulter la bibliographie des premières éditions des traductions françaises.

⁴ Bien que nous sachions que certaines rééditions comportent d'autres instances préfacielles (par exemple, *l'Aventureuse* et *le Talon de fer*) nous avons décidé de nous limiter aux instances préfacielles qui accompagnent les éditions originales des premières éditions, car ce corpus était déjà important.

actoriale (rédigée par un personnage de l'œuvre).¹ Cependant, à partir du moment où le traducteur commente « entre autres, sa propre traduction ; sur ce point et en ce sens, sa préface cesse alors d'être allographe » (Genette, 1987 : 243).

Genette spécifie que la préface peut avoir un titre générique (« *introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème* » [Genette, 1987 : 151]) ou thématique. Bien qu'il existe des nuances entre ces termes, il considère qu'il s'avère habituellement inutile de les distinguer, mais il rappelle la distinction apportée par Jacques Derrida entre les termes « introduction » et « préface ».

L'introduction (*Einleitung*) a un lien plus systématique, moins historique, moins circonstanciel à la logique du livre. Elle est *unique*, traite de problèmes architectoniques, généraux et essentiels, elle présente le concept général dans sa diversité et son autodifférenciation. Les préfaces, au contraire, se multiplient d'édition en édition et tiennent compte d'une historicité plus empirique ; elles répondent à une nécessité de circonstance... (Genette, 1987 : 150-151)

Si, comme l'affirme Jorge Luis Borges, « [p]ersonne n'a encore [...] formulé une technique de la préface » (Genette, 1987 : 248), il semble impossible de nier, à la suite de Roland Barthes, « que le rôle du préfacier [allographe] consiste à énoncer ce que l'auteur ne peut dire, par pudeur, modestie, discrétion etc. » (Genette, 1987 : 253). Que peut cependant bien dire le préfacier allographe ? D'après Genette, le contenu des instances préfacielles répond à trois fonctions : la fonction d'information (la genèse du texte – conception, rédaction et publication –, la biographie de l'auteur – vie et opinions – et la place du texte dans l'œuvre de l'auteur), la fonction de recommandation et la fonction de commentaire critique. Considérée sous l'angle de la traduction, cette typologie paraît déficiente ; elle ignore le fait qu'il semble raisonnable d'émettre l'hypothèse selon laquelle les préfaces de traductions, et sûrement davantage celles rédigées par des traducteurs, exposent les pratiques de traduction des traducteurs. Ainsi, il paraît

¹ Genette présente une typologie complète des destinataires de l'instance préfacielle dans *Seuils* (pp. 165-180).

opportun d'ajouter une composante à la fonction informative, composante que nous nommons pratique de la traduction.¹

2. Résultats de l'examen des instances préfacielles allographes aux éditions originales des traductions des textes de Jack London exécutées par Louis Postif seul ou en collaboration avec Paul Gruyer

L'intérêt de la distinction entre les termes « introduction » et « préface » réside dans les titres donnés aux instances préfacielles aux éditions originales des traductions françaises des textes de Jack London publiées par Crès et C^{ie} et Hachette, et exécutées par Louis Postif seul ou en collaboration avec Paul Gruyer. En effet, sur les quatorze « préfaces », il n'y a qu'une introduction ; les autres traductions étant accompagnées d'une préface (sept cas), d'une note (deux cas), d'un avant-propos (deux cas) ou d'un avertissement (deux cas). En outre, cette introduction se distingue des autres instances préfacielles par son sous-titre thématique, « Jack London – quelques mots sur sa vie et son œuvre » ; toutes les instances, à l'exception de la préface allographe thématique intitulée « Un mot sur le "Snark" », étant génériques. C'est comme si l'idée d'un projet de traduction était déjà, au moins, admise et que, pour assurer la meilleure réception possible auprès des lecteurs français, il avait été décidé par les traducteurs ou la maison d'édition de distinguer cette première instance préfacielle de celles à venir par son titre. En outre, cette hypothèse semble justifiée ; l'introduction compte onze pages, alors que les autres instances préfacielles ont une longueur qui varie entre une et cinq pages.

Bien que, selon Genette, la distinction entre les différents titres génériques donnés aux instances préfacielles ne vaille habituellement pas la peine d'être faite, il semble que, dans le cas présent, elle s'avère utile, ne serait-ce qu'en raison du nombre d'instances préfacielles. Ainsi, nous présentons les résultats de l'examen de l'introduction, puis ceux des préfaces, des notes, des avant-propos, des avertissements et de l'instance préfacielle thématique. Afin d'éviter les lourdeurs, les résultats d'un même type d'instance préfacielle seront présentés concurremment et chronologiquement, selon la typologie des fonctions de Genette.

¹ Si aucune information relative à certaines fonctions ou à certaines composantes des fonctions n'est relevée, nous passons ce fait sous silence afin d'éviter les lourdeurs inutiles.

2.1 Résultats de l'examen de l'« Introduction : Jack London – quelques mots sur sa vie et son œuvre » à *Croc-Blanc* (1923)

La fonction d'information

L'information domine l'introduction rédigée par Gruyer et Postif. La place qu'y occupe le traitement de la genèse du texte est néanmoins minime. De sa conception, les traducteurs disent peu sinon qu'il s'agit de l'« histoire d'un loup qui vient à la civilisation et se fait chien » (London, 1923, IX), que le traitement du thème est novateur (London s'efforce de présenter le point de vue du loup) puisque les autres auteurs qui ont mis en scène des animaux ont adopté une approche différente et que « [r]ien ici ne saurait être factice. De Jack London on peut dire avec raison que l'œuvre est l'homme même. Ce sont ses ressouvenances, ses impressions, ses émotions, tout ce qu'il a vécu lui-même, qu'il nous dépeint » (London, 1923, X).

La biographie a une place de choix puisqu'elle représente presque les deux tiers de l'introduction. Cependant, elle est problématique, car elle comporte plusieurs lacunes, les plus importantes étant qu'elle passe sous silence le fait que Jack London a été un socialiste très actif (ses nombreuses conférences à travers les États-Unis et ses articles édités par plusieurs journaux américains en témoignent), qu'il a eu une vie familiale (deux épouses – Bess et Charmian – et deux filles avec sa première épouse – Joan et Beekie), qu'il a effectué des séjours hors du continent nord-américain (Europe, Corée, Australie et plusieurs îles) et qu'il a possédé un ranch. À ces omissions sélectives, il faut ajouter un grand nombre d'inexactitudes. Par exemple, il n'a eu accès qu'à deux livres (*Alhambra* de Washington Irving et *Signa* de Ouida) avant son arrivée à Oakland à l'âge de dix ans et non à « des livres » (London, 1923, II) ; il ne s'est pas fait emprisonner au Canada, mais à Buffalo aux États-Unis ; il a bien travaillé dans une école secondaire lorsqu'il avait dix-neuf ans et il a bien donné quelques articles au journal de cette école, mais il y a aussi été élève (Jack London venait de réintégrer le système scolaire après l'avoir quitté à l'âge de treize ans – fait que les traducteurs ont tu) ; il reste plus de trois mois à l'Université de Californie puisqu'il la quitte en février. En outre, la biographie est souvent romancée et mélodramatique ; par exemple, « [l]e petit Jack était le dernier de sa lignée, la dernière pierre qui allait rouler à son tour, en de rudes et chaotiques soubresauts » (London, 1929 : II) ou encore « [l]'enfant se désespérait.

L'existence à laquelle il semblait condamné lui apparaissait effroyablement morne » (London, 1923 : III).

La place du texte dans l'œuvre de l'auteur n'est pas clairement définie. En effet, lorsque les traducteurs font une énumération partielle des textes de l'auteur (neuf sur cinquante), ils n'y incluent pas *Croc-Blanc*. Par contre, ils situent *Croc-Blanc* en relation avec son pendant (*L'Appel de la forêt*) et deux autres textes sur les chiens (*Jerry dans l'île* et *Michaël, chien de cirque*).

Les traducteurs se prononcent sur leur pratique de la traduction à la fin de l'introduction, juste avant la phrase de clôture.

Le rôle du traducteur devient alors infiniment délicat. Sans s'attacher obstinément à un mot à mot littéral, que rend plus difficile encore la différence de génie des langues anglo-saxonnes et de la langue française, celle-ci éprise avant tout de netteté et de clarté, le traducteur doit s'efforcer de faire jaillir, le plus fidèlement possible, la pensée enclose dans l'original. (London, 1923 : XI)

La fonction de recommandation

La recommandation du texte est implicite. Si elle est indéniable, elle relève néanmoins de la déduction, car les traducteurs semblent recommander l'ensemble de l'œuvre. Ils ouvrent leur introduction en affirmant d'emblée que London « est le Gorki américain » (London, 1923 : 1), mais ils la terminent de façon plus mitigée : « Tel qu'il est, avec ses qualités et ses défauts, Jack London n'en demeure pas moins une des plus originales et des plus puissantes incarnations du génie anglo-saxon » (London, 1923 : XI).

La fonction de commentaire critique

Le commentaire critique est substantiel et sévère, mais il laisse transparaître le respect des traducteurs pour l'écrivain américain.

C'est tout cela que rend admirablement Jack London, et son style alors demeure net et ferme, ferme comme l'acte qu'il décrit. Tout ce qui est tragique, chez lui, l'est à souhait. Sa plume, par contre, devient plus indécise dès que la bataille de la vie se détend et que, dépouillant sa rude écorce, il se fait sentimental. L'auteur demeure, malgré lui, un être de drame et de souffrance. Parfois aussi, lorsqu'il tend aux considérations générales, son style se fait plus diffus. L'ancien fils du trappeur errant n'a pas

suffisamment appris à mettre en ordre le flot de ses pensées et celui de ses phrases. Il est un émotif de premier ordre, mais la solide culture classique des races latines lui a manqué. (London, 1923 : XI)

2.2 Résultats de l'examen des autres instances préfacielles

2.2.1 Résultats de l'examen de la « préface des traducteurs » à *la Peste écarlate* (1924), au *Vagabond des étoiles* (1925b), à *l'Aventureuse* (1927a), au *Loup des mers* (1927b), au *Jeu du ring* (1928b) et aux *Mutinés de l'« Elseneur »* (1930)

La fonction d'information

La fonction d'information domine les six préfaces des traducteurs. Gruyer et Postif se font un point d'honneur de toujours fournir un résumé de l'intrigue de chaque texte. Ils signalent également, le cas échéant, ce qu'ils présentent comme leur composante autobiographique. Ainsi, ils spécifient que *le Vagabond des étoiles* repose « sur des confidences directes » (London, 1925b : X) et que c'est le roman où London « a mis le plus de lui-même » (London, 1925b : XI), que *le Loup des mers* met en scène les « rudes compagnons » avec lesquels il a partagé la « rude expérience » qu'il décrit également dans *John Barleycorn*¹ et que l'intrigue de *l'Aventureuse* se déroule aux Îles Salomon, endroit qu'il a déjà visité. Les principaux biographes de l'homme de lettres américain² s'entendent cependant pour dire que le premier texte repose sur l'expérience de London et que le second repose sur des histoires qui lui ont été racontées. À propos de la publication de ces textes, les traducteurs se contentent d'informer les lecteurs français que *la Peste écarlate* réunit un court roman et deux contes, et que *le Jeu du ring* regroupe huit nouvelles.

La biographie de l'auteur présentée est courte. Elle rappelle que London est un célèbre écrivain ou romancier californien, et elle met en lumière les rapprochements qu'il est possible de faire entre le texte et la vie de leur auteur. Par exemple, dans le cas du *Loup des mers* et des *Mutinés de l'« Elseneur »*, ils décrivent brièvement l'époque où London a été un vagabond des mers. Pour *l'Aventureuse*, ils reproduisent une traduction d'une lettre

¹ La traduction de Postif de *John Barleycorn* est publiée l'année suivante.

² Les principaux biographes de Jack London sont : Carolyn Johnston, Russ Kingman, Charmian London, Andrew Sinclair et Clarice Stasz.

rédigée par London et destinée à Georges Sterling, écrite au moment où il composait son roman.

La place du texte dans l'œuvre de l'auteur n'est mentionnée que pour *l'Aventureuse*, *le Loup des mers* et *les Mutinés de l'« Elsenneur »*. Les traducteurs les rangent dans la série des romans maritimes, qui comprend aussi *les Contes de la Patrouille de pêche*, *les Contes des mers du Sud* et *la Croisière du Snark*, et qui, d'après eux, représente « la plus belle série des romans de Jack London » (London, 1927b : I). Dans *les Mutinés de l'« Elsenneur »*, ils affirment même que « [c]'est, avec *Le Loup des mers*, le plus important » (London, 1930 : I) des romans maritimes.

Les traducteurs se prononcent très succinctement sur leur pratique de la traduction à deux reprises. À propos du *Vagabond des étoiles*, ils écrivent : « Le texte original est un peu plus touffu que celui que nous présentons au public. Il a été allégé, en certaines de ses parties, avec l'autorisation de Mrs. Jack London » (London, 1925b : XI). Puis, pour *le Loup des mers*, ils remercient le Commandant de Wailly « pour l'exacte traduction d'un certain nombre de termes maritimes techniques » (London, 1927b : III) et pour *les Mutinés de l'« Elsenneur »*, le Dr Marcet Carret pour « l'aide qu'il nous a si aimablement offerte pour la mise au point d'un certain nombre d'expressions nautiques » (London, 1930 : IV).

La fonction de recommandation

La fonction de recommandation se fait toujours discrète, mais elle est toujours présente. Si pour *les Mutinés de l'« Elsenneur »*, les traducteurs recommandent l'ensemble de l'œuvre de London – « Le public français s'intéresse, de plus en plus nombreux, à l'œuvre de Jack London » (London, 1930 : I) – pour les autres textes, ils recommandent des nouvelles particulières – « "Le Jeu du ring" et "L'Esprit de Porportuk" sont particulièrement importantes » (London, 1928b : I) – ou des passages spécifiques des textes – après avoir décrit un passage spécifique de *l'Aventureuse*, ils ajoutent que ces pages sont « au nombre des plus belles pages que nous ait léguées Jack London » (London, 1927a : II).

La fonction de commentaire critique

Les commentaires critiques des traducteurs sont positifs pour tous les textes et ils sont souvent entremêlés aux résumés – « cette vaste et superbe fresque maritime » (London, 1930 : IV) – ou aux portraits des

personnages – « Le personnage épique, d'une grandeur toute shakespearienne, de Loup Larsen, qui domine tout le volume [...] est un des plus solidement campés que nous ait tracés le célèbre romancier californien » (London, 1927b : III). Pour *le Vagabond des étoiles*, un long détour expliquant la théorie de la réincarnation, qui est au cœur du roman, mène à une critique positive où l'auteur est même comparé favorablement à Victor Hugo et à de nombreux journalistes qui, d'après eux, mettent en scène des personnages irréalistes. Ils comparent aussi London à un autre géant de la littérature américaine, Edgar Allan Poe : « Braise d'Or [nouvelle du *Jeu du ring*], par la structure ingénieuse de son dénouement et son imprévu catastrophique, rappelle la manière d'Edgar Poë » (London, 1928b : II).

2.2.2 Résultats de l'examen de la « note des traducteurs » à *Michaël, chien de cirque* (1925a) et aux *Vagabonds du rail* (1931)¹

La fonction d'information

La note aux *Vagabonds du rail* propose, comme c'est le cas des préfaces génériques, un résumé de l'intrigue. Dans ce cas particulier, les traducteurs spécifient qu'aux côtés de London « nous allons connaître [...] l'art de voyager sans billet de chemin de fer » (London, 1931 : 1) et qu'« [a]vec lui nous pénétrons dans les prisons américaines et suivrons les “gosses du rail”, les “chats gais”, les “professionnels” et cette inimaginable “armée industrielle du général Kelly”, ramassés de tous les déchets d'humanité glanés en cours de route, et qui, à une certaine époque, terrorisa l'Amérique comme une invasion de Vandales » (London, 1931 : 2). Ces propos ne sont pas tout à fait exacts puisqu'aucun des principaux biographes de London ne signifie que l'armée du général Kelly a terrorisé les États-Unis. Par contre, pour la note à *Michaël, chien de cirque*, les traducteurs optent pour une approche fort différente. En effet, celle-ci s'ouvre sur l'idée sur laquelle repose le roman, c'est-à-dire un « généreux appel de Jack London en faveur de nos frères inférieurs » (London, 1925b : III). Cela permet ensuite aux traducteurs d'expliquer qu'à la suite de la publication du roman, un médecin bostonien du nom de Rowley a fondé le Club Jack London, organisme en

¹ Les notes qui précèdent *Michaël, chien de cirque* et *les Vagabonds du rail* sont, avec « l'avertissement du traducteur » au *Tourbillon*, les instances préfacielles les plus courtes du corpus. Ainsi, il n'est pas surprenant que les résultats de leur examen soient minces.

faveur de la défense des animaux de cirque qui a rapidement généré des filiales qui se sont établies un peu partout dans le monde.

Les informations sur London sont quasi inexistantes. Les traducteurs se contentent de spécifier dans la note aux *Vagabonds du rail* qu'il « parcourut ainsi d'une extrémité à l'autre l'immense continent américain » (London, 1931 : 2). Peu importe que l'adjectif américain soit compris au sens large ou restrictif, Gruyer et Postif font erreur : London a parcouru et les États-Unis et le Canada en train.

La fonction de recommandation

Dans le cas des *Vagabonds du rail*, c'est la totalité de l'œuvre qui est recommandée, les traducteurs faisant état du « succès mondial de Jack London » (London, 1931 : 1). Par contre, pour *Michaël, chien de cirque*, ce n'est que ce texte particulier que Gruyer et Postif recommandent lorsqu'ils informent les lecteurs français que la préface de London a été tirée « à plusieurs millions d'exemplaires, distribués à titre de propagande » et qu'il est « également recommandé de propager le volume » (London, 1925b : IV).

La fonction de commentaire critique

Les traducteurs formulent un commentaire critique que pour *les Vagabonds du rail*. Celui-ci ne compte que quelques mots qui signalent que le roman « va vous empoigner par la sincérité et le courage » (London, 1931 : 1) de l'auteur.

2.2.3 Résultats de l'examen de l'« avant-propos des traducteurs » au *Peuple de l'abîme* (1926a) et de l'« avant-propos du traducteur » au *Cabaret de la dernière chance* (1928a)

La fonction d'information

À nouveau, les traducteurs proposent des explications quant à la nature autobiographique des textes. Par exemple, dans l'avant-propos au *Cabaret de la dernière chance*, Postif signale que London « fait ses confessions de buveur » (London, 1928a : I) et qu'il « conte aussi ses expériences de travail » (London, 1928a : I). Dans le cas du *Peuple de l'abîme*, Gruyer et Postif profitent de l'occasion pour expliquer en quoi consiste le paupérisme anglais et pour faire un état des lieux de l'évolution de la situation en Angleterre depuis la fin de la Première guerre mondiale.

La composante biographique du *Peuple de l'abîme* est mince : les traducteurs répètent que London est un « célèbre romancier californien » (London, 1926a : II) « jouissant en paix de tout le bien-être que donne la fortune » (London, 1926a : II). Cela est à prendre avec un grain de sel étant donné que London n'a jamais eu, à proprement parler, de fortune ; il a eu beaucoup de dépenses engendrées par les trois familles qu'il a fait vivre (la sienne, celle de sa première femme et de ses filles, et celle de sa mère et de son neveu), mais il a néanmoins réussi assez rapidement à avoir le train de vie auquel il aspirait.

La fonction de recommandation

Encore une fois, les recommandations des traducteurs se font discrètes et font référence à la grande renommée de London. Postif innove cependant lorsqu'il signale que *le Cabaret de la dernière chance* a « vivement retenu l'attention de Pierre MacOrlan et de Roland Dorgelès » (London, 1928a : I). Cette recommandation n'est certainement pas passée inaperçue puisqu'il s'agit de critiques littéraires et d'auteurs reconnus en France à l'époque.

La fonction de commentaire critique

Postif définit *le Cabaret de la dernière chance* comme une « confession si sincère et courageuse » (London, 1928a : II) qui « est de nature à nous faire comprendre le délire anti-alcoolique auquel les États-Unis semblent actuellement en proie » (London, 1928a : IV). Ces propos et les données statistiques américaines sur l'alcoolisme qu'il fournit apparaissent comme une mise en garde au danger qui guetterait peut-être la France.

2.2.4 Résultats de l'examen de l'« avertissement du traducteur » au *Tourbillon* (1926b) et à *la Vallée de la lune* (1926c)

La fonction d'information

Postif explique rapidement que *le Tourbillon* et *la Vallée de la lune* sont deux parties d'un même roman publié aux États-Unis sous le titre *The Valley of the Moon*. Dans le cas du *Tourbillon*, il s'empresse d'ajouter que « [c]e premier livre forme un tout bien distinct » (London, 1926b : I). Puis, il poursuit en résumant succinctement cette première partie, puis la seconde partie. Pour *la*

Vallée de la lune, c'est un résumé détaillé du *Tourbillon*, occupant tout l'avertissement, qu'il communique aux lecteurs français.

Dans son avertissement au *Tourbillon*, il fournit aussi quelques renseignements de nature biographique sur l'auteur. Il rappelle que tout comme les personnages du roman, London fait un « retour à la terre » (London, 1926b : I) lorsqu'il achète son ranch de Glen Ellen, endroit où il a choisi de se faire enterrer. Il ajoute que « la mort ne lui permet point de réaliser les plans grandioses qu'il avait conçus » (London, 1926b : I). Cette dernière affirmation n'est qu'à moitié vraie, car si London n'a jamais pu habiter Wolf House, il a néanmoins planté un grand nombre d'arbres, il a élevé des animaux et il a construit différents bâtiments. Postif fait aussi fausse route lorsqu'il écrit que le ranch était un endroit « [p]our se reposer de ses travaux littéraires et de la société des hommes » (London, 1926b : I) : London a toujours rédigé mille mots par jour et lorsqu'il résidait à Glen Ellen, il accueillait presque en permanence des invités sur son ranch.

La fonction de recommandation

La seule recommandation est un commentaire selon lequel *The Valley of the Moon* est « le roman le plus considérable de Jack London » (London, 1926b : I).

2.2.5 Résultats de l'examen d'« un mot sur le “Snark” » de *la Croisière du Snark* (1936)

La fonction d'information

La Croisière du Snark, « [c]e sont les aventures de ce fameux voilier et les intéressants récits de son capitaine improvisé » (London, 1936, 9). S'il ne révèle point ces aventures, Postif explique les circonstances entourant la construction du Snark, il décrit les personnes qui ont voyagé à son bord, il énumère les textes écrits par London durant sa croisière et il définit les circonstances dans lesquelles le bateau a été vendu. Cependant, les explications de Postif sont sommaires et incomplètes. Ainsi, la lecture de *Seul autour du monde sur un voilier de onze mètres* du capitaine Joshua Slocum n'est pas la seule raison qui a incité London à faire construire le Snark ; au nombre des autres raisons, il faut compter son amour de toujours pour la mer et les bateaux – il en a possédé plusieurs – et les relations tendues avec sa première

épouse. Postif tait aussi le fait que le *Snark* a été vendu à une société qui l'a utilisé pour transporter des esclaves.

Cependant, avant même de communiquer toutes ces informations aux lecteurs français, le traducteur parle indirectement de traduction. En effet, il s'empresse de remercier A. M. Paul Budker, rédacteur en chef de *Yachts et Yachting*, dans son épigraphe. Il spécifie que Budker a bien voulu l'aider « de ses connaissances techniques dans les passages [...] ayant trait à la navigation à voile » (London, 1936 : 9).

La fonction de recommandation

En affirmant que *la Croisière du Snark* est un « ouvrage connu de tous les amoureux de la mer, tant en Amérique qu'en Grande-Bretagne » (London, 1936 : 9), Postif le recommande ouvertement. Afin d'achever de convaincre les futurs lecteurs français, il a recours à la même tactique que celle adoptée pour son avant-propos au *Cabaret de la dernière chance*, c'est-à-dire il fait référence à une figure littéraire française prédominante. Dans le cas présent, il fait appel à Alain Gerbault, joueur de tennis, navigateur et écrivain français connu du public qui « fut inspiré par l'exemple de Jack London, ainsi qu'il le raconte dans *Seul à travers l'Atlantique* » (London, 1936 : 9).

3. Analyse des résultats de l'examen des instances préfaciales

3.1 Titres : introduction, préface, note, avant-propos et avertissement

L'examen du corpus a révélé qu'il existe bien une différence entre l'introduction et les autres instances préfaciales. Si toutes les instances préfaciales visent avant tout à informer les lecteurs français, l'introduction le fait de façon plus exhaustive, en fournissant des informations sur l'ensemble de la vie de l'auteur et de son œuvre, alors que les autres instances préfaciales présentent des aperçus ponctuels et contextualisés de l'auteur et des textes.

En outre, l'examen permet d'affirmer que, pour le corpus examiné et contrairement à ce que soutient Genette, il existe des différences entre les préfaces, les notes, les avant-propos et les avertissements génériques. En effet, les préfaces présentent le texte et son auteur, les avant-propos soulignent la composante autobiographique du texte et les avertissements exposent les interventions des traducteurs sur le texte. En ce qui a trait aux notes, il est plus difficile de se prononcer ; pour *Michaël, chien de cirque*, il s'agit

de mettre en perspective les intentions de London et les réactions que la publication du roman a déclenchées, alors que pour les *Vagabonds du rail*, c'est plutôt une présentation très succincte de l'auteur et de son texte qui domine, tout comme c'est le cas pour les préfaces. Quant à « un mot sur le "Snark" », il est évident qu'il tombe dans la catégorie des avant-propos.

3.2 Jack London et son œuvre, selon Paul Gruyer et Louis Postif

L'examen de l'introduction à *Croc-Blanc* semble confirmer l'hypothèse selon laquelle un projet de traduction de l'œuvre de London s'est imposé à l'époque de la première traduction de Gruyer et de Postif. Il faut cependant reconnaître que ce projet n'est pas très structuré ; les traductions ne sont pas publiées selon l'ordre chronologique de publication des textes originaux, les ventes que les textes ont engendrées ou les thèmes abordés dans les textes. Ce projet n'a rien de surprenant, car bien que les années 1920 soient « le temps retrouvé de la culture française » (Sirinelli, 2009 : 808), l'édition se trouve en concurrence avec les périodiques et le cinéma que le pouvoir d'achat rend plus accessibles, et elle est confrontée aux changements technologiques et structurels ainsi qu'aux demandes d'un public de plus en plus éduqué.¹ En outre, « le duel acharné entre Gallimard et Grasset laisse peu de place aux jeunes éditeurs » (Parinet, 2004 : 347) dont la survie passe, entre autres, par la diversification des domaines d'édition. Ainsi, l'idée de créer une nouvelle niche en se spécialisant dans la littérature étrangère semble être une solution qui s'est imposée à Crès et C^{ie} au fil des rachats. « En 1921, le rachat de l'Édition française illustrée lui apporte London et Curwood dont les romans d'aventures sont de plus en plus demandés » (Fouché, 1991 : 223). L'idée de traduire l'œuvre de London repose, d'une part, sur le capital symbolique que London possède déjà et sur la loi de l'offre et de la demande, et, d'autre part, sur le fait que ce capital ne pourra qu'augmenter à mesure que les traductions trouveront leur place dans le champ littéraire, pour ensuite rejaillir sur la maison d'édition. Ajoutons que l'élément autobiographique des textes de London est un facteur favorisant la réalisation de ce projet, car, à la suite de la publication de *Si le grain ne meurt* d'André Gide, les écrits autobiographiques trouvent leur place dans le

¹ Henri Van Hoof, « I. La traduction en France – 6. L'âge de la traduction » in *Histoire de la traduction en occident*, Paris et Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991, pp. 84-117. Élisabeth Parinet, « L'entre-deux-guerres » in *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 317-357.

champ littéraire français. L'entre-deux-guerres est même « richement pourvue en grandes fictions romanesques que l'on peut relier à des expériences » (Lecarme, 2009 : 411).

Le projet de traduction de l'œuvre de London s'est aussi étendu aux instances préfacielles. En effet, dans l'introduction, les traducteurs se sont assurés de tenir des propos généraux et ils ont évité de donner des informations très spécifiques, ce qui leur a permis de compléter leur portrait de London au fil des instances préfacielles qui ont suivi. Il paraît également raisonnable de soutenir, d'une part, que l'introduction à *Croc-Blanc* a été pensée comme un outil de promotion visant à faciliter l'intégration de London au champ littéraire français dans le but de lui permettre éventuellement d'y occuper une place de choix et, d'autre part, que les autres instances préfacielles ont été intégrées aux autres traductions afin de poursuivre ces mêmes buts. Ainsi, l'ensemble des instances préfacielles constitue un tout, mais un tout qui ne prend son sens qu'une fois la lecture complétée et la chronologie reconstituée, car les informations qu'elles contiennent ne sont pas présentées de façon chronologique.

Cependant, il reste que le Jack London de Gruyer et de Postif n'est pas tout à fait le même que le Jack London des Américains. S'il est raisonnable de penser que cela peut être en partie dû au fait que les traducteurs possédaient des informations incomplètes ou erronées, il est évident que ce n'est pas là l'unique cause expliquant les différences entre les deux Jack London. C'est comme si les traducteurs avaient choisi de taire ou de modifier certains éléments pour que leur Jack London corresponde à la conception française de l'Américain, à savoir un homme qui est très attaché à son pays ; un homme qui, malgré ses origines modestes, peut prétendre à la reconnaissance sociale et arriver à gravir tous les échelons sociaux grâce à son travail et sa persévérance, mais également un homme qui tient presque du surhomme puisqu'il est « robuste et bien musclé » (London, 1923 : IV) « avec une large carrure et de puissantes épaules » (London, 1923 : VII) qui « [e]n parfait américain [...] était devenu un fervent de tous les sports » (London, 1923 : VIII). Pour ajouter à l'illusion de véracité, les traducteurs incluent quelques citations traduites (certainement par leurs soins, mais pour

lesquelles ils ne donnent pas de références) de propos tenus par Jack London à différents moments de sa vie.¹

Si le leitmotiv du « célèbre écrivain californien » se répète au fil des instances préfacielles, les traducteurs ont néanmoins aussi su faire preuve de plus de subtilité. En effet, leur idée d'associer le nom de London à ceux d'hommes de lettres dont le capital symbolique est important en France – Dorgeles, Gerbault, Gorki, Hugo, MacOrlan et Poe – en faisant des rapprochements entre les œuvres de l'un et des autres s'est avérée une façon beaucoup plus créative de recommander les textes de London. La recommandation d'éléments particuliers, comme une nouvelle ou un passage du texte, est aussi un moyen efficace d'inciter les lecteurs français à lire attentivement les textes pour voir s'ils partagent ou non l'avis des préfaciers.

Les critiques des traducteurs sont toujours favorables et vont dans le sens de la recommandation, et il est souvent difficile de les différencier de celle-ci. Il semble qu'il est presque impossible qu'il en soit autrement ; il serait insensé que les traducteurs dénigrent le texte qu'ils ont traduit et, indirectement, leur travail. Cependant, ils se sont risqués, une fois, à faire une vraie critique de l'œuvre de London et c'est dans l'introduction. Bien qu'elle ne soit pas aveuglément favorable, cette critique laisse transparaître le respect des traducteurs pour l'homme de lettres américain, ce qui ne peut que les rendre plus crédibles aux yeux des lecteurs français.

Conclusion

Si le Jack London français n'est pas le même que le Jack London américain, c'est parce qu'il a été créé pour répondre aux attentes des lecteurs français et assurer la réception favorable de son œuvre en France, en d'autres termes, il est le produit des luttes qui animent le champ littéraire français. Ainsi, le Jack London français est une savante combinaison d'étrangeté américaine, qui permet aux lecteurs français de retrouver les éléments de la culture américaine introduits par les traductions du siècle précédent et de découvrir de nouveaux éléments qui ne vont cependant pas à l'encontre de ses valeurs. En outre, la transparence de l'influence de Nietzsche et de Marx

¹ Quatre citations se distinguent par leur longueur : la première rapporte une anecdote sur une école fréquentée par Jack London durant son enfance (London, 1923 : II), les deuxième et troisième proposent des descriptions de ses habitudes de vie et de travail (London, 1923 : VII et VIII), et la quatrième fait état de la petitesse de l'homme en comparaison avec l'univers (London, 1923 : X-XI).

dans les textes de London ne peut que plaire aux lecteurs français de l'époque, car il s'agit d'« un temps marqué par des noms, des actes de pensée, des postures, Marx, Nietzsche et Freud ». (Marmande, 2009 : 355).

Il paraît néanmoins surprenant que Gruyer et Postif passent sous silence la réception favorable de London aux États-Unis. En effet, quel meilleur moyen de recommander un texte que d'affirmer qu'il s'est bien vendu en version originale et qu'il a bien été reçu dans la culture source ? Ce silence est, pour le moins, étonnant.

Toutefois, ce n'est pas la seule chose qu'ils passent sous silence. Bien que les traducteurs s'expriment rarement sur leur pratique de la traduction pour faire autre chose qu'« [a]vouer la difficulté de traduire » (Meschonnic, 1999 : 273), l'importance du corpus étudié laissait entrevoir l'espoir que Gruyer et Postif auraient pu faire exception à la règle. De leur pratique de la traduction, rien ou presque ne transparait sinon les remerciements pour la traduction d'expressions nautiques ou de termes maritimes, l'obtention de l'autorisation de Madame London pour l'allégement du texte original du *Vagabond des étoiles* – mais sans préciser en quoi consiste précisément cet allégement – et une courte explication sur les différences de génie des langues qui rendent difficile la tâche du traducteur, à savoir « faire jaillir, le plus fidèlement possible, la pensée enclose dans l'original » (London, 1929, XI).

Ces préfaces auraient pu être l'occasion pour les traducteurs de « montrer que traduire met en jeu tout autre chose que la connaissance des langues » (Meschonnic, 1999 : 319) en répondant aux questions essentielles soulevées par Berman, à savoir « pour qui traduire ? comment traduire ? [...] que traduire ? » (Berman, 1984a : 71) – elles correspondent au « [o]n propose et on justifie une traduction » (Meschonnic, 1973 : 427) de Meschonnic –, des questions que tout lecteur de traductions se pose consciemment ou non. S'il est indéniable que « jamais un texte traduit n'aura la positivité d'un original » (Berman, 1984b : 123), les réponses des traducteurs auraient certainement pu permettre à leurs traductions de se rapprocher de cette positivité. « Traduire est une pratique du langage particulière, qui ne se confondra jamais avec l'écriture, pas plus que la traduction avec son texte, mais qui doit faire ce que fait le texte. Les traducteurs cherchent, légitimement, à faire reconnaître ce travail » (Meschonnic, 1999 : 161), et Gruyer et Postif auraient pu mieux saisir cette chance de faire reconnaître

leur travail. Par contre, les traducteurs ont réussi une chose : « make the translator more visible » (Venuti, 2002 [1995] : 17).

La majorité des traductions de Gruyer et de Postif (douze des quatorze) est publiée par un éditeur « populaire », Crès et C^{ie}, et dans au moins deux cas¹, dans une collection de littérature « populaire »², la collection « Aventures », et non par un éditeur du circuit lettré, dans une collection de littérature lettrée. Bien que le roman d'aventures³ est établi dans les années 1920⁴ et que « le personnage de l'aventurier [...] devient, dans les années 1890-1920, “une figure positive” (Venayre, 2002 : 281) » (Gouanvic, 2014 : 34), il reste que « de fait, en France tout livre expressément destiné aux jeunes est considéré comme de la sous-littérature, ou de la littérature de bas étage, de la littérature du second rayon, d'aventure ou de divertissement » (Gouanvic, 2014 : 20). Ainsi, la décision d'inclure des instances préfacielles paraît, tout spécialement pour les textes publiés dans la collection « Aventures », mais aussi pour les autres textes publiés par Crès, être un moyen pour l'éditeur et pour les traducteurs de se distinguer, et d'accroître leur capital symbolique et leur légitimité. Cela semble avoir porté ses fruits, car les deux dernières traductions du corpus étudié sont publiées chez Hachette, dans la collection « Les meilleurs romans étrangers ».

Annexe 1

Bibliographie chronologique des traductions françaises des ouvrages (premières éditions) de Jack London

London, Jack (1906) : *L'Appel de la forêt*. Trad. Mme la Comtesse de Galard. Paris, Juven.

¹ *Croc-Blanc* et *les Mutinés de l'« Elseneur »* sont les seuls textes du corpus qui, selon ce que nous avons pu observer, font partie de la collection « Aventures » (cette mention étant indiquée sur la page de couverture des volumes). Cependant, il semble que d'autres titres du corpus font partie de cette collection, car, d'après Élisabeth Parinet, la collection « Aventures » de Crès est celle « où brillent London et Curwood » (Parinet, 2004 : 334). En outre, il s'avère plutôt rare qu'un éditeur publie les œuvres d'un auteur dans différentes collections. Ainsi, une vérification du fonds Crès de l'IMEC s'impose pour établir avec certitude quels textes font effectivement partie de la collection « Aventures ».

² « La littérature dite "populaire" est toute littérature repoussée au-delà de la clôture lettrée et qui ainsi fait partie de la littérature non canonique » (Gouanvic, 2014 : 153-154).

³ D'après Gouanvic (2014), le roman d'aventures est intégré à la littérature pour jeunes.

⁴ « Selon Francis Marcain, ce n'est qu'à partir de 1860 qu'apparaît le "roman d'aventures", "le sens du mot "aventures" connaissant une inflexion et ne désignant plus simplement ce qui advient mais ce qui arrive de manière exceptionnelle, voire ce qui est recherché" (p. 444) » (Gouanvic, 2014 : 24).

- London, Jack (1914) : *L'Amour de la vie*. Trad. Paul Wenz. Paris, Nouvelle revue française.
- London Jack (1918) : *Mémoires d'un buveur*. Adapt. F. Guillermet. Neuchâtel et Paris, Attinger.
- London, Jack (1921) : *Radiuse aurore*. Trad. Alice Bossuet. Paris, La Renaissance du livre.
- London, Jack (1922) : *Jerry dans l'île*. Trad. Maurice Dekobra. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1923) : *Croc-Blanc*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1923) : *Le Talon de fer*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1924) : *La Peste écarlate*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1924) : *Martin Eden*. Trad. Claude Cendrée. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1925) : *Michaël, chien de cirque*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1925). *Le Vagabond des étoiles*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926) : *En Pays lointain*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926) : *La Vallée de la lune*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926) : *Le Fils du loup*. Trad. M. S. Joubert. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926) : *Le Peuple de l'abîme*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926) : *Le Tourbillon*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1927) : *L'Aventureuse*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1927) : *Le Loup des mers*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1928) : *Le Cabaret de la dernière chance*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1928) : *Le Jeu du Ring*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1929) : *Belliou-la-Fumée*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1929) : *Belliou et le Courtaud*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1929) : *Construire un feu*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1930) : *Belliou-la-Fumée*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack. (1930) : *Les Mutinés de l'« Elsenour »*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.

- London, Jack. (1931) : *Contes des mers du Sud*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1931) : *Les Vagabonds du rail*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1932) : *Les Enfants du froid*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1933) : *Fille des neiges*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack. (1934) : *La Brute des cavernes*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1936) : *Fils du soleil*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1936) : *La croisière du Snark*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1936) : *La Petite Dame de la grande maison (The Little Lady of the Big House)*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1936) : *Les Demi-Hommes*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, Éditions de France.
- London, Jack (1938) : *Trois Cœurs*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1940) : *Chun-Ab-Chun (The House of Pride)*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1940) : *La Fièvre de l'or*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London, Jack (1948) : *La Croisière du « Dazler »*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.

Bibliographie primaire (chronologique)

- London, Jack (1923) : *Croc-Blanc*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1924) : *La Peste écarlate*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1925a) : *Michaël, chien de cirque*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1925b) : *Le Vagabond des étoiles*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926a) : *Le Peuple de l'abîme*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926b) : *Le Tourbillon*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1926c) : *La Vallée de la lune*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1927a) : *L'Aventureuse*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1927b) : *Le Loup des mers*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1928a) : *Le Cabaret de la dernière chance*. Trad. Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.

- London, Jack (1928b) : *Le Jeu du Ring*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack. (1930) : *Les Mutinés de l'« Elseneur »*. Trad. Paul Gruyer et Louis Postif. Paris, G. Crès et Cie.
- London, Jack (1931) : *Les Vagabonds du rail*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.
- London Jack (1936) : *La croisière du Snark*. Trad. Louis Postif. Paris, Hachette.

Bibliographie secondaire

- Berman, Antoine (1984a) : *L'Épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard.
- Berman, Antoine (1984b) : « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle », *L'Écrit du temps*, 7, été, 109-123.
- Berthier, Patrick et Jarrety, Michel, dir. (2009) : *Histoire de la France littéraire (Modernités – XIX^e-XX^e siècle)*. Paris, Puf.
- Chartier, Roger et Henri-Jean MARTIN, dir. (1991) : *Histoire de l'édition française (Le livre concurrenté – 1900-1950)*. Paris, Fayard.
- Fouché, Pascal (1991). « L'éditions littéraire, 1914-1950 » in *Histoire de l'édition française (Le livre concurrenté – 1900-1950)*. Paris, Fayard, pp. 210-268.
- Genette, Gérard (1987) : *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.
- Gouanvic, Jean-Marc (2014). *Sociologie de l'adaptation et de la traduction. Le roman d'aventures anglo-américain dans l'espace littéraire français pour les jeunes (1826-1960)*. Paris, Honoré Champion.
- Johnson, Carolyn (1984) : *Jack London – An American Radical?* Westport et Londres, Greenwood Press.
- Kingman, Russ (1979) : *A Pictorial Life of Jack London*. New York, Crown Publishers Inc.
- Lecarme, Jacques (2009) : « L'autobiographie et les écrits personnels au XX^e siècle » in *Histoire de la France littéraire (Modernités – XIX^e-XX^e siècle)*. Paris, Puf, pp. 408-432.
- London, Charmian (2003) : *Book of Jack London – Part I and Part II*. Whitefish, Kessinger Publishing Co.
- Marmande, Francis (2009) : « Écritures de la transgression au XX^e siècle » in *Histoire de la France littéraire (Modernités – XIX^e-XX^e siècle)*. Paris, Puf, pp. 354-374.
- Meschonnic, Henri (1973) : *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Paris, Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*. Paris, Verdier.
- Parinet, Élisabeth (2004) : *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e-XX^e siècle)*. Paris, Éditions du Seuil.
- Sinclair, Andrew (1977) : *Jack – A Biography of Jack London*. New York, Hagerstown, San Francisco et Londres, Harper & Row, Publishers.

- Sirinelli, Jean-François (2009) : « L'écrivain dans l'histoire au XX^e siècle » in *Histoire de la France littéraire (Modernités – XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Puf, pp. 799-836.
- Stasz, Clarice (2001) : *Jack London's Women*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- Van Hoof, Henri (1991) : *Histoire de la traduction en occident*. Paris et Louvain-la-Neuve, Duculot.
- Venuti, Lawrence (2002 [1995]) : *The Translator's Invisibility*. Londres et New York, Routledge.

L'ALTÉRITÉ CULTURELLE : ÉCRAN, MIROIR OU ALIBI ? RÉFLEXION AUTOUR DE QUELQUES TRADUCTIONS FRANÇAISES DE *TOM JONES*

Mathilde FONTANET¹

Abstract: In this article I aim to show that even when the source and target cultures are close, translators sometimes invoke dissimilarities in order to justify interventions that actually have completely different motivations. Cultural otherness then becomes a mere myth or alibi: translators may perceive or present as culturally different things they simply misunderstand or find disturbing. Under the pretext of cultural difference, they then allow themselves to project whatever they want into the text or to redesign it in accordance with stereotypes.

Keywords: French translations of Tom Jones, pseudo-cultural otherness, presumed target reader, cultural context, translator's intervention.

Dans le présent article, je me propose de montrer que, lorsque des cultures sont voisines, le traducteur invoque parfois leurs différences pour justifier des interventions dont la motivation est en fait tout autre. L'altérité culturelle tient alors du mythe ou de l'alibi. Mon but n'est pas de nier que « le fait culturel, dans son essence, *résiste* fortement à l'opération de traduction » (Bensimon, 1998 : 10), mais de rappeler qu'il existe des cas où l'on perçoit ou présente comme culturellement incompatible ce qui est simplement incompris ou dérangeant. Le traducteur, sous prétexte de différence culturelle, se permet alors de projeter dans le texte ce qu'il aurait souhaité y trouver ou de le reconfigurer pour le conformer à des stéréotypes.

Après avoir caractérisé la notion d'écart culturel, j'illustrerai les libertés que les traducteurs prennent parfois en son nom à l'aide d'exemples tirés de traductions de *Tom Jones*, puis je décrirai le mécanisme de leurs interventions.

¹ Université de Genève, Suisse, Mathilde.Fontanet@unige.ch.

La notion d'écart culturel

Le terme *culture* a des sens très divers. Il signifie notamment l'« ensemble des formes acquises de comportement dans les sociétés humaines » (*Le Grand Robert en ligne*, 2014). Selon le *Trésor de la langue française en ligne*,

[associé à un] déterminant référant à une époque ou à un peuple, le syntagme évoqu[e] le patrimoine de connaissances et de valeurs (tirées des œuvres littéraires, philosophiques, artistiques) propre à une ou plusieurs nations à un moment donné de leur histoire.

Comportements, connaissances, valeurs... Le concept est complexe. L'anthropologue Edward Burnett Tylor l'étend à presque tous les domaines de la vie humaine :

Culture, or civilization, taken in its broad, ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.¹ (Tylor, 1924 : 1)

La notion de culture est souvent associée à celle de langue ou de nationalité, mais elle s'en démarque généralement. Une même société abrite plusieurs sous-cultures, définies par la profession, la religion, l'âge, le sexe, l'expérience, les intérêts et les appartenances sociales (orientation sexuelle, loisirs, origines...). Plus les échanges entre pays sont intenses, moins le découpage de ces sous-cultures correspond aux frontières politiques. Ainsi, du point de vue culturel, les passionnés de football, les traductologues et les militantes féministes sont parfois plus proches de leurs pairs respectifs que de beaucoup de leurs concitoyens.

Selon Ladmiral,

"traduire la culture", ce sera le plus souvent traduire la composante culturelle d'un texte-source. Quand la distance inter-culturelle est grande, il

¹ « La culture ou la civilisation, au sens large ou ethnographique du terme, est le tout complexe que forment notamment les connaissances, les croyances, les arts, la morale, les lois, les us et coutumes et toutes les aptitudes que l'homme acquiert du fait de son appartenance à une société donnée. »

est clair que cette importation est très difficile sinon impossible. (L'admiral, 1998 : 23)

Or, cette distance interculturelle est parfois bien moindre qu'on ne l'imagine, et même depuis longtemps : la mondialisation est certes un facteur de rapprochement, mais les échanges entre pays étaient déjà nombreux dans les siècles passés.

Toute œuvre littéraire est empreinte du contexte culturel de son auteur. Des traces de ce contexte s'y inscrivent lors de sa création. Dans la mesure où l'auteur écrit pour des lecteurs potentiels, il est également influencé par l'idée qu'il se fait de leurs contextes culturels et tient parfois compte de l'écart potentiel entre sa propre doxa et celle de ses lecteurs présumés. L'original peut donc déjà être marqué par une dimension culturelle multiple.

Le contexte culturel de chacune des lectures du texte est aussi variable que ses lecteurs sont variés. Chaque lecteur apporte sa propre dimension culturelle. Moins celle-ci coïncide avec celle de l'auteur, plus il y a risque de distorsion ou d'écart entre le projet de l'auteur et l'œuvre perçue. Certains lecteurs se situant dans un contexte éloigné cherchent à combler le fossé qui les sépare du contexte originel. D'autres lisent simplement l'œuvre avec leurs yeux, contribuant ainsi à sa transformation. Toute lecture conjugue donc deux dimensions culturelles, car le texte, dans lequel s'est imprimé le contexte culturel de l'auteur, est perçu en fonction du contexte culturel du lecteur. On peut même y voir trois dimensions culturelles : celle de l'auteur, celle du lecteur présumé et celle, prépondérante, du lecteur effectif.

Le traducteur est un lecteur effectif prépondérant, car de sa lecture dépendront toutes celles qui seront possibles dans sa langue cible. Lors du processus de traduction, il ajoute au texte son propre contexte culturel et celui de son propre lecteur cible présumé. Par la suite, chacun de ses lecteurs cible ajoutera sa propre dimension culturelle de lecteur cible effectif.

Lors de chacune des traductions du texte dans une autre langue, et lors de chaque lecture de chacune de ces traductions, de nouvelles résonnances culturelles viennent s'imprimer dans le texte. Il serait toutefois erroné de considérer que le texte, à chaque étape, devient plus complexe ou plus discordant. Animé par un instinct de cohérence, chacun et chacune, à chaque étape, résout les problèmes liés aux hétérogénéités ou dissonances

pour pouvoir lire ou produire un texte remplissant son contrat – un texte homogène, compréhensible, proportionné, même s’il s’est érigé sur une multiplicité de dimensions plus ou moins conciliables.

Contrairement à l’auteur, qui peut en toute légitimité écrire de son seul point de vue, et au lecteur, qui peut aussi lire le texte comme bon lui semble, le traducteur a pour mission de se placer dans le contexte de l’auteur quand il lit l’original et d’envisager le contexte de son lecteur quand il produit la traduction. Il procède à une double projection. Bien qu’il reste tributaire de sa propre *doxa*, il s’évertue à la compléter ou à en faire abstraction au gré des besoins. À cet effet, il analyse chaque élément du texte qu’il traduit dans l’idée qu’il pourrait signifier quelque chose de particulier dans le contexte de la publication de l’œuvre et mesure la portée de ses choix à l’aune de sa conception du lecteur cible. Il opère des choix qui sont fonction de l’écart ou de la cohérence qu’il perçoit entre les contextes source et cible du point de vue culturel.

Selon Bensimon,

aucune traduction ne peut être médiatrice entre des cultures dissemblables ou peu compatibles si elle ne prend pas en compte l’horizon d’attente de son destinataire, les idées et pratiques – la *doxa* – en vigueur dans la société réceptrice.[...] Les modalités selon lesquelles une traduction est reçue ont autant, sinon davantage, à voir avec les structures sociales et politiques, l’idéologie dominante, le goût, l’épistémè, d’une communauté donnée, à un moment de l’histoire donné, – qu’avec la *qualité* de la traduction elle-même. (Bensimon, 1998 : 10-11)

Quelle que soit la qualité d’une œuvre (ou d’une traduction) « dans l’absolu », elle peut manquer son but si le contexte de réception en pervertit la perception. Le traducteur doit donc être vigilant et distinguer entre éléments propres à la culture et éléments propres à l’auteur. Mieux il connaît la culture source, plus cette tâche lui est facile.

Les traductions de *Tom Jones*

Tom Jones, œuvre de Henry Fielding publiée en 1749, est l’un des grands romans anglais du XVIII^e siècle. Le narrateur y relate les péripéties d’un personnage sincère et généreux, mais davantage guidé par son instinct (et même sa sensualité) que par ses principes moraux ou religieux. Le roman

s'articule en dix-huit livres, qui commencent tous par une adresse au lecteur dans laquelle le narrateur commente le récit, s'amuse à en retarder le cours et expose son point de vue critique sur divers thèmes. La nature ironique et souvent parodique de l'œuvre est l'un de ses traits constitutifs. Fielding vise notamment à tourner en dérision l'hypocrisie humaine et le roman sentimental, qu'il associe aux œuvres de Samuel Richardson, son contemporain.

La première traduction française de *Tom Jones* (1750) est due à Pierre Antoine de La Place, qui supprime les chapitres introductifs et modifie allègrement le contenu : « le texte est réduit de 40 % environ et l'aspect le plus évident de son originalité, la réflexion critique intégrée, disparaît » (Charles, 1994 : 948). De nombreuses autres traductions lui succéderont, notamment celles de Louis Claude Chéron de la Bruyère (1804), du traducteur anonyme E. T. (1828) et de Francis Ledoux (1964).

Tous ces traducteurs abordent leur travail dans l'idée de devoir gérer la différence culturelle entre la France et l'Angleterre. C'est tout d'abord dans le périphrase qu'ils l'expriment. La Place insère en guise d'avant-propos de sa traduction (qu'il appelle également *imitation*) la traduction d'une lettre qu'il a adressée à Fielding. En voici un extrait :

si M. Fielding [...] avait écrit pour les François, il eût probablement supprimé un grand nombre de passages très excellents en eux-mêmes, mais qui leur paraîtraient déplacés. Une fois échauffés par l'intérêt résultant d'une intrigue pathétique & adroitement tissée, ils supportent impatiemment toute espèce de digressions, de dissertations, ou de traité de morale, & regardent ces ornements, quelque beaux qu'ils soient, comme autant d'obstacles au plaisir dont ils sont empressés de jouir. J'ai fait ce que l'Auteur eût fait lui-même.

Telle est, Monsieur, toute mon apologie, pour avoir osé, non pas changer, mais accommoder quelques parties de votre ouvrage au goût d'un peuple aux yeux duquel un choix des pièces dramatiques anglaises, & la Tragédie de Venise sauvée ajustée à notre Théâtre, ont eu le bonheur de plaire. (La Place, 1750 : vii-x)

La Place fonde son argumentation sur le fait que Français et Anglais ont des goûts et des tempéraments différents. Totalement insensible à l'ironie omniprésente dans les passages qu'il supprime, il présuppose que le

lecteur anglais apprécie le verbiage, alors que le lecteur français tient avant tout à connaître la suite de l'intrigue.

Dans sa préface, Chéron se rapporte aussi au goût français :

Malgré le soin que j'ai mis à supprimer ce que trop évidemment le goût français (un peu sévère par parenthèse), n'aurait pu supporter, je vois encore de l'œil quelques endroits qui pourront l'offenser ; mais, en vérité, j'ai fait tout mon possible pour épurer mon original, sans le dénaturer pourtant. (Chéron, 1804 : v-vi)

E. T. commence par commenter les premières traductions dans son *Avant-Propos du traducteur*, soulignant :

que La Place a cruellement mutilé *Tom Jones* ; que Lavaux lui a fait parler un français rempli de négligences ; que Chéron, lourd et diffus dans son exactitude, l'a privé souvent de sa grâce ; et que tous les trois ont commis de nombreuses fautes contre ce qu'on appelle le *costume*¹, dans une foule de mots et d'allusions dont le sens est plutôt révélé par la connaissance des mœurs et de la littérature anglaises que par les dictionnaires. (E.T., 1828 : i-ii)

Contrairement à ses prédécesseurs, E.T. semble surtout soucieux de traduire *Fielding* :

Malheureusement, il est une difficulté presque insurmontable dans Fielding, pour qui veut le traduire avec une fidélité consciencieuse ; c'est le caractère tout particulier de son style, toujours clair sans doute, mais embarrassé par l'abus des parenthèses mêmes qui donnent le secret de sa pensée, lorsque, par exemple, ce qui est assez fréquent, il emploie la figure de l'ironie. (E.T., 1828 : ii-iii)

Il est cependant lui aussi persuadé que les Anglais supportent des digressions que ne peuvent digérer les Français :

L'intérêt du roman est si vif et tellement soutenu, que le lecteur anglais pardonne à Fielding ses réflexions sur son propre ouvrage et ses

¹ Selon *Le Trésor de la langue française*, le costume est « [l'e]nsemble des caractéristiques d'une époque, d'un groupe social, d'un genre, le plus souvent immédiatement perceptibles ou relatives à l'aspect (*cf.* coutume). »

digressions sur son observation subtile du cœur humain : mais le traducteur ne doit peut-être pas compter sur la même patience de la part du lecteur français. (E.T., 1828 : iii)

Qu'en est-il de Francis Ledoux ? Il qui écrit un siècle et demi plus tard dans sa préface :

Il est curieux de noter à ce sujet l'évolution du goût en matière de traduction. Si, au XVIII^e siècle, on demandait plutôt une adaptation du texte original, laquelle, supprimant tout ce qui était de nature à surprendre un esprit français, aboutissait dans la plupart des cas, et singulièrement dans celui de *Tom Jones*, à une sorte de rewriting assez peu heureux, il semble qu'outre la valeur littéraire propre d'une œuvre étrangère, l'on y cherche aujourd'hui précisément ce dépaysement, cette connaissance intérieure de l'âme d'un peuple étranger. (Ledoux, 1964 : xvii)

Ainsi, même si la tendance s'est inversée, le présupposé de la différence demeure : il y a bel et bien un « esprit français » et on est auteur anglais avant d'être auteur. Les Anglais sont eux aussi convaincus d'être différents des Français. On lit dans le premier article paru sur *Tom Jones* dans le *The Gentleman's Magazine* (une prestigieuse revue londonienne) ce commentaire sur la perception de l'infidélité du Tom de La Place en France :

Inconstancy in a lover will no more be pardon'd by an English than a French woman, but the first will sooner pass by a slight neglect; in general, the English ladies are more jealous of a man's sentiments, the French of his actions.¹ (Lockwood, 1969 : 225-226)

En fait, l'attitude du héros a suscité moins de réaction chez les Français qu'en Angleterre, et les passages que La Place a supprimés pour ménager la patience des Français gênait tout au autant les Anglais. Au final, le livre de La Place est plutôt mieux reçu que celui de Fielding. Sa traduction fera autorité près d'un siècle durant, en dépit des autres traductions. Dans son article intitulé *Le Tom Jones de La Place ou la fabrique d'un roman français*,

¹ « L'inconstance d'un amant est aussi peu excusable aux yeux d'une Anglaise que d'une Française, mais la première saura plus vite pardonner un petit écart ; en général, l'Anglaise est plus jalouse des sentiments d'un homme et la Française de ses actions ».

Shelly Charles¹ signale d'ailleurs que les premières versions italienne (1756) et espagnole (1796) de *Tom Jones* sont traduites à partir de l'œuvre de La Place (Charles, 1994 : 934). De plus, *The Gentleman's Magazine* consacre en 1750 un premier article au *Tom Jones* de La Place, sans avoir jamais présenté l'original de Fielding (Charles, 1994 : 934). Manifestement, la version tronquée est davantage du goût de certains Anglais que l'original. Sous le titre « Unsigned review of *Histoire de Tom Jones* », on lit ainsi dans *The Gentleman's Magazine* de mars 1750 (XX. 117-18) :

M. de la Place has considerably abridged this romance, which in the original makes 6 volumes. We would advise him to make some more retrenchments when he comes to give a second edition of his translation.² (Lockwood, 1969 : 226-227)

Malgré le talent de Fielding, son ironie érudite décourage les lecteurs de plusieurs pays. Les sacrifices faits au nom de l'adaptation culturelle se justifient par la nécessité de flatter la paresse intellectuelle des lecteurs.

La Place assume explicitement une bonne partie de ses interventions. Il écrit par exemple :

Le véridique auteur de cette histoire a fait un portrait en grand et très détaillé des charmes, de la figure, du caractère, et des talents de notre héroïne ; et moi, pour épargner à nos Français, moins patients que nos voisins, l'ennui toujours inséparable des longueurs, je dirai tout simplement Que Sophie était belle et, qui plus est, aimable.³ (La Place, 1750 : livre 4, ch. i)

Il établit ici une connivence avec le lecteur aux dépens du narrateur de l'original. De plus, par la formule « et moi (...) je dirai », il n'hésite pas à se mettre en avant. Ses commentaires peuvent sembler cavaliers :

Il était cinq heures sonnées (dit l'éloquent auteur anglais en style beaucoup plus fleuri) lorsque [...]. (La Place, 1750 : livre 8, ch. viii)

¹ Comme il apparaîtra par la suite, j'ai repris bon nombre d'exemples de l'excellent article de Shelly Charles pour illustrer la traduction de La Place.

² « M. de la Place a considérablement raccourci ce roman, dont d'original compte 6 volumes. Nous lui recommandons de procéder à un nouvel élagage lors de la deuxième édition de sa traduction. »

³ Shelly Charles mentionne cette intervention, tout comme la suivante (Charles, 1994 : 936).

Parfois, ses apartés frisent l'ironie :

L'auteur anglais, effrayé de la nouvelle carrière dans laquelle l'introduit ses héros, fait ici une invocation générale, en style gravement comique, mais dont le Traducteur a désespéré de faire passer à son gré toutes les grâces dans notre langue. [...] Le traducteur supprime donc la première partie de l'invocation, pour en crayonner, peut-être, hélas ! encore très faiblement la seconde.

O génie ! S'écrie M. Fielding, ô toi précieux don du ciel ! Toi dont le secours seul nous rend capables de lutter contre le cours vulgaire des choses d'ici-bas ! toi, qui fais germer ces divines semences que l'art mûrit et conduit à la perfection, viens, accours, sois mon guide ! (La Place, 1750 : livre 13, ch. i)

La Place-traducteur s'adresse directement au lecteur, tout comme le fait Fielding-narrateur. Par ses interventions, il établit une forme de complicité avec le lecteur, qui tend à tourner Fielding en dérision. Il ignore l'ironie de l'auteur originel, mais en use lui-même contre lui.

Toutes les interventions du traducteur ne sont toutefois pas signalées. Une part importante de l'élagage s'opère subrepticement et se focalise sur des passages où Fielding use du pastiche. Les traducteurs, ne sachant décrypter l'intertextualité, sacrifient des effets d'excès qu'ils mettent probablement sur le compte du prétendu goût anglais pour les longueurs. Ils s'évertuent à combler l'insuffisant et à gommer le superflu sans se douter qu'ils se rendent coupables de banalisation et de mutilation.

Un passage où aucun traducteur n'a semble-t-il osé emboîter le pas à Fielding est la description parodique du jardin de M. Allworthy, le tuteur de Tom Jones (Fielding, 1749 : livre 1, ch. iv). L'excès est ici l'un des mécanismes de l'humour et la clé de sa signalisation. Le narrateur dépeint longuement un paysage bucolique stéréotypé, n'épargnant au lecteur aucun détail sur le cheminement d'un cours d'eau, qui prend sa source en haut de la pelouse et finit par se jeter dans la mer, et produisant ainsi un pastiche des descriptions qu'on trouvait à l'époque dans les romances. À elle seule, la première phrase compte 119 mots et comprend douze incises ou subordinées. Le fait que chacune d'elles se prolonge dans une autre donne au lecteur le sentiment que cette cascade d'articulations ne se terminera jamais et qu'il est à la merci d'un narrateur abusif. Le caractère exhaustif de la description, associé à sa nature stéréotypée et à l'emploi répétitif des

charnières produit un effet comique de prolifération verbale. Le titre du chapitre, « *The reader's neck brought into danger by a description, his escape [...]* »¹ (*ibid.*), annonce d'ailleurs le caractère ironique de cette description. Celle-ci s'achève de plus par l'intervention du narrateur, qui s'adresse directement au lecteur :

Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr. Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not well know.² (Fielding, 1749 : livre 1, ch. iv)

Le caractère tout à fait irréaliste et artificiel de la position du lecteur, qui se trouve juché au sommet d'une colline par le jeu d'une description périlleuse, ne laisse pas de doute sur le fait que Fielding joue autant avec le propos qu'avec l'image du narrateur. La profusion descriptive (d'au total 183 mots) est totalement perdue chez La Place, qui réduit le passage à 56 mots. Elle n'est pas non plus sensible chez Chéron, qui traduit le tout mais en le banalisant, de sorte que l'effet parodique disparaît. Ledoux (avec 165 mots) restitue lui aussi le contenu, mais, plutôt que de forcer le trait, atténue l'effet de surcharge pour rendre le texte plus digeste – et manque donc de signaler l'ironie : le lecteur est amené à croire que Fielding sombre malgré lui dans une forme de complaisance descriptive. Fielding semble pêcher précisément par ce dont il entend rire.

En l'occurrence, une dimension culturelle de l'original – la parodie – a échappé aux traducteurs. Comme le fait valoir Annie Brisset dans *L'identité culturelle de la traduction*, la culture

oriente et façonne l'interprétation du texte original en s'interposant [...] entre la subjectivité traduisante et l'objet à traduire. [...]

La culture est un lieu collectif qui [...] impose ses propres *critères de pertinence* et, corrélativement, ses *résistances* et ses *censures* à l'interprétation des sens potentiels [et] des sens explicites. (Brisset, 1998 : 37)

¹ « Où le lecteur risque fort de se casser le cou du fait d'une description ; puis est tiré d'affaire. »

² « Lecteur, prends garde ! Je t'ai imprudemment conduit tout en haut de la colline de M. Allworthy et je me demande bien comment t'en faire redescendre sans que tu te casses le cou. »

Le fait culturel non décrypté devient encombrant et le traducteur cherche à le normaliser.

Il est intéressant de noter que des œuvres françaises de l'époque subissent le même type de traitement lors de leur traduction en anglais pour répondre à des exigences identiques.

Dans *Jeu d'échanges fictionnels anglo-français entre Le Paysan parvenu et The fortunate villager : or, memoirs of sir Andrew Thompson*, Catherine Séférian examine la traduction de la pièce *Le paysan parvenu*, de Marivaux (1735) et s'intéresse aux diverses interventions du traducteur. Elle relève des efforts de naturalisation de l'original, des transformations du cours de l'action et des intrusions dans le texte (Séférian, 20003 : 101). En ce qui concerne les omissions, elle fait valoir que :

L'interprétation du traducteur correspond davantage au sentimentalisme anglais qu'à l'aimable lucidité de Marivaux. Le traducteur réintroduit également dans le texte des topoï [...]. (Séférian, 2003 : 108)

Elle formule aussi les commentaires suivants :

La plupart des omissions sont dues soit aux difficultés d'adaptation du texte original en anglais soit à la volonté du traducteur de ne conserver que les « fonctions cardinales » du texte et d'accentuer l'enchaînement narratif, de préserver le cours du récit. Tout ce que le traducteur estime superflu disparaît au profit d'une concentration sur Jacob et sur la trame narrative [...]. (Séférian, 2003 : 110)

Curieusement, on retrouve ici la volonté de se concentrer sur le récit, que La Place présentait comme propre au goût français.

Outre les interventions visant à supprimer le dérangent et à banaliser des effets parodiques non perçus, les traducteurs projettent parfois dans le texte une sentimentalité dont il est dépourvu. Shelly Charles signale plusieurs intrusions sentimentales de La Place dans le texte (Charles, 1994 : 953-954). En voici quelques-unes à titre d'illustration :

When Jenny appeared, Mr Allworthy took her into his study and spoke to her as follows : [...] (Fielding, 1749 : livre I, ch. vii)¹

¹ « Lorsque Jenny arriva, M. Allworthy la fit entrer dans son bureau et lui parla en ces termes [...] »

devient

[...] la pauvre fille obéit en tremblant, et fut introduite dans le cabinet de son juge, aux pieds duquel elle se jeta toute en larmes. (La Place, 1750 : livre 1, ch. v)

De même,

[...] here Jenny expressing great concern [...].¹ (Fielding, 1749 : livre 1, ch. vii)

devient

Les dernières paroles de M. Allworthy produisirent en elle un mouvement subit : elle se leva tout à coup, voulut parler, n'en eut pas la force ; de nouveaux sanglots lui coupèrent la voix ; elle ne put que pleurer. (La Place, 1750 : livre 1, ch. v)

Shelly Charles souligne que le texte de Fielding a été neutralisé non pas parce qu'il était anglais, mais parce qu'il était par trop déviant :

Plus qu'un « roman français » il s'agit donc de faire de Tom Jones un roman tout court. Le retirer de cette « new province of writing » dont il se réclame, pour le ramener au genre dans sa définition conventionnelle, accessible. Plus qu'une « adaptation française », c'est une adaptation à certaines normes du romanesque, à un certain type de lecteur et surtout à un certain type de lecture réservée au genre. Ce n'est pas une lecture française qui s'oppose à une lecture anglaise, mais une lecture contemporaine, courante, qui s'oppose à une lecture distanciée, « savante », où l'évolution historique mêlera la dignité du genre au respect du texte. (Charles, 1994 : 947-948)

La différence culturelle n'est qu'un alibi pour reformater le texte selon les préconceptions du traducteur. Or, comme l'écrit Jean-René Ladmiral,

Surtout, l'objet de la traduction, ce n'est pas l'étrangeté culturelle et linguistique d'un texte-source, mais sa singularité en tant qu'œuvre. Quoi qu'il en soit de sa spécificité culturelle, l'enjeu d'un texte littéraire n'est pas culturel mais littéraire [...]. (Ladmiral, 1998 : 26)

¹ « Jenny manifesta alors un grand désarroi. »

Outre l'insertion de scènes sentimentales, certains des traducteurs ont cherché à atténuer les élans spontanés de Tom Jones. Lorsqu'un personnage bienveillant lui remet le carnet de sa bien-aimée, Tom est transporté d'une joie exubérante, que le narrateur détaille, puis utilise pour faire allusion à la situation difficile des écrivains.

Jones was kissing and mumbling the book, as if he had an excellent brown butter'd crust in his mouth, or as if he had really been a bookworm, or an author, who hath nothing to eat but his own works (Fielding, 1749 : livre 12, ch. iv).¹

La Place corrige l'attitude de Tom pour la rendre plus conventionnelle. Une impulsion animale se mue ainsi en un geste d'adoration standard :

Tom, en exprimant sa joie, baisait et rebaisait le petit livre.² (La Place, 1750 : livre 12, ch. ii)

Chéron, soucieux de ne rien perdre, mais ne sachant résoudre la difficulté, traduit aussi littéralement que possible en insérant le texte anglais sous forme de note de bas de page :

Tandis que Jones baisait et dévorait en quelque sorte ce porte-feuille (1) il en tomba à terre un morceau de papier.

(1) As if he had an excellent brown butter'd crust in his mouth, or as if he had really been a bookworm, or an author, who hath nothing to eat but his own works. (Chéron, 1804 : livre 12, ch. iv)

Ledoux restitue le propos, mais manque ici l'effet, car le jeu de mots lié à *bookworm* est difficilement traduisible et le choix de *dévoré* n'est guère idiomatique :

Tom, baisait et mordait le carnet, comme s'il eût eu dans la bouche quelque excellente rôtie beurrée ou s'il eût été réellement un ver à livres ou un de

¹ « Jones embrassait et mâchouillait le carnet, comme s'il avait dans la bouche une savoureuse pâtisserie ou s'il était un rat de bibliothèque – ou un auteur n'ayant rien d'autre que ses propres œuvres à se mettre sous la dent. »

² Cette intervention est également signalée par Shelly Charles.

ces auteurs qui n'ont rien à dévorer que leurs propres ouvrages [...].
(Ledoux, 1964 : livre 12, ch. iv)

Ainsi, Ledoux, soucieux de ne rien omettre, se heurte à la difficulté de traduire cette triple comparaison faisant intervenir une réalité culinaire inconnue dans le contexte cible, un jeu de mots autour de la lecture, puis une raillerie envers les écrivains. Chéron, dans le même souci, prend le parti étrange de retranscrire une partie de l'original et La Place censure la sensualité au profit de la sentimentalité.

Comme le fait valoir Lefevre, l'idéologie du traducteur (qu'elle lui soit propre ou imposée par d'autres) et les conventions littéraires qui prévalent à l'époque de la traduction déterminent largement les choix traductifs (voir Lefevre 1992 : 41). Ces facteurs peuvent également être considérés dans la perspective de l'écart que le traducteur perçoit entre son propre contexte culturel et celui de l'auteur. Selon qu'il se sent investi d'un pouvoir de dominant ou d'une obligation de dominé, le traducteur, par son instinct de cohérence, résout les problèmes de dissonances découlant de cet écart, soit en corrigeant le texte pour le conformer à ses attentes, soit en l'important plus ou moins tel quel, au risque de le dénaturer si son principe lui échappe.

Conclusion

Notre réflexion autour des interventions des traducteurs de *Tom Jones* liées à des phénomènes ou des a priori culturels a fait apparaître trois types d'interventions : la suppression, au nom de la différence culturelle, d'un discours autoréflexif, novateur et dérangeant ; la banalisation d'effets ironiques non décryptés ; et le refaçonnage ponctuel de propos probablement jugés non conformes aux attentes du lecteur présumé.

Peu après sa publication, la lecture de *Tom Jones* en tant qu'« œuvre anglaise » a donné lieu à des interprétations biaisées, tendant à réduire un phénomène littéraire à la simple manifestation d'une différence culturelle. Plutôt que de percevoir l'œuvre dans sa dimension novatrice (ce qui exigeait de la replacer dans son contexte culturel *effectif*), certains traducteurs ont projeté sur elle des représentations associées à l'Angleterre et ont invoqué l'alibi de son altérité culturelle pour mieux s'autoriser à la censurer, la banaliser, et produire du stéréotype.

La perception d'une œuvre en tant qu' « œuvre littéraire », mais abstraction faite du contexte culturel dans lequel elle a pris naissance, peut nuire à la compréhension de certains de ses enjeux décisifs. Dès lors, le besoin de l'interpréter peut induire deux autres types de déviation : soit la différence culturelle fait écran et entraîne une lecture littérale de ce qui mériterait d'être décrypté, soit le traducteur projette dans le texte ce qu'il aurait voulu y trouver, transformant l'œuvre en miroir de ses propres fantasmes.

Bibliographie :

Sources

- Fielding, Henry (1788) : *Tom Jones, ou l'enfant trouvé*, traduit par Pierre Antoine de La Place, Paris, Cussac [1750].
- Fielding, Henry (1804) : *Tom Jones, ou Histoire d'en enfant trouvé*, traduit par Louis Claude Chéron, Giguet et Michaud, Paris.
- Fielding, Henry (1828) : *Tom Jones, ou l'enfant trouvé*, traduit par E. T., Chez Dauthereau, Libraire, Paris.
- Fielding, Henry (1964) : *Romans d'Henry Fielding*, textes présentés, traduits et annotés par Francis Ledoux, Gallimard, (La Pléiade), Paris.

Ouvrages de référence

- Bensimon, Paul (1998) : « Présentation », *Palimpsestes* n° 11, *Traduire la culture*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Brisset, Annie (1998) : « L'identité culturelle de la traduction », *Palimpsestes* n° 11 *Traduire la culture*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Charles, Shelly (1994) : « Le Tom Jones de La Place ou la fabrique d'un roman français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, pp. 931-958.
- Ladmiral, Jean-René (1998) : « Le prisme interculturel de la traduction », *Palimpsestes* n° 11 *Traduire la culture*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Lefevre, André (1992) : *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York.
- Lockwood, Thomas, Paulson, Ronald (1969) : *Henry Fielding: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, New York.
- Séférian, Catherine (2003) : « Jeux d'échanges fictionnels anglo-français entre *Le paysan parvenu* et *The fortunate villager : or memoirs of sir Andrew Thompson* », in *La traduction romanesque au XVIIIe siècle* », Artois Presses Université, Aras.
- Tylor, Edward Burnett (1924) [1871] : *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Volume 1, New York: J. P. Putnam's Sons.

LA FRONTIÈRE CULTURELLE DANS LA TRADUCTION DU TEXTE LITTÉRAIRE : FILTRAGE, PASSAGE OU MÉTISSAGE ?

Chirine CHAMSINE¹

Abstract: Translation is commonly considered today as an intercultural process. The cultural dimension is not only related to linguistic boundaries and limitations, but also to an extra-linguistic element based on underlying representations that give statements their coherence and acceptability in society and influence the implicit message interpretation in the target language. Considering translation as a form of intercultural communication and the translator as the principal agent of this communication, this article discusses the correlation between translation, language, representation and culture.

Keywords: Translation studies, language, culture, representation, literary text.

Toute production humaine est le reflet d'une culture, d'une identité et d'une histoire. Dans les textes littéraires, l'outil de communication qui sert à véhiculer la pensée, l'idée et l'émotion de l'auteur n'est autre que la langue. Ainsi, les mots qui, en apparence, sont ceux de tous les jours, se chargent de valeurs culturelles et affectives et assument une fonction symbolique et métaphorique. Dans ce cas, ce n'est pas seulement le sens qui doit être pris en considération, mais aussi la manière avec laquelle ce sens est évoqué.

En envisageant la traduction comme un transfert, un passage ou une traversée, la culture devient une frontière dans le sens matériel et métaphorique du terme. Dans les différentes approches de la traduction, cette notion de frontière s'apparente à celle d'une barrière qui entrave la fluidité du passage et constitue un obstacle dans le processus de traduction. Les particularités culturelles et les problèmes qu'elles engendrent ont d'abord poussé les chercheurs à s'intéresser à cette dimension « extralinguistique ». La culture a été ensuite appréhendée comme une totalité qui intervient à

¹ Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada, chamsine.chirine@uqam.ca.

toutes les étapes, depuis la production de l'originale jusqu'à la réception du texte traduit.

Le traducteur, qui est aussi un médiateur interculturel, se trouve alors confronté à cette frontière qui se présente sous forme de diversité à plusieurs niveaux : de la représentation ou la vision du monde, à la conception et la catégorisation jusqu'aux interdits et tabous. Face à cette barrière, il doit gérer une situation de communication particulière. Considérant la traduction comme une forme de communication interculturelle et le traducteur comme l'agent principal de cette communication, le présent développement s'intéresse aux différents aspects de cette diversité culturelle dans la langue, l'identité et la pensée ainsi qu'aux moyens utilisés par le traducteur pour faire face aux problèmes dits « culturels » et établir un équilibre communicationnel.

La corrélation étroite entre langue, émotion, culture et traduction constitue la matrice de cette étude qui s'articule autour du texte littéraire, dans une approche analytique interculturelle orientée vers des aspects terminologiques, traductologiques et sociolinguistiques.

Nous avons choisi de travailler sur des textes et poèmes de Mahmoud Darwich, figure emblématique de la littérature arabe, connu pour son engagement pour son pays, la Palestine. Tourmenté par l'exil, hanté par le rêve et la nostalgie, il tente de renouer avec un passé douloureux. Mais lorsque sa mémoire individuelle se croise avec une mémoire collective, il devient internationalement le porte-parole de tout un peuple avec lequel il partage le vécu, les souvenirs, les souffrances et les aspirations.

À partir d'extraits en vers et en prose, nous suivrons le voyage qu'entreprend le « texte » en traversant la frontière culturelle, depuis sa conceptualisation dans la langue-culture¹ d'origine jusqu'à son adaptation à la langue-culture d'accueil.

La langue : une identité culturelle

Langue et culture sont deux notions indissociables qui sont en régénération permanente et qui entretiennent des rapports complexes. Une langue n'est pas un simple outil de communication, c'est un ordre symbolique où les représentations, les valeurs, les traditions, les croyances et

¹ La notion de « langue-culture » sert dans ce contexte à souligner la corrélation étroite entre langue et culture qui sont étroitement liées et en interaction permanente dans le processus de traduction.

les pratiques sociales trouvent leurs fondements (Ladmiral et Lipiansky, 1989). Elle est dotée d'une puissance particulière, car bien qu'elle soit un des éléments de la culture, « elle transcende les autres éléments dans la mesure où elle a le pouvoir de les nommer, de les exprimer et de les véhiculer. » (Abou, 1981 : 33).

Les liens étroits entre langue et culture ont longtemps alimenté des réflexions. En 1774, Herder fut l'un des premiers à interpréter la pluralité des cultures en se fondant sur une analyse de la diversité des langues. Pour Sapir et Whorf, la structure morphosyntaxique de la langue traduit les modes de pensée et reflète la vision du monde propre à chaque culture. A partir de cette corrélation étroite avec la culture, la langue n'est plus réduite à un instrument pour communiquer la pensée humaine, elle devient aussi un moyen pour la produire (Humboldt, 2000). Cette hypothèse fut longtemps défendue par Humboldt qui a transporté la pensée dans la langue en montrant ce que les opérations de la pensée doivent à la langue et vice-versa. Selon lui, ce serait une illusion de croire que l'esprit humain va droit au but. Le processus de réflexion entre en interaction avec la langue, la culture et l'histoire, ce qui rend la pensée « habitée par le caractère national de sa langue » (Humboldt, 2000 : 10-11).

Toute personne, en s'exprimant, revient donc réflexivement sur les découpages conceptuelles particulières opérées par sa propre langue. Il y aurait donc autant de « travail de la pensée dans la langue que celui de la langue dans la pensée. » (Humboldt, 2000 :8)

Prenons l'exemple de la notion de « guerre sainte » forgée par la chrétienté lors des Croisades et dont la transposition dans l'univers islamique à travers la langue arabe, pour traduire le mot « djihad » n'est pas tout à fait pertinente. Dans la littérature arabe classique, il n'était pas d'usage d'accoler l'adjectif « saint » au substantif « guerre ». Ce n'est que tardivement que l'arabe moderne en donna un équivalent : *al-harb al-muqaddassa*¹, mais auparavant, les deux mots n'existaient que séparément. En effet, comme l'explique Lewis (1988), la sacralisation de lieux est courante et largement répandue dans le monde islamique, cependant, la sacralisation de personnes vivantes et d'actions humaines n'est pas pratiquée par les musulmans.

¹ *Al-harb* : la guerre et *al-muqaddassa* : sainte.

La racine *q.d.s.* en arabe, vient de l'araméen et désigne la sacralité. On en trouve plusieurs occurrences dans le texte coranique et la littérature classique, dont :

Al-Quddūs, un des noms divins qui signifie « Le Très Saint »
Muqaddas, féminin *muqaddassa*, adjectif signifiant saint ou sacré
Al-Quds, le nom donné à la ville de Jérusalem qui abrite des lieux sacrés de l'Islam comme la mosquée *Al-Aqsā* et le Dôme du Rocher.

Cependant, une autre racine, *ḥ.r.m.*, est plus fréquemment utilisée pour désigner la sacralité. Tout comme *sacer* en latin, le terme *ḥarām* en arabe renvoie à la fois au sacré, à l'inviolable, à l'interdit ou encore à la nécessité de préserver, d'où les termes :

Al-Ḥaram : substantif désignant le premier lieu saint de l'Islam qui se trouve à la Mecque
Ḥarām : substantif et adjectif qui désigne ce qui est interdit par la religion
Muḥarram : Le premier mois du calendrier de l'Hégire et l'un des quatre mois sacrés pour les musulmans
Ḥaram : substantif désignant tout ce qu'un homme doit protéger et défendre, utilisé en arabe moderne comme synonyme de « épouse »
Ḥarīm : ayant à l'origine la même signification que le mot « *ḥaram* », ce terme a été emprunté de l'arabe après avoir subi un glissement sémantique pour devenir *hareem*, en français, le lieu interdit aux hommes où séjournent les épouses.

En transposant le domaine de la pensée dans celui du langage¹, la langue devient un instrument qui organise le monde et la pensée. Loïn de se réduire à une simple pluralité de sons et de signes, la diversité des langues correspond donc à une diversité des visions du monde.

La culture codifie la pensée

Il est incontestable que la langue porte en elle une dimension identitaire qui distingue les groupes humains. Mais comment l'homme

¹ Le langage étant considéré dans ce contexte comme la faculté d'exprimer et de communiquer cette pensée à l'oral et à l'écrit.

acquiert-il la parole ? Est-ce un phénomène inné relatif à l'évolution naturelle ou une aptitude acquise soumise à des facteurs socioculturels ?

En effet, l'être humain est un être biologique doté de facultés et de prédispositions innées dont la mise en œuvre est assurée par son organisme, i.e. son corps et son cerveau (Damasio, 2000). Toutefois, l'homme est aussi un être social et ses interactions avec son entourage lui permettent de développer plusieurs de ses aptitudes, y compris le langage (Karli, 1995). En ce qui concerne le débat entre l'inné et l'acquis, l'organisation mentale et les processus neurologiques qui sous-tendent la faculté de langage sont évidemment innés et communs à tous les hommes. Cependant, cela n'exclut pas « la relation d'influence réciproque qui les lie au social durant le développement de l'espèce [humaine]. » (Hagège, 1996 : 28). Ainsi, si l'enfant est doté d'une aptitude naturelle à produire un nombre infini de phrases, « cette aptitude est appliquée aux modèles de phrases que lui fournit son entourage. » (Hagège, 1996 : 25). C'est donc à travers la culture que l'enfant apprend à parler, ou en d'autres termes, à communiquer ses idées selon le système traditionnel d'une société particulière. La parole est donc un héritage historique d'un groupe social et, de ce fait, elle est une fonction acquise qui dépend de la culture (Sapir, 2001).

Bien que la faculté de langage dépende d'un équipement organique fourni par la nature et l'hérédité biologique, nul ne peut nier l'influence socioculturelle sur l'acquisition et le façonnage de cette aptitude humaine. La langue, par son lexique, sa syntaxe et ses structures codifie la pensée humaine et transmet une culture.

Ce rapport complexe entre langue, culture et pensée est particulièrement intéressant dans l'apport des sciences cognitives au domaine de la traduction. L'esprit humain peut manipuler virtuellement toutes sortes de représentations : on pense alors en mots ou en images. La pensée étant une simple extension de la perception et de la mémoire, lorsque nous percevons, nous construisons une image mentale. La pensée, qu'elle s'opère via des mots ou des images, est donc profondément ancrée dans une langue-culture. Dans cette optique, la langue devient révélatrice d'un mode de vie et de valeurs culturelles, mais aussi d'une structure linguistique en corrélation avec une structure sociale (Baylon, 2002).

La culture fabrique les émotions

Des études sur les émotions soutiennent l'idée d'une continuité entre les êtres humains et les animaux dont le précurseur est le naturaliste Charles Darwin, qui, en 1872, fut l'un des premiers à s'intéresser aux phénomènes émotionnels en publiant un ouvrage intitulé *L'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux*¹. Cette hypothèse sur la disposition innée et universelle des êtres humains à exprimer et reconnaître certaines émotions de base a inspiré de nombreux chercheurs appartenant au courant évolutionniste qui affirment que les êtres humains éprouvent des émotions parce que c'est inscrit dans leurs gènes (Lelord et André, 2001). L'étude des émotions a été envisagée par ces chercheurs dans la seule perspective intra-individuelle. Cependant, d'autres spécialistes se sont intéressés à traiter les émotions d'un point de vue social et culturel. C'est le cas du psychologue culturaliste James Averill (1980) pour lequel les émotions seraient le produit de « constructions sociales ». L'approche culturaliste s'oppose donc fermement à l'existence d'émotions de base. Elle considère que l'émotion est essentiellement déterminée par les normes et les règles sociales et sera, avant tout, « un rôle social » que l'homme apprend en grandissant dans une société donnée. Les émotions humaines pourraient donc être aussi variées que les langues des différents peuples (Lelord et André, 2001).

Les sciences de l'homme n'ont cessé de débattre cette même problématique de l'unité du genre humain et la diversité de ses productions culturelles. Cependant, que l'on soit partisan du courant évolutionniste universaliste ou du courant culturaliste relativiste, les différences culturelles qui définissent la pluralité humaine sont bel et bien là. L'un des premiers jugements portés à cet égard remonte au Ve siècle avant J-C, quand Hérodote décrit les Egyptiens comme des gens qui agissent « à l'inverse des autres peuples », c'est-à-dire les Grecs eux-mêmes (Journet, 2002).

Des chercheurs en anthropologie se sont intéressés à la manière dont les individus regroupent les choses. Une des tribus aborigènes d'Australie, par exemple, inclut les femmes, le feu et les choses dangereuses dans une seule et même catégorie (Lakoff, 1985). Dans leur mythologie, le soleil (qui est une femme) est l'épouse de la lune. Comme le soleil procure de la chaleur, il est associé au feu, et comme le feu est dangereux, le soleil et la femme sont tous deux reliés aux choses dangereuses. Cette classification

¹ Le titre original de l'ouvrage est : *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Philosophical Library, New York.

n'aurait pas de sens aux yeux des Occidentaux, mais réciproquement un chrétien aura beaucoup de difficultés à expliquer aux membres de cette tribu que Jésus est à la fois un homme, un dieu, un esprit et le fils de Dieu (Westen, 2000).

Les émotions font donc partie des caractéristiques qui distinguent les différents groupes et constituent l'un des aspects les plus remarquables du style d'une société. Depuis quelques années, nombreuses sont les disciplines qui commencent à s'y intéresser notamment dans le domaine des sciences du langage. Les spécialistes du courant culturaliste qui se sont intéressés à étudier les rapports des émotions à la culture considèrent que la réalité de ces dernières réside dans la manière dont elles sont conçues, nommées, identifiées et commentées à l'intérieur d'une culture. Elles sont donc liées à des situations sociales et culturelles dont elles ne peuvent être dissociées (Surrallés, 2002). S'il est incontestable que tous les facteurs culturels interviennent dans le façonnage des émotions, c'est surtout l'histoire, la religion, l'environnement et la langue qui sont pris en considération. L'ensemble de ces facteurs forme des cadres de référence et inclue le système culturel « dans une vision du monde et une échelle de valeurs correspondante » (Abou, 1981 : 33). C'est ainsi que naissent les représentations collectives, la conscience collective, la mémoire collective et l'imaginaire collectif. A partir de son capital cognitif, la culture établit les règles et les normes qui organisent la société et régissent les comportements des individus. Culture et société sont donc en relation génératrice mutuelle et dans cette relation, les individus sont à la fois porteurs et transmetteurs de la culture (Morin, 1991 : 17). Hall (1971) va beaucoup plus loin et considère que les individus appartenant à des cultures différentes habitent des mondes sensoriels différents. Selon lui, l'analyse de la manière dont les différents groupes utilisent leurs sens dans leurs interférences avec l'environnement vivant aussi bien qu'inanimé, fournit des données concrètes sur leurs différences.

Ce n'est donc qu'à travers sa culture que l'homme perçoit, pense, comprend, interprète, parle et agit.

La langue et les émotions

Quand on est transporté de joie, fou de rage, envahi par la tristesse ou rongé par la douleur, c'est dans la langue maternelle que l'on cherche à s'exprimer, souvent d'une manière spontanée et inconsciente. Langue et

émotions sont intimement liées : c'est à partir des outils linguistiques de la langue que l'on peut construire et structurer l'expression de nos émotions et c'est par l'intermédiaire de la langue qu'on les véhicule. Si tous les facteurs culturels interviennent dans le modelage des émotions, c'est autour de la langue qu'ils s'articulent et concourent à ce façonnage. À partir de cette relation, deux niveaux de complexité se présentent lors du passage d'un texte littéraire d'une langue-culture à une autre : le premier concerne le « génie de la langue » considéré comme « le propre, le cœur, l'essence même d'une langue » (Trabant, 2000 : 79) et le second relève du « génie de l'écrivain » révélateur d'une identité à la fois personnelle et collective.

D'une manière générale, le génie d'une langue est l'ensemble des traits qui attribuent à la langue une certaine singularité et la rendent différente des autres. De la syntaxe à la sémantique et de l'agencement des mots aux multiples registres de vocabulaire, chaque langue est conceptualisée dans sa propre culture et exprime nos différences ancrées plus ou moins profondément dans la matière de nos existences humaines.

Dans les textes littéraires, l'écrivain entre en fusion avec sa langue, la manie et se l'approprie en créant parfois des écarts par rapport au sens courant. Il cherche à s'exprimer, à transmettre un message, à projeter des images saillantes. C'est pour cette raison, disait-on, que l'esprit d'un écrivain ne trouve toute sa plénitude, sa solidité, sa profondeur et son authenticité qu'à travers sa langue maternelle (Humboldt, 2000). Le traducteur, qui est à son tour est un auteur, interprète le sens, l'actualise et se l'approprie. L'interprétation en ce sens, rapproche, égalise, rend contemporain et semblable et consiste à « rendre propre ce qui d'abord était étranger » (Ricoeur, 1986 : 153).

Les problèmes culturels de la traduction

C'est le terme « métalinguistique » qui est utilisé pour désigner « l'ensemble des rapports qui unissent les faits sociaux, culturels et psychologiques aux structures linguistiques » (Vinay et Darbelnet, 1977 : 259).

Les problèmes spécifiquement « culturels » de la traduction seraient dûs au rapport référentiel/inférentiel auquel les langues recourent différemment pour exprimer un même sens. L'implicite fait donc partie de cette réalité extralinguistique, c'est-à-dire socioculturelle. Selon Lederer (1994), il s'agit de savoir comment faire passer du mieux possible le monde

implicite que recouvre la langue étrangère. L'implicite est produit par le discours où s'incarnent des pratiques socioculturelles et non pas par la langue. Ce sont donc les cultures, non les langues, qui déterminent le rapport implicite/explicite, établi par les locuteurs suivant les représentations et les pratiques sociales dans une culture donnée.

Il en résulte que la production et la réception de tout texte sont conditionnées par la culture :

Having grown up in another culture, the TT [target text] recipient has a different knowledge of the world, a different way of life, a different perspective on things, and a different « text experience » in the light of which the target text is read. All those factors affect the way in which he handles the target text¹. (Nord, 1991 : 24-25)

Dans le processus de traduction, la culture n'est donc pas uniquement appréhendée comme une difficulté linguistique, mais aussi comme un élément extralinguistique qui joue essentiellement sur l'inférentialité et sur la cohérence des enchaînements des énoncés. Certes, la couche extérieure qui relève essentiellement des formes lexico-syntaxiques est la plus visible et explicite. L'un des exemples les plus pertinents est celui de la non-coïncidence des genres qui pourrait affecter l'œuvre littéraire dans sa viscéralité. Dans son roman *Une mémoire pour l'oubli*², Mahmoud Darwich raconte des événements historiques à partir de son propre vécu. Il décrit une journée à Beyrouth sous le siège israélien et sa première aventure est celle du café. Incapable de préparer le café du matin car les obus s'abattent sur sa cuisine, il se laisse emporter par une histoire d'amour dans laquelle *al-qahwa*, le café, devient la bien-aimée. Substantif féminin, la *qahwa* se transforme en une femme que l'auteur connaît comme nul autre et devient « la vierge de l'aube » (*'aṣṣrā' as-ṣabāḥ*) et « une fée devineresse qui dévoile les secrets du jour » (*As-sāḥira al-kašifa limā yaḥmilubu an-nahāru min asrār*), faisant ainsi allusion aux pratiques de divination répandues au Moyen-Orient et qui consiste à lire l'avenir dans le marc de café. La non-coïncidence des genres en arabe et en français rend impossible la reconstruction des mêmes images

¹ Ayant grandi dans une autre culture, le destinataire du texte cible a une connaissance du monde différente, un mode de vie différent, un point de vue différent sur les choses, et une « expérience de textes » différente suivant laquelle le texte cible est lu. L'ensemble de ces facteurs influe sur la façon dont il réagit au texte cible.

² Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli*, Arles, Actes Sud, 1994.

métaphoriques. La « vierge de l'aube » devient alors une « aube vierge » dans la version française et la « devineresse » devient « devin » occultant ainsi toutes les nuances connotatives, affectives et culturelles relatives au caractère féminin sur lequel l'auteur de l'originale a tissé sa métaphore.

Une autre difficulté explicite réside dans l'absence d'équivalents dans la langue d'arrivée. Dans le même roman, l'auteur privé d'eau dans une ville assiégée, essaie de s'échapper à l'atrocité du présent par un retour au passé glorieux et rayonnant des Arabes, à travers la langue elle-même. Cette dernière véhicule la nostalgie de l'auteur par le biais de l'une de ses propriétés intrinsèques : sa richesse sémantique et lexicale. Il énumère alors les différentes appellations de l'eau en arabe extraites du dictionnaire thématique d'Ibn Sida, un savant andalou, dans un paragraphe renfermant environ 150 substantifs et adjectifs sous forme d'unités lexicales. Pour pallier l'absence d'équivalents en français, le traducteur opte pour une note explicative pour signaler qu'il s'agit d'une libre adaptation et il propose quelques appellations « *unda, unde, egua, ewe, aigues* » puis transmet le sens d'un certain nombre de termes arabes en utilisant des verbes, des adjectifs et des compléments « Eaux claires, limpides, transparentes, eau de source, de roche, de neige, eau qui court, coule, jaillit, etc. ». Bien que cette adaptation soit une issue pour résoudre ce problème, elle éclipse un aspect fondamental dans la construction du texte implicitement et explicitement. En français, l'esprit du roman s'effrite dans ce passage et le lecteur peine à trouver le rapport entre la dénotation et la connotation sous-jacente, tandis qu'en arabe, le lien est plus évident, concret et presque spontané.

Dans ses réflexions rétrospectives où la notion de l'eau qui surgit à travers des références historiques, religieuses et affectives assure une fonction symbolique, l'auteur évoque la Création à travers un extrait du grand historien arabe Ibn Al-Athir :

« Le Trône de Dieu tout-puissant était sur l'eau et rien de toute la création ne fut créé avant l'eau. Lorsqu'il voulut créer le monde, il fit sortir de l'eau une vapeur qui s'éleva sur l'eau et la recouvrit, et ce fut le ciel »

La traduction ne fait pas apparaître la relation morphosyntaxique fondamentale dans le texte arabe qui révèle la dérivation du mot (*samā'*) ciel du verbe (*samā*) s'élever et sa combinaison avec le mot (*mā'*) eau en arabe.

Samā + mā' = samā'

S'élever + l'eau = le ciel

C'est l'eau qui s'est élevée, autrement dit, la vapeur d'eau, qui a formé le ciel.

Ainsi, le processus qui explique l'origine du mot *samā'* (ciel) en arabe dans le fond et dans la forme- au cours duquel la vapeur s'est élevée (*samā*) au-dessus de l'eau (*mā*) et l'a recouverte fut appelée *samā'* – n'est pas transposable en français. La traduction proposée occulte les dimensions conceptuelles et connotatives du texte original, puisque la visée de l'auteur n'est pas uniquement informative. A travers le sujet de l'eau, il expose avec ingéniosité toute la splendeur et la subtilité de la langue arabe et s'en sert pour glorifier une civilisation qui fut jadis rayonnante et brillante. C'est aussi une manière de montrer le contraste entre le passé triomphal des musulmans auxquels il s'identifie et la défaite actuelle incarnée par la guerre, l'exil et l'état de siège.

La réception : un processus imprégné de culture et d'émotions

Outre les formes morphosyntaxiques et les limites linguistiques, il est important d'explorer les dimensions discursives fondées sur des représentations sous-jacentes telles que les valeurs ou les présupposés fondamentaux qui confèrent aux énoncés leur cohérence et leur acceptabilité dans une société. Or, plus grande est la distance entre deux cultures, ou entre deux états de société, plus grande sera la divergence entre ces éléments sous-jacents aux énoncés. De ce point de vue, les difficultés de traduction qui se posent entre deux cultures très distantes, comme les cultures orientale et occidentale par exemple, vont bien au-delà de la traduction des « mots culturels ». C'est plutôt la différence des comportements, des valeurs et des croyances, mais aussi des paradigmes entre deux cultures qui pose des problèmes et exige du traducteur des stratégies bien élaborées pour mener à bien son rôle de « médiateur interculturel ».

Quand il s'agit de poésie, cette problématique devient culminante. Mahmoud Darwich, bien qu'attaché à la simplicité, est très exigeant dans le choix de ses mots. Il dit lui-même qu'il lui a fallu dix ans pour trouver le mot juste pour dire la fleur de l'amandier dans le titre de son recueil « Comme des fleurs d'amandier ou plus loin ».

Pendant sa jeunesse, il a été détenu et en prison il a écrit « A ma mère »¹, en arabe, un poème devenu un refrain qui enthousiasme les foules et déchaîne les sentiments.

J'ai la nostalgie du pain de ma mère,
Du café de ma mère
Des caresses de ma mère...
Et l'enfance grandit en moi,
Jour après jour,
Et je chéris ma vie, car
Si je mourais, j'aurais honte des larmes de ma mère !

Fais de moi, si je rentre un jour,
Une ombrelle pour tes paupières,
Recouvre mes os de cette herbe
Baptisée sous tes talons innocents.
Attache-moi
Avec une mèche de tes cheveux,
Un fil qui pend à l'ourlet de ta robe...
Et je serai, peut-être, un dieu,
Si j'effleurais ton cœur !

Si je rentre, enfouis-moi,
Bûche, dans ton âtre,
Et suspends-moi,
Corde à linge, sur le toit de ta maison,
Je ne tiens pas debout,
Sans ta prière du jour,
J'ai vieilli. Ramène les étoiles de l'enfance
Et je partagerai avec les petits oiseaux,
Le chemin du retour...
Au nid de ton attente

Dans le cadre de notre étude, nous avons travaillé avec deux groupes d'étudiants de l'école de langues : le premier constitué de dix étudiants non arabophones qui ont lu la version française et le second formé par dix étudiants arabophones natifs qui ont lu la version arabe originale. Le critère principal dans le choix des groupes est l'appartenance à une langue-culture

¹ Mahmoud Darwich, *Anthologie poétique*, édition bilingue, Arles, Actes Sud, 2009.

donnée, le but étant d'étudier la réception de l'originale dans sa culture d'origine et de la traduction dans la culture d'accueil. La seule information qui leur a été donnée est le nom du poète et son pays d'origine. Chacun s'est ensuite exprimé sur les connotations sous-jacentes, dans le but d'évaluer les variantes dans la réception du poème entre la culture d'origine et la culture d'arrivée. Les résultats sont comme suit :

L'explicite	L'implicite pour les 10 étudiants arabophones	L'implicite pour les 10 étudiants francophones
La mère	Pour 8 étudiants, il s'agit de la patrie, le pays d'origine. Pour 1 étudiant, c'est le foyer. Pour 1 étudiant, c'est le passé.	Pour 9 étudiants, il s'agit de la mère réelle du poète. Pour 1 étudiant, il s'agit de la maison d'enfance.
Le retour	Pour 8 étudiants, il s'agit du retour de l'exil. Pour 1 étudiant, c'est un retour à la maison d'enfance. Pour 1 étudiant, c'est un retour dans le temps, à l'enfance.	Pour les 10 étudiants, il s'agit du retour à la maison familial.

Nous remarquons que les lecteurs de la version originale arabe ont facilement établi le rapport entre la mère proprement dite et le symbole qu'elle représente dans la culture du poète : la mère c'est la patrie perdue, la terre, l'amour et le sens de la maison aiguisé par l'exil. Quant au retour, il s'agit bien du retour de l'exil, du retour à la justice, à la paix et à la liberté.

Le poète est habité par l'obsession des limites imposées à son existence, son être dans son milieu et sa géographie particulière. Mais son histoire individuelle, celle du grand déracinement de son pays, se confond avec celle de tout un peuple. Les lecteurs de l'originale ont ainsi facilement trouvé dans sa voix personnelle une voix collective.

Dans un autre poème « Je ne désire de l'amour que le commencement »¹ :

¹ Mahmoud Darwich, *Anthologie poétique*, édition bilingue, Arles, Actes Sud, 2009.

Je ne désire de l'amour que le commencement. Les pigeons se sont envolés
 Par-dessus le toit du ciel dernier. Ils se sont envolés et envolés.
 Il restera après nous du vin à profusion dans les jarres
 Et quelque terre suffisante pour que nous nous retrouvions, et que la paix
 soit

L'explicite	L'implicite pour les étudiants arabophones	L'implicite pour les étudiants francophones
Les pigeons	Tous les étudiants arabophones ont vu dans le terme « pigeon » une connotation positive et le symbole de la paix et de l'espoir.	Tous les étudiants francophones étaient confus à l'égard de l'utilisation de ce terme par le poète. Pour eux, les pigeons renvoient à des connotations négatives comme la saleté, la gêne, l'idée d'être envahi par des occupants.

Dans un dernier extrait du poème « J'ai derrière le ciel un ciel »¹:

L'étranger est passé
 Portant sept siècles de chevaux. Il est passé là l'étranger
 Pour que l'étranger passe là-bas.
 Je sortirai sous peu
 Des rides de mon temps, étranger à Shâm et à l'Andalousie
 Je suis l'Adam des deux
 Eden
 L'un et l'autre perdus
 Alors chassez-moi lentement,
 Et tuez-moi lentement
 Sous mon olivier

¹ Mahmoud Darwich, *op. cit.* (2009).

L'explicite	L'implicite pour les arabophones	L'implicite pour les francophones
Sept siècles de chevaux	9 étudiants ont vu dans cette expression une allusion à l'âge d'or des musulmans, au passé glorieux, aux grandes conquêtes. 1 étudiant a uniquement fait le lien entre les chevaux et les guerres.	Aucun étudiant n'a fait le lien entre l'âge d'or des musulmans et les sept siècles de chevaux. Pour eux, le cheval fait penser aux guerres, aux agressions.
Sham ¹ et Andalousie	5 étudiants ont pu faire le lien entre le mot <i>Sham</i> et la Palestine. 10 étudiants ont vu dans le mot « Andalousie » une connotation positive.	Aucun étudiant n'a pu faire le lien entre <i>Sham</i> et la Palestine. Pour eux, le mot « Andalousie » est neutre.
Je suis l'Adam des deux Eden	8 étudiants ont établi un lien entre Adam, déchu du Paradis et le poète exilé de sa patrie.	3 étudiants ont établi un lien entre l'Eden biblique et la Palestine.

Au sein de la culture originale d'un texte, les destinataires qui se situent dans le même univers culturel que celui de l'auteur, sont capables de saisir les allusions et les connotations affectives et culturelles. Il est vrai que dans une même culture, les individus ne réagissent pas d'une manière identique à un texte littéraire, car chacun le perçoit différemment selon son expérience, son âge, son vécu personnel et bien d'autres facteurs. Cependant, ces individus parlant la même langue de l'auteur et partageant avec lui un même savoir extralinguistique ont plus facilement accès au sens implicite véhiculé par le texte.

¹ En arabe, le mot *Sham* désignait à une certaine époque un ensemble de pays du Moyen-Orient, à savoir, la Syrie, le Liban, la Palestine et la Jordanie. On les appelait alors *Bilad Ash-Sham*, les pays situés sur la gauche lorsqu'on se tourne vers l'Orient (c'est-à-dire lorsqu'on s'oriente).

La traduction, certes, donne au texte littéraire des ailes qui lui permettent de voyager à travers le temps et l'espace. Cependant, en franchissant la frontière culturelle, le sens s'éloigne de ses contours originaux. Cloîtré dans une nouvelle culture, il est redessiné par l'esprit de ceux qui le captent et ne peut passer qu'une partie des connotations qu'il abrite. Les mots et leurs agencements ne sont également pas de simples outils travaillant passivement à la communication, ils possèdent aussi la fonction d'agir : ils clarifient, dissimulent, séduisent, attachent, détachent, etc. Au-delà de sa signification directe, le mot est issu d'une vision de l'être humain, de la société et du monde visible et invisible (Sizoo, 2000).

L'acte de traduire consiste à rechercher l'équivalence dans la différence. Il met donc en relation deux partenaires : l'« Etranger », dans son œuvre, son auteur et la langue - culture de départ et le « Propre » qui concerne le destinataire de la traduction, la langue d'arrivée et la culture d'accueil. Et entre les deux, se trouve le traducteur dans une inconfortable situation de « médiateur » en transmettant un message d'une langue à une autre (Ricoeur, 2004). Et c'est justement cette position que Berman (1995) a désignée par « épreuve » au double sens de « peine endurée » et de « probation ». Car traduire consiste à servir deux maîtres : « l'étranger dans son œuvre et le lecteur dans son désir d'appropriation » (Ricoeur, 2004 :9). Et les « plages d'intraduisibilité » parsemées dans le texte original font de la traduction un drame, mais aussi un délice.

La frontière culturelle en traduction qui prend des dimensions linguistiques, intellectuelles et sociales, présuppose un laisser-passer, un contrôle, une décision. Le traducteur devient alors un négociateur procédant à un certain sauvetage et à un consentement à la perte. Cependant, la traduction, comme toute autre forme de communication, n'est pas intégrale. Le traducteur est un maillon de cette chaîne de communication, le destinataire de la traduction en est un autre. Dans ce sens, la participation proactive du lecteur final est primordiale. Il doit élargir sans cesse son bagage cognitif et le remanier par ses lectures, ce qui lui permettra d'accéder aux différents aspects « exotiques » dans le texte traduit.

Si dans la quête du sens, le traducteur, contraint par deux systèmes linguistiques et culturels, procède d'abord par filtrage au niveau de l'information et de la connotation, la traduction reste avant tout une mise en rapport qui engendre inévitablement un certain métissage résultant de

l'interpénétration des deux langues-cultures en question et elle est de ce fait, ouverture, dialogue et pont de passage.

Bibliographie :

- Abou, Selim (1981) : *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Anthropos.
- Averill James R. (1980) : « A constructivist view of emotion » in R. Plutchik and H. Kellerman (Eds.), *Emotion : Theory, Research and Experience*, Vol. I Theories of Emotion, New York, Academic Press, pp. 305-339.
- Baylon, Christian (2002) : *Sociolinguistique : société, langue et discours*, 2^{ème} édition, sous la dir. De Mitterrand Henri, Paris, Nathan
- Berman, Antoine (1995) : *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- Damasio, Antonio R. (2000) : *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob.
- Hagège, Claude (1996) : *L'homme de paroles*, Paris, Fayard.
- Hall, Edward T. (1971) : *La dimension cachée*, Paris, Editions du Seuil.
- Humboldt, Wilhem Von, 1767 – 1835 (2000) : *Sur le caractère national des langues et autres écrits*, Paris, Editions du Seuil.
- Journet, Nicolas (2002) : « L'un et le multiple » in N. Journet (éd) *La culture de l'universel au particulier*, pp. 139-145, Auxerre, Sciences Humaines.
- Karli, Pierre (1995) : *Le cerveau et la liberté*, Paris, Odile Jacob.
- Ladmiral Jean-René et Edmond Marc Lipiansky, (1989) : *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin.
- Lakoff, George (1985) : *Women, fire, and dangerous things*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lederer Marianne (1994) : *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris, Hachette.
- Lelord François et Christophe André (2001) : *La force des émotions : amour, colère, joie...*, Paris, Odile Jacob
- Lewis Bernard (1988) : *Le langage politique de l'Islam*, Paris, Gallimard.
- Morin, Edgar (1991) : *La méthode, 4, les idées : leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Editions du Seuil.
- Nord, Christiane (1991) : *Text Analysis in Translation : Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Nowotna Magdalena (2005) : *D'une langue à l'autre : Essai sur la traduction littéraire*, Paris, Editions Aux lieux d'être.
- Ricoeur, Paul (2004) : *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
- Ricoeur, Paul (1986) : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil

- Sapir, Edward (2001) : *Le langage, introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot & Rivages.
- Sizoo, Edith (2000) : *Ce que les mots ne disent pas : quelques pistes pour réduire les malentendus interculturels*, Paris, Editions Charles Léopard Mayer.
- Surralles, Alexandre (2002) : « Peut-on dire les émotions des autres ? » in N. Journet (éd) *La culture de l'universel au particulier*, pp. 175-181, Auxerre, Sciences Humaines.
- Trabant, Jürgen (2000) : « Du génie aux gènes des langue » in H. Meschonnic (éd) *Et le génie des langues ?*, pp. 79-102, Presses Universitaires de Vincennes.
- Vinay Jean-Paul et Jean Darbelnet (1977) : *Stylistique comparée du français et de l'anglais : Méthode de traduction*, Paris, Didier.
- Westen Drew (2000) : *Psychologie : pensée, cerveau et culture*, Paris/ Bruxelles, De Boeck Université.

COMMENT LES RUSSES ONT LU RABELAIS : DE LA FACÉTIE SOPHISTIQUÉE AU LYRISME OBSCÈNE

Elena GAVRILOVA¹

Abstract: For the Russian people, François Rabelais embodies the French mindset. Mikhail Bakhtin deeply studied his writings in 1965. Even so, only four Russian translations exist. We will compare the two most popular of them, published in 1929 and in 1961, so that to see how they handle the French cultural component. The first text is known to be a censored version of the book, while the later one is considered too free; neither seems true. We propose to demonstrate that the specialness of Rabelais' novels was indeed preserved in both translations: if they differ, this only means the readers changed between the two.

Keywords: prose translation, fidelity in translation, pragmatic equivalence, constitutive shifts, individual shifts.

Un classique qui échappe aux typologies

Quand l'historien Mikhaïl Bakhtine constate la singularité stupéfiante de Rabelais parmi d'autres noms éminents de la littérature française voire européenne, il ne fait que corroborer les conclusions du public. Demandez, en effet, à un lecteur russe averti s'il apprécie l'œuvre du grand Tourangeau et la personne vous répondra soit qu'elle l'adore, soit qu'elle la déteste : typiquement elle ne trouve pas de juste milieu. De même les critiques, unanimes sur l'importance des écrits rabelaisiens, s'opposent sur les rapports entre les thèmes de ceux-ci. Les traducteurs, qui sont lecteurs et philologues à la fois, adoptent généralement la même logique radicale.

On ne saurait travailler sur un écrivain sans le placer dans un cadre historique et culturel. Toujours selon Bakhtine, si l'on hésite à cataloguer François Rabelais, né en 1483 (1494 ?) et mort en 1553, c'est qu'il sut exprimer l'époque dont il était à la clôture, « ces quatre siècles d'évolution littéraire qui risquent... de nous paraître spécifiques, privés de ressemblance avec quoi que ce soit. » (Bakhtine, 1982) Aussi tout traducteur devra-t-il réviser l'histoire avant de s'attaquer à ce chantre de la Renaissance, et tout

¹ Université linguistique de Nizhny Novgorod, Russie, e.vl.gavrilova@yandex.ru.

commentateur du texte traduit, retracer les recherches du traducteur.

La diversité exubérante de Rabelais, rendant possibles plusieurs interprétations de ses romans, permet des approches multiples à la traduction. Notre objectif immédiat sera de les observer à l'œuvre, sur l'exemple de deux versions russes de *Gargantua* et de *Pantagruel* devenues canoniques. Pour ce faire, nous commencerons par rappeler les faits qui accompagnèrent et suivirent la parution de cette épopée didactique en France, dans une tentative de comprendre ses enjeux originels. Nous donnerons ensuite un aperçu des traductions de Rabelais en Russie, depuis le tout premier essai paru à la fin du XVIII^e siècle. La comparaison des deux publications qui nous intéressent s'imposera enfin, aussi bien sur le plan formel que sur le plan sémantique : les traducteurs retranscrivent-ils fidèlement les propos de l'auteur, sans perdre un mot ni une expression succulente ? Arrivent-ils à communiquer au lecteur, chacun à travers son récit, l'essence de ce qu'est l'univers de Rabelais ? Les personnages étant français, quels sont les choix linguistiques que cela dicte ?

Quelques spéculations sur les finalités recherchées par François Rabelais lui-même et par sa postérité russe cloront le présent article.

Puéril ou pédagogique ? La réception de Rabelais en France

Comme on le sait, *Pantagruel* fut publié en 1532 et *Gargantua* deux ou trois ans plus tard ; ce second serait longtemps jugé mieux construit, probablement du fait de son caractère plus explicitement didactique. Les deux sortent sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier, qui est l'anagramme de François Rabelais. Le *Tiers Livre* (1546) et le *Quart Livre* (1548) paraissent ensuite, suivis, à titre posthume, du *Cinquième Livre* (1562) qui est attribué à Rabelais sans que l'on sache avec certitude s'il lui appartient dans sa totalité. Le *Cinquième Livre* se démarque en effet par la complexité de son allégorie et par une écriture plus savante, hermétique, alors que le gros de l'œuvre rabelaisienne est bien une histoire loufoque parodiant un roman de chevalerie.

L'obscurantisme médiéval opposé à (littéralement, dans le *Cinquième Livre*) la soif du savoir caractéristique de la Renaissance constitue l'élément fondamental de cette farce de géants et de goliards en cinq livres. Il n'était donc que naturel que son auteur soit admiré, mais également poursuivi par des détracteurs. Ainsi Calvin et les extrémistes religieux déclarent ses écrits hérétiques, alors que Montaigne n'y voit qu'un divertissement.

C'est pourtant toujours au XVI^e siècle que l'Allemand Johann Fischart écrira sinon une imitation de Rabelais, au moins une traduction très cavalière et fortement augmentée. Ce fait révèle deux points importants : l'authenticité de l'œuvre, d'une part et l'audace de l'idée qui a rapidement fait des épigones, d'autre part.

Plus tard, l'esprit bienséant du classicisme critiquera Rabelais pour sa démesure et ce que Jean de la Bruyère aura qualifié d'« ordures », alors que Molière ou La Fontaine le soutiendront pour la morale qui enseigne plaisamment, sans refuser à l'homme la joie de vivre. Grâce à la traduction anglaise réalisée par Thomas Urquhart, l'*odyssée des gentils géants* sera lue outre-Manche.

Les Lumières, paradoxalement, ne reconnaissent pas Rabelais à sa juste valeur. Voltaire lui reproche la grossièreté, l'ineptie, un style picaresque, bien que son opinion se soit améliorée avec le temps : d'un simple bouffon, il passera, aux yeux du célèbre philosophe, au rang d'un écrivain au talent subversif.

La Révolution le nommera emphatiquement *prophète*, mais il sera resté pour l'heure un écrivain peu sérieux aux yeux des lecteurs dont certains verront en lui un anticlérical sans grand mérite littéraire, tandis que d'autres s'occuperont à élucider le texte ou s'amuseront des plaisanteries profanes.

Toutefois, dès le XIX^e siècle, le paria sera réhabilité, l'oracle touchera terre. Un certain lyrisme charnel lui sera prêté par les Romantiques, une dimension de l'héritage rabelaisien que l'on retrouvera désormais dans les traductions de *Gargantua* et *Pantagruel*. Les études sur Rabelais se multiplieront. Le courant réaliste s'en emparera à son tour. Flaubert l'évoquera nostalgiquement en tant que symbole de l'optimisme français et de la liberté d'antan. Toujours est-il qu'il continuera à rebuter certains esthètes dont Lamartine, non pas tant par le côté physiologique des anecdotes relatées, que par la forme selon eux vulgaire qu'elles revêtent.

C'est le vingtième siècle qui donnera enfin raison à François Rabelais auprès de ses compatriotes. Des personnalités littéraires aussi différentes que Claudel ou Céline lui entonneront des louanges. Céline a d'ailleurs bien dégagé la réalisation principale du classique post-médiéval : Rabelais avait cherché à enrichir le français en mettant en valeur la langue populaire, mais celui-là aurait opté pour la pruderie faussement noble.

Aperçu des traductions russes, de 1790 à 1973

C'est en 1790 sous le « despotisme éclairé » de Catherine II que sortit la première chronique russe des prouesses de Gargantua. Le nom de ce récit, *Повесть славного Гаргантюаса, страшнейшего великана из всех доньне находившихся в свете* (« Histoire du glorieux Gargantuas, le géant le plus terrifiant qui ait jamais existé »), concorde avec le titre de Rabelais, d'où la confusion : jusqu'à récemment, on y voyait une traduction. Or il s'agit d'une œuvre à part, le fruit du travail d'un Johann Fischart russe. Il est intéressant de noter que l'*Histoire* connut un succès considérable auprès des Russes cultivés de l'époque, le didactisme du roman y contribuant sans doute. Ses extraits choisis étaient utilisés à des fins d'éducation. L'ouvrage fut réédité six ans plus tard, ce qui en atteste la popularité. Des rééditions mineures suivirent tout au long du XIX^e siècle, qui englobaient souvent des épisodes épars et sans mention du nom de l'auteur.

Il faut attendre la fin du siècle pour qu'une traduction proprement dite paraisse. D'abord considéré pédagogique, le conte de Rabelais est vu exclusivement comme une satire politique par la censure impériale. Il paraissait d'autant plus dangereux de le livrer au public que l'auteur en était un étranger. En 1896, soit cent ans après le premier Gargantua s'exprimant en russe, sort enfin la traduction des pages choisies faite par Smirnov. En fait, elle fait partie du recueil intitulé *Мысли о воспитании и обучении* (« Idées sur l'éducation et l'instruction »), dont la seconde partie est constituée de fragments des *Essais* de Michel de Montaigne. Comme son titre l'indique, cet ouvrage bipartite était pensé comme une compilation de maximes moralisatrices. L'idée même d'associer Rabelais et Montaigne sous une même couverture, alors que le second, en savant qui se pensait pédantesque, traitait le premier avec complaisance, semble conjecturale. En outre, cette traduction, qui est une rareté bibliographique aujourd'hui, est qualifiée d'approximative en plus d'être incomplète.

Il est communément connu que le début du XX^e siècle remodèle la Russie de fond en comble, économiquement aussi bien que d'un point de vue social. *Gargantua* et *Pantagruel* en profiteront, d'abord avec la traduction signée Vladimir Piast (Pestovski) parue en 1929. Dans le cadre de cette étude, nous nous servons d'une réédition stéréotype qui date de 1938.

Il convient de rappeler que la fin des années 1920 en URSS a surtout été marquée par l'accession de Joseph Staline au pouvoir ; il restera le maître du Kremlin jusqu'à 1953. Parler ici de cette figure controversée serait donner

dans le hors-sujet, mais la cristallisation des formes et des styles classiques dans l'art stalinien est un fait reconnu. Les traducteurs qui travaillaient à cette époque s'en trouvaient fatalement influencés. Or l'art classique ne craint en principe ni le corps humain ni l'exubérance charnelle, les nus d'Alexander Deïneka en sont la preuve. Par contre, il se veut harmonieux, ordonné, et l'œuvre de Rabelais est tout sauf harmonisée ! Dans l'optique artistique, la traduction réalisée par Piast serait donc une quête de l'équilibre formel qui passe non pas par l'altération de l'original mais par le tri, un procédé d'autant plus attendu que l'écrivain traducteur héritait du symbolisme russe de la Belle Époque, très cérébral. La pression idéologique se recoupait avec le souci esthétique, lui faisant abandonner les passages apparemment négligés ou lubriques en faveur de l'utile et de l'instructif. Nous verrons plus loin si cet *a priori* sur le texte de Piast est correct.

L'URSS des années soixante était tout à fait autre. Bien que ce soit au prix de nombreuses vies humaines, elle était sortie victorieuse du conflit armé le plus important de l'histoire moderne. Les sciences fleurissaient, les esprits étaient tournés vers l'avenir, le quotidien devenait moins réglementé. L'intérêt pour les pays occidentaux, qui eux-mêmes avaient considérablement évolué, grandissait chez les Russes. C'est à ce moment-là, en 1961, que parut la traduction russe la plus lue de l'œuvre rabelaisienne, dont l'auteur est Nikolai Lioubimov. Elle n'a pas pu se dérober à la censure (et encore plus certainement à l'autocensure), mais la version intégrale verra bien le jour plus tard. Ce sera paradoxalement sous Brejnev en 1973, à l'époque de la stagnation économique et de la dissidence réprimée.

On doit à Lioubimov la traduction d'une vingtaine de classiques français, dont Molière, Stendhal, Flaubert ou encore Proust. Arrêté au début des années 1930 pour motifs politiques, puis exilé à Arkhangelsk pendant trois ans, il fera néanmoins une belle carrière professionnelle par la suite. Son *Gargantua et Pantagruel* demeure, aujourd'hui encore, l'étalon du genre. Les coupures que l'œuvre traduite a subies sous sa plume avant d'être publiée en entier sont marginales et dues, comme on le détaillera ci-dessous, aux considérations éthiques uniquement.

Quel intérêt, alors, de comparer une réussite certaine à un ouvrage antérieur incomplet et probablement caduc ? D'abord, parce que la réussite elle-même ne serait pas irréprochable : certes, le Rabelais de Piast ne raconte pas la moitié, mais le Rabelais de Lioubimov, disent d'aucuns, n'est plus pleinement « français » à cause de nombreuses adaptations stylistiques, ce qui

en fait deux produits transformés chacun à sa manière.

Un défi encore plus important que celui de démentir un cliché est de comprendre lequel des deux textes traduits exprime le mieux l'esprit français, car c'est ce que recherchent les lecteurs dans cette œuvre devenue culte parmi les francophiles russes.

Piast versus Lioubimov en termes de fidélité au texte

Soyons méthodiques et commençons par le critère formel : observons quelques paragraphes pris au hasard chez les deux traducteurs pour voir s'ils sont dépourvues de déformations ou d'omissions, autrement dit s'ils restent fidèles à l'original.

Ainsi chez Piast, sur la jeunesse de Pantagruel :

Тогда он поехал в Бурж, где долго учился и работал на факультете права. Он говаривал впоследствии, что юридические труды напоминают ему блестящий плащ, вышитый золотом и чудесными драгоценностями, а по краям обшитый г... – Конечно, – говорил он, – на свете нет более красивых, изукрашенных и изящных произведений, чем тексты Пандектов, но их толкования, то есть глоссы Аккурса, столь грязны, гнусны и вонючи, как навоз и дермо. (Rabelais, 1938)

Lioubimov suggère la version suivante :

Он проследовал в Бурж, долго учился там на юридическом факультете и оказал большие успехи; потом он не раз говорил, что книги по юриспруденции напоминают ему чудо какой красивый и нарядный плащ, расшитый золотом и драгоценными камнями, а по краям отделанный дерьмом. – На всем свете не сыщешь такой прекрасной, такой цветистой и такой изящной книги, как тексты Пандектов, – говаривал он, – а вот отделка их, то бишь глоссы Аккурсия, до того грязная, противная и вонючая, точно это отбросы и нечистоты. (Rabelais, 1961)

Ceci est le texte de Rabelais :

Ainsi vint à Bourges, où estudia bien longtemps, et proffita beaucoup en la faculté des loix, et disoit aulcunesfois que les livres des loix luy sembloient une belle robbe d'or, triumpante et precieuse à merveilles, qui feust brodée de merde : « Car, disoit-il, au monde n'y a livres tant beaulx, tant aornés, tant elegans comme sont les textes des Pandectes ; mais la brodure

d'iceulx, c'est assavoir la Close de Accurse, est tant salle, tant infame et punaise, que ce n'est que ordure et villenie. » (Rabelais, 1868a)

Il est clair que les deux traducteurs suivent de près le récit original. Leurs divergences sont minimales et s'expliquent sans doute moins par les préférences individuelles que par les changements objectifs subis par la langue russe entre les années 1930 et 1960, dont témoigne notamment le *z...* (« m**** ») pudique figurant dans le premier texte. On observe toutefois un petit écart chez Piast, qui met l'explicite *толкования* (« commentaires ») pour « brochure », mais la comparaison de l'ouvrage juridique à une robe crottée a bien été retranscrite.

Examinons maintenant deux versions russes d'un fragment de l'inscription en vers que l'on voit sur la porte de l'abbaye de Thélème.

Piast ne la reproduit pas, mais en expose le contenu en gaillarde :

Стихотворная надпись в сто строк содержит длинное перечисление всех, кому возбраняется доступ в обитель, и всех тех, кого приглашают туда вступить. В первую очередь из обители изгоняются лицемеры, ханжи и святоши, чванные пустосвяты, истязатели плоти, интриганы и склочники. Лживости и притворству нет места там, где льётся песня от полноты души. (Rabelais, 1938)

Lioubimov, dans un souci de plénitude, s'applique à préserver la rime et la cadence, tout au long du texte poétique :

Идите мимо, лицемер, юрод,
Глупец, урод, святоша-обезьяна,
Монах-лентяй, готовый, словно гот
Иль острогот, не мыться целый год,
Все вы, кто бьёт поклоны неустанно,
Вы, интриганы, продавцы обмана,
Болваны, рьяно злобные ханжи, –
Тут не потерпят вас и вашей лжи... (Rabelais, 1961)

Le passage correspondant du texte rabelaisien est comme suit :

Су n'entrez pas, hypocrites, bigotz,
Vieux matagotz, marmiteux, borsoufflez,
Torcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz,

Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz
Haires, cagotz, caffars empantouflez,
Gueux mitouflez, frapars escorniflez,
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus ;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus. (Rabelais, 1868b)

On serait tenté de rejeter la première traduction simplement parce qu'elle ne répond pas à la consigne formelle. Cependant Piast ne se cachait pas d'adapter sélectivement le texte, et son compte rendu (l'énumération des personnes dont l'entrée est interdite à l'abbaye) est exact, tout comme la version versifiée de Lioubimov.

Le résultat sera grossièrement le même si on multiplie les exemples. Vladimir Piast résume certains chapitres, mais force est de constater que pour une traduction partielle, il fait des choix raisonnables, subordonnés à son objectif primaire : construire un récit édifiant bien bâti.

Deux réincarnations de l'esprit français

Quelle est cette image d'un Français sortant du Moyen Âge et entamant allégrement la Renaissance que dépeint Rabelais, le Français par excellence pour plusieurs ? Quels sont les traits de celui-ci que les traducteurs russes cherchent et réussissent à mettre en avant ? Après avoir étudié la question de la forme, tournons-nous vers le fond.

Le passage suivant réfère à la miraculeuse guérison d'Épistémon, qui avait été décapité :

Et soudain Epistemon commença à respirer, puis à ouvrir les yeux, puis à baisler, puis à esternuer, puis feist ung gros pet de mesnage, dont dist Panurge, à ceste heure il est guery asseurement : & luy bailla à boire d'ung grand villain vin blanc avecques tout une roustie sucrée. En ceste façon fut Epistemon guery habilement, excepté qu'il fut enrouté plus de troys semaines, et eut ung toux seiche, dont il ne peut oncques guerir, sinon à force de boire. (Rabelais, 1868a)

Une description farfelue le devient encore plus dans les deux traductions :

И вдруг Эпистемон начал дышать, открывать глаза, зевать, чихать и, наконец, испустил сильные ветры. Тогда Панург сказал: – Теперь он

наверняка выздоровел, – и дал ему выпить стакан крепкого белого вина со сладким сухарём. Таким манером Эпистемон был искусно вылечен, но больше трёх недель после этого хрипел и страдал сухим кашлем, от которого мог излечиться благодаря хорошей выпивке. (Rabelais, 1938)

Вдруг Эпистемон вздохнул, потом открыл глаза, потом зевнул, потом чихнул, потом изо всех сил трахнул. – Вот теперь я могу сказать наверное, что он здоров, – объявил Панург и дал Эпистемону стакан забористого белого вина со сладким сухарём. Так искусно был вылечен Эпистемон; он только хрипел после этого недели три с лишним, да ещё привязался к нему сухой кашель, но и кашель в конце концов прошёл благодаря возлияниям. (Rabelais, 1961)

L'apologie de la bonne chaire et du bon vin, allant de pair avec l'acceptation des fonctions naturelles du corps, tel est le leitmotiv de ce passage véhiculé par les vocables tels que « un grand villain vin blanc » (*стакан крепкого белого вина ; стакан забористого белого вина*), « une roustie sucquée » (*сладкий сухарь*), « respirer... ouvrir les yeulx... baisler... esternuer... feist un gros pet de mesnage » (*дышать; вздохнул ; открывать глаза... зевать... чихать... испустил сильные ветры ; изо всех сил трахнул*). Les équivalents proposés par Lioubimov sont propres au langage parlé et semblent correspondre mieux à l'idée du Français débonnaire qu'un verre de vin ressuscite. Le même procédé l'éloigne malheureusement de l'époque décrite : les termes utilisés relèvent du russe populaire contemporain au traducteur, alors que la version de Piast garde les couleurs du temps jadis.

Le passage suivant raconte la victoire ingénieuse de Pantagruel sur les Dipsodes :

Mais tout soudain print envie à Pantagruel de pisser, à cause des drogues que luy avoit baillé Panurge, & pissa parmy leur camp si bien & copieusement qu'il les noya tous : & y eut deluge particulier dix lieues à la ronde. Et dit l'histoire, que si la grand iument de son pere y eust esté & pissé pareillement, qu'il y eust eu deluge plus enorme que celluy de Deucalion : car elle ne pissoit foys qu'elle ne fist une riviere plus grande que n'est le Rosne. Ce que voyans ceulx qui estoient issuz de la ville, disoient : Ilz sont tous mors cruellement, voyez le sang courir. (Rabelais, 1868a)

Voyons ce qu'il devient chez Piast et Lioubimov :

Вдруг Пантагрюэлю захотелось облеγχиться; благодаря снадобью данному Панургом, он стал поливать лагерь так обильно, что утопил всех, и на десять миль кругом в окружности приключился настоящий потоп. История повествует, что если бы там была огромная кобылица его отца и делала то же самое, то потоп был бы более значительным, чем при Девкалионе, так как каждый раз, когда она мочилась, получалась река больше Роны. При виде этого, воины, вышедшие из города, сказали: – Все они погибли жестокой смертью: посмотрите, как бежит кровь. (Rabelais, 1938)

Тут Пантагрюэлю неожиданно захотелось помочиться, ибо на него оказало действие Панургово снадобье, и он так обильно оросил и полил лагерь противника, что находившиеся здесь люди все до одного утонули, – это был самый настоящий потоп, распространившийся на десять миль в окружности, и в истории говорится, что если бы тут была ещё огромная кобыла Пантагрюэлева отца и столько же напрудила, то потоп был бы ещё страшнее, чем при Девкалионе, ибо всякий раз, как она мочилась, появлялась река побольше Роны. Увидев это, вышедшие из города сказали: – Они умерли лютой смертью. Смотрите, сколько крови! (Rabelais, 1961)

Les traductions paraissent, toutes deux, excellentes, et d'ailleurs verbalement très proches l'une de l'autre. La dimension scatologique, présente dans la culture du Moyen Âge en général et dans la littérature française en particulier, y est bien reflétée (*облеγχиться, помочиться ; поливать, оросил, полил ; мочилась, напрудила*).

Voici un troisième exemple, une description des plaisirs déjà peu innocents de Gargantua enfant, faite par le Tourangeau :

Et sabez quey, hillotz ? Que mau de pipe vous byre ! Ce petit paillard tousjours tastonoit ses gouvernantes, cen dessus dessoubz, cen devant derriere, – harry bourriquets ! – et desjà commençoit exercer sa braguette, laquelle un chascun jour ses gouvernantes ornoient de beaulx boucquets, de beaulx rubans, de belles fleurs, de beaulx focquars, et passoient leur temps à la faire revenir entre leurs mains comme un magdaleon d'entraict, puis s'esclaffoient de rire quand elle levoit les aureilles, comme si le jeu leurs euste pleu. (Rabelais, 1868b)

Les traducteurs suggèrent, chacun à son tour :

И знаете что, дети мои? Забери вас белая горячка! Этот маленький блудня шупал своих нянюшек сверху и снизу, сзади и спереди – только поворачивайся! – и уж начал пускать в дело гульфик, который его нянюшки ежедневно украшали букетами, лентами, красивыми цветами, красивыми кистями и развлекались тем, что мяли в руках, как палочку пластыря, и потом хохотали (когда он поднимал уши) с таким видом, будто эта игра им нравилась. (Rabelais, 1938)

И знаете что, дети мои, чтоб вам допиться до белой горячки? Этот маленький потаскун шупал своих няnek почём зря и вверху и внизу, и спереди и сзади и стал уже задавать работу своему гульфику. А няньки ежедневно украшали его гульфик пышными букетами, пышными лентами, пышными цветами, пышными кистями и развлекались тем, что мяли его в руках, точно пластырь, свёрнутый в трубочку; когда же у гульфика ушки становились на макушке, няньки покатывались со смеху – видно было, что эта игра доставляла им немалое удовольствие. (Rabelais, 1973)

La volupté est sans nul doute un concept très français, d'autant plus manifeste pour les lecteurs russes de Rabelais que leur mœurs ne l'acceptent pleinement ni pour la femme ni pour l'homme, du moins dans une œuvre littéraire. Nikolai Lioubimov ose retranscrire l'érotisme naïf du fragment ci-dessus (en écrivant *потаскун* pour « paillard », *стал задавать работу своему гульфику* pour « déjà commençoyt exercer sa braguette », *у гульфика ушки становились на макушке* pour « elle levait les oreilles » etc.). Piast reste plus sage, en proposant respectivement *блудня, начал пускать в дело гульфик, он поднимал уши*, en conformité à la fois avec la tradition littéraire russe et ses desseins idéologiques. Ce sont ces derniers, dans le sens large du terme, qui préfigurent les deux textes traduits.

Une réflexion sur les finalités du roman original et traduit

Tout raisonnement critique est vain s'il ne tient pas compte des objectifs que se posait initialement l'écrivain, ou plutôt de ses intentions supposées, l'œuvre étant une entité autonome qui cesse d'appartenir à son créateur au moment où elle est présentée au public. Le chercheur, lui, les dégage dans le but de pouvoir analyser les choix traductionnels sous un angle pragmatique. Comparons des extraits de Piast et de Lioubimov pour voir si l'effet qu'ils produisent converge avec les attentes typiques des lecteurs Russes dans les années 1930 et 1960-70.

Voici un extrait du fameux prologue de *Gargantua*, dans lequel Rabelais explique son projet :

À quel propos, en voustre advis, tend ce prelude et coup d'essay ? Par autant que vous, mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour, lisans les joyeux tiltres d'aucuns livres de nostre invention, comme Gargantua, Pantagruel, Fessepinte, La Dignité des Braguettes, Des Poys au lard cum commento etc., jugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries et menteries joyeuses, veu que l'ensigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir est communement receu à derision et gaudisserie. Mais par telle legiereté ne convient estimer les œuvres des humains. Car vous mesmes dictes que l'habit ne faict point le moyne, et tel est vestu d'habit monachal, qui au dedans n'est rien moins que moyne, et tel est vestu de cappe Hespansole, qui en son couraige nullement affiert à Hespans. C'est pourquoy fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est deduict. (Rabelais, 1868b)

Chez Piast et Lioubimov, cela donne :

К чему, по вашему мнению, клонится моё предисловие и предварение? А к тому, что вы, мои добрые ученики и прочие бездельники, читая весёлые заголовки некоторых книг моего сочинения, вроде «Гаргантюа», «Панатрюэль», «Феспент», «О достоинствах гульфигов», «Горошек в сале с комментариями» и т. п., слишком легко заключаете, будто в этих книгах говорится только о нелепостях, глупостях и прочих небылицах, то есть вы, судя по одному лишь внешнему признаку (иначе говоря, по заголовку), не подумав как следует, обычно начинаете смеяться и потешаться. Но можно ли с таким легкомыслием судить о делах человеческих? Ведь сами же вы говорите, что «не платье делает человека монахом, что «есть, мол, люди, которые, несмотря на монашеское одеяние, отнюдь не монахи» и что «иному молодцу, ходящему в испанском плаще, по своей храбрости далеко до испанца». Вот почему вам следует раскрыть эту книгу и старательно продумать, что в ней написано. (Rabelais, 1938)

К чему же, вы думаете, клонится это моё предисловие и предуведомление? А вот к чему, добрые мои ученики и прочие шалопаны. Читая потешные заглавия некоторых книг моего сочинения, как, например, Гаргантюа, Панатрюэль, Феспент, О достоинствах гульфигов, Горох в сале cum commento и т. п., вы делаете слишком

скороспелый вывод, будто в этих книгах речь идет только о нелепостях, дурачествах и разных уморительных небывальщинах; иными словами, вы, обратив внимание только на внешний признак (то есть на заглавие) и не вникнув в суть дела, обыкновенно уже начинаете смеяться и веселиться. Но к творениям рук человеческих так легкомысленно относиться нельзя. Вы же сами говорите, что монаха узнают не по одежде, что иной, мол, и одет монахом, а сам-то он совсем не монах, и что на ином хоть и испанский плащ, а храбрости испанской в нем вот настолько нет. А посему раскройте мою книгу и вдумайтесь хорошенько, о чем в ней говорится. (Rabelais, 1961)

Quiconque dira que la mission que se donne François Rabelais est bien explicitée dans les deux cas : les annales d'une dynastie de géants ne doivent pas être pensées comme une histoire drôle (*нелепости, глупости, прочие небывальщицы ; нелепости, дурачества и разные уморительные небывальщины*), malgré les titres trompeurs (*весёлые заголовки, потешные заглавия*), mais servir à former la jeunesse. Sans décortiquer ici les deux manières dont les traducteurs traitent le proverbe exploité dans l'original, mais inexistant en russe (l'habit ne fait point le moine : une explication détaillée s'impose), nous constaterons que l'effet de cette préface didactique est conforme à celui que l'on devine dans le texte de Rabelais. A un détail près, qui révèle les visées respectives de Vladimir Piast et de Nikolai Lioubimov : *продумать, что в ней написано* et *вдумайтесь хорошенько, о чём в ней говорится*, pour « peser ce que y est deduit ». Si Piast recommande de réfléchir sur les idées avancées par l'auteur, Lioubimov conseille d'en rechercher le sens caché. Approfondir *vs* rajouter, consolidation *vs* mouvement, telle est la grande opposition philosophique de ces deux grands littéraires russes – mais aussi, finalement, de leurs époques.

Conclusions

Un texte n'est pas sujet à la décomposition comme son support : une fois rédigé, il reste admirablement le même. Le lecteur, lui, est condamné à changer *ad vitam aeternam*, qu'il s'agisse d'un même individu ou de générations qui se succèdent. S'ajoutent à cette mutation, intime et sociale à la fois, les métamorphoses que connaît la réception d'une œuvre traduite dans sa double dépendance du nouvel environnement, celle de la langue et celle du temps qui passe. L'œuvre de François Rabelais aura subi en effet cette contrainte en Russie.

On a vu que deux traductions russes principales de *Gargantua et Pantagruel*, très différentes de par leur forme, n'en sont pas moins pertinentes dans la mesure où elles correspondent à la visée du texte original aussi bien qu'aux implications fournies par le paysage littéraire donné et par le contexte humain de l'époque. Pendant les trente ans qui les séparent, l'audience du livre a évolué, amenant, dans les années 60 du XX^e siècle, une nouvelle approche qui met en valeur Rabelais le folklorique, successeur de Rabelais le critique social, tel que le voyait l'époque stalinienne.

Bibliographie :

- Bakhtine, Mikhaïl (1982) : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, coll. Tel.
- Demerson, Guy (1994) : *Humanisme et facétie : Quinze études sur Rabelais*. Orléans – Caen, Paradigmes, coll. L'Atelier de la Renaissance.
- Pinski, Léonid (1971) : *Rabelais, François*, in Encyclopédie littéraire abrégée, tome 6. Moscou, Sovetskaïa Entsiklopédia (Encyclopédie soviétique).
- Pourichev, Boris (1996) : *Литература эпохи Возрождения. Курс лекций*. Moscou, Khoudojestvennaïa literatoura.
- Ragon, Michel (1993) : *Le Roman de Rabelais*. Paris, Albin Michel.
- Timacheva, Oksana (2013) : *От Рабле до Уэльбека*. Moscou, Aléteïa.
- Vesselovski, Alexeï (1939) : *Рабле и его роман*, in Vesselovski, Alexeï : *Избранные статьи*. Leningrad, éditions de l'Université de Leningrad.

Corpus :

- Rabelais, François (1868) : *Pantagruel*. Paris, Marty-Laveaux.
- Rabelais, François (1868) : *Gargantua*. Paris, Marty-Laveaux.
- Rabelais, François (1938) : *Гаргантюа и Пантагрюэль*, traduction de Vladimir Piast. Moscou, Goslitizdat, 2^e édition.
- Rabelais, François (1961) : *Гаргантюа и Пантагрюэль*, traduction de Nikolai Lioubimov. Moscou, Goslitizdat.
- Rabelais, François (1973) : *Гаргантюа и Пантагрюэль*, traduction de Nikolai Lioubimov. Moscou, Khoudojestvennaïa literatoura, 3^e édition, revue et corrigée.

LA DIMENSION CULTURELLE DANS LES TRADUCTIONS DE LITTÉRATURE RELIGIEUSE ORTHODOXE

Felicia DUMAS¹

Abstract: In this paper I purport to reflect on the discursive forms of what might be called the cultural dimension of the translations of Orthodox religious literature texts. I will argue that in this type of translations, especially in those from French into Romanian, the cultural dimension is defined as a set of prescriptive norms, fossilized in (cultural and confessional) constraints which must be observed at the level of discourse at lexical, morphological, syntactic and stylistic levels. The focus of this article will be only the lexical level.

Keywords: cultural dimension, religious texts, monastic spirituality, translation, lexical constraints.

Liminaire

Nous nous proposons de réfléchir dans ce travail sur les formes discursives de ce qu'on pourrait appeler une dimension culturelle manifestée dans les traductions des textes de littérature religieuse orthodoxe. Cette réflexion sera sous-tendue par l'analyse de quelques aspects de cette problématique rencontrés lors de notre propre activité de traductrice, très précisément au niveau de la traduction en langue roumaine du livre *Le Monachisme orthodoxe. Les Principes et la pratique, suivi du Typikon (Règle de vie) du Monastère Saint-Antoine-Le-Grand*, rédigé en français par le père archimandrite Placide Deseille, traduction qui vient de paraître aux éditions Doxologia de Iasi. Nous essaierons de montrer que dans ce type de traductions, et notamment du français vers le roumain, la dimension culturelle se définit en termes d'ensemble de normes prescriptives, fossilisées en contraintes (culturelles, de nature confessionnelle) à respecter, au niveau du discours, sur les plans lexical, morpho-syntaxique et stylistique. Dans cet article, nous nous arrêterons exclusivement au plan lexical. La fossilisation fait référence à

¹ Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie, felidumas@yahoo.fr.

la fixation diachronique de ces contraintes, qui risquent d'être perçues de nos jours comme légèrement archaïques. Nous étudierons quelques-unes des options imposées par les normes de cette dimension culturelle en matière d'équivalences lexicales et de créativité du traducteur/de la traductrice, ainsi que le rôle des paratextes dans la mise en évidence du respect de cette dimension (culturelle, de nature confessionnelle-traditionnelle) par le traducteur/la traductrice roumain(e) des textes de littérature religieuse orthodoxe, rédigés en langue française.

Les traductions religieuses orthodoxes et la dimension culturelle

Les écrits de spiritualité chrétienne à spécificité confessionnelle orthodoxe représentent, du point de vue discursif, des textes d'un type bien particulier de littérature, de nature religieuse. Ils connaissent une assez grande diversité typologique, comprenant des textes d'initiation spirituelle ou catéchétiques, d'interprétation et exégèse ou homilétiques, ou bien de spiritualité monastique. Les écrits de théologie complètent cette typologie, se rajoutant à leur tour aux textes religieux orthodoxes, bien distincts, de par leur contenu et leur style, des textes de spiritualité¹.

Après la chute du régime communiste athée, la littérature roumaine a accueilli un nombre impressionnant de traductions religieuses. La plupart d'entre elles relèvent du domaine de la spiritualité chrétienne orthodoxe, se proposant de combler des lacunes créées par l'absence d'écrits de cette facture avant 1989, ainsi que de faire connaître des modèles de vie spirituelle à suivre, transportés d'autres espaces linguistiques et culturels, plus ou moins traditionnellement orthodoxes.

Les maisons d'éditions roumaines spécialisées dans la publication de ce type de littérature ont fait paraître de nombreuses traductions du français, des écrits des grands théologiens orthodoxes (tels Jean-Claude Larchet, Olivier Clément, mais aussi le père archimandrite Placide Deseille), ainsi que des textes de spiritualité. C'est justement un livre de cette dernière facture que nous avons traduit récemment en langue roumaine pour les éditions Doxologia de la Métropole de Moldavie et de Bucovine, rédigé par le père

¹ Dans la langue roumaine, les spécialistes en linguistique historique parlent de l'existence d'un langage théologique qui a connu une évolution spéciale, se rapprochant, au niveau de la construction discursive et de son caractère technique, du langage philosophique, plus que des autres langages religieux, tels : le langage liturgique, le langage biblique, le langage oratoire religieux (Chivu, 2000 : 66).

archimandrite Placide Deseille, une référence non seulement en matière de théologie orthodoxe, mais aussi et surtout, de spiritualité monastique. Son livre intitulé, comme nous l'avons déjà dit, *Le Monachisme orthodoxe. Les Principes et la pratique, suivi du Typikon (Règle de vie) du Monastère Saint-Antoine-Le-Grand*, est paru aux prestigieuses éditions du Cerf, dans la collection consacrée à l'Orthodoxie. C'est non seulement le premier et le seul livre consacré au monachisme orthodoxe dans l'espace français, mais aussi et surtout l'un des plus complets et des plus profonds de tout ce qui a été publié, en général, sur cette thématique. Ancien moine catholique français, devenu moine orthodoxe au Mont Athos vers l'âge de 50 ans, le père archimandrite Placide Deseille a fondé en France deux monastères orthodoxes, un féminin et un autre masculin, étant donc un grand connaisseur « des principes et de la pratique » de la vie monastique. D'ailleurs, il accompagne son livre du Typikon (ou Règle de vie) du Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, dont il est l'higoumène, ce qui confère à cet ouvrage une incontestable valeur de document spirituel. Toutes ces raisons se sont retrouvées à la base de notre choix de traduire en roumain ce livre.

Qu'en est-il de la dimension culturelle qui s'exprime discursivement dans ce type de littérature religieuse ? Il nous semble que dans le cas très précis de ces écrits, le déterminant « culturel » est porteur de deux grandes significations, selon les deux dimensions référentielles qu'il y actualise : une spécificité religieuse, chrétienne et orthodoxe de la civilisation développée dans un espace géographique précis, et respectivement, l'individualisation monastique d'une partie de cette spiritualité chrétienne-orthodoxe. Les deux sens caractérisent notamment les traductions qui sont faites vers le roumain, étant donc accueillies par la culture roumaine, traditionnellement orthodoxe au niveau de sa spécificité confessionnelle (et familiarisée avec la spiritualité monastique de l'Orthodoxie) et fortement imprégnée par la dimension religieuse, au niveau de l'ensemble de sa production littéraire¹. Nous les avons donc retrouvés lors de notre travail de traduction du français en roumain du livre *Le Monachisme orthodoxe*.

¹ De plus, à la différence de la culture française, dans la culture roumaine on parle de l'existence d'un style fonctionnel ecclésiastique de la langue (à confession orthodoxe) et de plusieurs variétés d'un langage spécialisé, religieux ; ou bien d'un discours religieux qui comporterait des marques linguistiques bien individualisées.

Prescriptions culturelles à dominante religieuse et à spécificités chrétienne-orthodoxe et spirituelle-monastique

Le traducteur/la traductrice des textes religieux orthodoxes doit faire preuve de compétences spéciales et spécialisées, appropriées aux particularités discursives et référentielles des écrits qu'il se propose de traduire; cette spécialisation de ses compétences s'avère être essentielle pour l'efficacité de son acte traduisant, sous-tendue par un bon accueil de sa version dans la culture cible. Nous avons insisté maintes fois sur cet aspect, ainsi que sur la familiarisation de ce type de traducteur/traductrice avec le paradigme religieux, et dans notre cas très précis, de la nécessité absolue de son emplacement dans « l'actualité de l'Orthodoxie » (Dumas, 2009).

Fin connaisseur de la littérature de spiritualité orthodoxe en langue roumaine, ce traducteur-idéal, certes, mais bien réel !-, est porteur d'un imaginaire culturel¹ qui l'aide à bien gérer la problématique complexe de la dimension culturelle présente dans son texte à traduire. Pour le cas qui nous intéresse dans ce travail, des traductions du français vers le roumain, cet imaginaire est responsable de sa gestion de la « dimension culturelle » du texte à traduire et, par conséquent, de ses choix lexicaux (et terminologiques), au niveau de sa version. Il s'agit de choix imposés par un type particulier de figement, de nature culturelle, à origine et motivation diachronique, mais à portée synchronique, qui caractérise la littérature religieuse roumaine, de spiritualité orthodoxe. Nous comprenons ce figement culturel comme un processus culturel de fixation de certaines normes (culturelles) de type prescriptif, fossilisées² en contraintes (culturelles) à respecter, au niveau du discours, sur les plans lexical, morpho-syntaxique et stylistique. Ces contraintes sont sous-tendues par l'imaginaire culturel et par des représentations relevant de l'imaginaire linguistique construit autour des langues concernées par l'acte traduisant, notamment par les lecteurs de la culture d'accueil (de la version roumaine). Pour le public « consommateur » de littérature religieuse orthodoxe, la langue roumaine est représentée comme une langue-culture. Très employé ces dernières années dans les études de didactique des langues, le concept de langue-culture est

¹ Par analogie avec l'imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud, 1998 : 12), nous comprendrons par imaginaire culturel « le rapport du sujet à sa culture », l'ensemble des représentations qu'un individu se fait par rapport à la culture du peuple dont il fait partie (Dumas, 2008 : 121).

² La fossilisation renvoie à la fixation de type diachronique de ces contraintes, perçues de nos jours comme légèrement archaïques.

mis en relation avec la construction et l'affichage identitaire des apprenants (Coracini, 2010 : 160). Nous la comprenons comme faisant référence à une manifestation exacerbée des normes identitaires au niveau de l'imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud, 1998 : 12) construit par les locuteurs autour de la langue qu'ils utilisent et qu'ils aiment lire dans ce type précis de textes (relevant de la littérature religieuse), à laquelle ils attribuent un usage religieux, chrétien-orthodoxe.

Autrement dit, cette dimension culturelle des textes religieux orthodoxes, que le traducteur/la traductrice se doit de respecter et de gérer, est entretenue et fonctionne en toute complicité avec les représentations linguistiques (et culturelles) du public des lecteurs. Pour s'inscrire dans l'horizon d'attente de ce public, la gestion de la dimension culturelle doit prendre la forme d'une soumission plutôt obéissante aux contraintes relevant du figement culturel, imposé par la spécificité de la culture roumaine de facture religieuse, qui façonne cet horizon d'attente des lecteurs.

Avant de nous arrêter sur l'analyse de quelques exemples de gestion de cette dimension culturelle au niveau très concret de notre activité de traduction en langue roumaine, il faudrait préciser dès le début le croisement, l'interpénétration des deux dimensions référentielles de celle-ci dans le cas précis du livre traduit, *Le monachisme orthodoxe* ; situation que l'on retrouve, d'ailleurs, dans la plupart des écrits de littérature de spiritualité monastique.

Sur le plan lexical, les contraintes de la traduction de cette dimension culturelle de nature complexe imposent l'emploi d'un lexique religieux légèrement archaïque, utilisé de manière traditionnelle dans les écrits religieux orthodoxes, connu et surtout reconnu par les lecteurs habituels de ces écrits. Le syntagme « les huit pensées mauvaises », par exemple, ne peut aucunement être approximé en roumain, ne serait-ce qu'à travers une traduction des plus exactes et des plus fidèles. Dans la littérature de spiritualité monastique traduite ou rédigée en langue roumaine, il connaît un équivalent « parfait », qui peut facilement être repéré dans les versions de quelques écrits patristiques, suggérés dans le livre : il s'agit du syntagme « cele opt gânduri ale răutății ».

Voici le contexte large d'emploi de ce syntagme dans le texte source, suivi de notre traduction en langue roumaine :

Les huit pensées mauvaises

Mais pour être en éveil à l'égard de la tentation, nous devons en outre connaître les différentes formes sous lesquelles elle peut se présenter. Le catalogue *des pensées mauvaises*, qui toutes tendent à nous faire rechercher des satisfactions égoïstes dans les réalités de ce monde, ou à nous attrister ou irriter d'en être privés, a été dressé par saint Cassien à la suite de son maître Évagre. Toute la tradition s'en est inspirée, et la description qu'il donne de chacune demeure très actuelle et peut apporter un grand profit aux moines d'aujourd'hui. (Deseille, 2013a : 77)

Cele opt gânduri ale răutății

Pentru a fi însă în stare de trezvie în fața ispitelor, trebuie să cunoaștem și diferitele forme sub care acestea ni se pot înfățișa. Lista *gândurilor răutății* al căror scop este acela de a ne face să căutăm satisfacții egoiste în realitățile lumii acesteia, sau să ne întristăm și să ne enervăm când suntem privați de ele, a fost alcătuită de Sfântul Ioan Casian, în continuarea învățătorului său Evagrie. Întreaga tradiție s-a inspirat din ea, iar descrierea pe care el o propune fiecăruia dintre ele rămâne încă foarte actuală și poate aduce mult folos călugărilor din zilele noastre. (Deseille, 2013b : 100-101)

Autrement dit, le traducteur/la traductrice spécialisé(e) de ce type d'écrits doit vérifier dans les sources indiquées par l'auteur du livre source, la « variante » exacte de ce syntagme, consacrée en langue roumaine par les traducteurs renommés et reconnus de celles-ci. En principe, la plupart des versions roumaines des écrits patristiques ont été faites par le réputé théologien et patrologue Dumitru Staniloae, et publiées dans la *Philocalie*. C'est le cas également de certains textes d'Évagre le Pontique¹, qu'il faut savoir identifier aussi², qui parle des « huit pensées mauvaises ». Quant à saint Cassien, nommé dans la littérature roumaine de spiritualité orthodoxe, Jean Cassien et même « saint Jean Cassien le Roumain », quelques-uns de ces écrits ont été publiés dans la collection des « Pères et écrivains ecclésiastiques » des éditions de l'Institut Biblique et de Mission de l'Église

¹ Evagrie Ponticul, „Cuvânt despre rugăciune”, în *Filocalia sau culegere din scrierile Sfinților Părinți care arată cum se poate omul lumina, curăți și desăvârși*, volumul I, traducere din grecește de pr. dr. Dumitru Stăniloae, Sibiu, Tipografia Arhiepiscopiei, 1947.

² Puisque dans le texte français, il est appelé seulement *Évagre*.

Orthodoxe Roumaine, dont la version roumaine a été signée aussi par des théologiens reconnus¹.

Pour la même raison, d'obéissance à la dimension culturelle quant à la traduction de certains mots ou syntagmes lexicaux par les équivalents roumains traditionnellement employés dans la littérature de spiritualité monastique, nous avons choisi de traduire de manière presque redondante le syntagme français « le discernement des esprits » :

Le discernement des esprits

Il n'est pas toujours aisé pourtant de déceler la nature exacte des mouvements qui s'élèvent dans notre cœur [...]. Pour discerner parmi nos inspirations celles qui viennent réellement du bon esprit et celles qui procèdent du mauvais, les maîtres spirituels du monachisme ont proposé très tôt des règles de discernement des esprits... (Deseille, 2013a : 78)

Deosebirea duhurilor, discernământul sau dreapta socoteală

Cu toate acestea, nu e mereu ușor să distingem natura exactă a impulsurilor din inima noastră [...]. Pentru a discerne care dintre gândurile noastre vin de la "duhul cel bun" și care ne vin de la cel rău, părinții duhovnicești ai monahismului au propus foarte de timpuriu reguli de deosebire a duhurilor... (Deseille, 2013b : 101)

Notre option (qui relève d'une liberté créatrice) est sous-tendue par un emploi redondant-explicatif à valeur normative en langue roumaine de tous ces syntagmes qui désignent le discernement des esprits, capacité spirituelle qui s'acquiert très difficilement, par la vigilance et l'ascèse. Il nous a semblé qu'une simple traduction par équivalence « exacte » aurait été assez ambiguë. Les Pères de l'Église qui en parlent utilisent, de manière alternée, les trois syntagmes à valeur synonymique éclaircissante, comme on peut le voir dans les versions roumaines des écrits des saints Cassien, Jean Climaque, Dorothee de Gaza, ou des saints reclus Barsanuphe et Jean.

Arrêtons-nous un peu à ces derniers, dont les noms bénéficient de déterminants spécifiques d'individualisation spirituelle dans les deux espaces culturels concernés par l'acte traduisant, l'espace roumain, à dominante culturelle explicite de spiritualité orthodoxe nous intéressant tout

¹ Sfântul Ioan Casian, *Scrieri alese*, traducere de prof. Vasile Cojocaru și prof. David Popescu, prefață, studiu introductiv și note de profesor Nicolae Chițescu, București, Editura IBMBOR, 1990.

particulièrement pour le sens de notre traduction. Ils sont cités dans le livre source sans trop de précisions onomastiques, l'auteur comptant sur l'initiation de son lecteur dans la spiritualité chrétienne en général, et patristique en particulier :

Le domaine du retranchement de la volonté propre déborde ainsi très largement celui de l'obéissance. Celle-ci est cependant un des principaux moyens de le pratiquer. Selon *les saints reclus du monastère de Gaza*, [...] « Qui veut être moine ne doit absolument pas avoir de volonté propre en quoi que ce soit ». (Deseille, 2013a : 142)

Au niveau de la version roumaine, nous avons opté pour une mention précise, doublée d'une explicitation des noms propres de ces saints, ne comptant pas beaucoup sur l'initiation des lecteurs roumains en matière de références spirituelles de cette facture. Cette explicitation s'est faite dans le sens de la mention de leurs noms, ainsi que de leur particularité spirituelle exprimée discursivement par des déterminants référentiels qui fixent l'identité spirituelle précise de ces saints, figée culturellement, déterminants qui participent à la construction du sens de leurs noms propres (Dumas, 2013 : 226). C'est la raison pour laquelle, notre version roumaine est plus longue, certes, mais plus éclaircissante aussi:

Domeniul tăierii voii proprii îl depășește așadar cu mult pe acela al ascultării. Cu toate acestea, ascultarea este unul dintre principalele mijloace de a pune în practică tăierea voii proprii. După cum scriu *sfinții eremiți zăvorâți în chiliele lor din mănăstirea din Gaza, Varsanufie cel Mare și Ioan Profetul*, [...] « Cel ce voiește să fie monah nu trebuie să aibă în niciun fel voia sa în vreun lucru. » (Deseille, 2013b : 172)

Dans ce même fragment, on retrouve également un syntagme à spécificité monastique - « le retranchement de la volonté propre » - qui connaît un équivalent très exact en langue roumaine, même si un peu archaïque, que nous avons inséré tel quel dans notre version, dans la lignée du respect de la tradition lexicale des écrits roumains de spiritualité monastique : « tăierea voii proprii ».

C'est dans la même direction, de la gestion par respect et par continuité lexicale de la dimension culturelle qui nous semble caractériser ce type d'écrits, que nous avons traduit également en roumain les syntagmes nominaux de désignation des vœux monastiques de « la chasteté consacrée » et de « la pauvreté évangélique ». Les syntagmes consacrés en langue

roumaine pour nommer ces vœux ne représentent pas de « transpositions » exactes de leurs équivalents français ; dans la littérature roumaine de spiritualité monastique, on parle de « feciorie sau castitate » et, respectivement, de « sărăcia de bunăvoie » :

Il sera question plus loin de la garde du cœur et de l'austérité de vie, qui sont les principaux auxiliaires de la pratique de *la chasteté consacrée*. (Deseille, 2013a : 48) / Ne vom referi în continuare la paza inimii și la austeritatea vieții, care reprezintă cele două ajutoare ale practicării *fecioriei sau castității*. (Deseille, 2013b : 65)

La pauvreté évangélique. Le conseil évangélique de pauvreté a pour objet le renoncement effectif aux biens de ce monde. (Deseille, 2013a : 48) / *Sărăcia de bunăvoie*. Sfatul evanghelic al sărăciei de bunăvoie are ca obiect renunțarea efectivă la bunurile acestei lumi. (Deseille, 2013b : 65)

On peut remarquer le fait qu'en vertu du figement culturel qui agit dans les deux cultures de facture si différentes (française et roumaine), au niveau des écrits de spiritualité monastique, en français, le sens de ces syntagmes est actualisé notamment par la contribution sémantique d'explication du déterminant, tandis qu'en roumain, ceci est valable seulement pour l'équivalent du deuxième syntagme. En tout état de cause, la gestion de la dimension culturelle de la littérature monastique rédigée ou traduite en langue roumaine impose le choix de ces équivalents précis pour les syntagmes français évoqués.

Mentionnons, pour finir, deux autres exemples de cette gestion des contraintes de la dimension culturelle au niveau de notre démarche traductive : il s'agit des équivalents roumains proposés pour traduire les mots français *zèle* et *Typikon*. Ils sont figés culturellement, au niveau de la littérature de spiritualité monastique, quel que soit leur contexte discursif d'emploi ; le premier équivalent est le nom *râvnă* et le second, *Tipicon* (le même emprunt d'origine grecque qu'en langue française). Le premier fait référence à la ferveur et à l'assiduité spirituelles, dans les deux langues et espaces culturels, où il a été récupéré au niveau de cette utilisation devenue spécialisée, du vocabulaire commun. Le deuxième est un terme « technique », employé dans la littérature religieuse monastique, notamment de tradition grecque-athonite, pour désigner la règle de vie d'un monastère :

Un *zèle* ardent pour le jeûne, la solitude ou la prière prolongée, ou à l'inverse, un souci en apparence légitime de ménager notre santé, ou encore la sollicitude pour les intérêts spirituels et matériel du prochain, peuvent procéder, sans que nous en ayons clairement conscience, d'un égoïsme foncier. (Deseille, 2013a : 136) / O *râvnă* fierbinte pentru post, singurătatea sau rugăciunea prelungită, sau invers, o preocupare aparent legitimă de a ne menaja sănătatea, sau grija față de interesele duhovnicești sau materiale ale aproapelui pot proveni, fără să fim întru totul conștienți de aceasta, dintr-un egoism absolut. (Deseille, 2013b : 165)

C'est en quelque sorte pour en témoigner – et aussi à cause de son intérêt propre – que nous avons ajouté à cet exposé général sur le monachisme orthodoxe le « *Typikon* », ou Règle de vie, de notre monastère Saint-Antoine-Le-Grand, situé en France. (Deseille, 2013a : 7) / Ca o mărturie a acestei stări de fapt, dar și din cauza propriilor sale particularități, am adăugat la această prezentare a monahismului ortodox, "*Tipiconul*" sau rânduiala de organizare a vieții monahale în mănăstirea noastră Sfântul Antonie cel Mare, situată în Franța. (Deseille, 2013b : 15)

La dimension culturelle et les paratextes

Traduire en langue roumaine un livre qui traite du monachisme orthodoxe publié en France, pays occidental non orthodoxe (et sécularisé), et écrit par un moine français, aurait pu susciter dans la culture roumaine, « traditionnellement orthodoxe », certaines suspicions quant à la « canonicité » du contenu et à la « légitimité » des compétences « en la matière » de son auteur. Connaissant personnellement celui-ci, comme étant l'un des plus grands théologiens orthodoxes et pères spirituels de l'Occident, nous avons voulu inscrire de façon explicite sa démarche et le contenu de son livre dans les « canons » de la dimension culturelle à spécificité monastique qui caractérise l'horizon d'attente du public roumain habitué à ce type de lecture¹. C'est la raison pour laquelle nous avons accompagné notre version roumaine d'une introduction à fonction de légitimation de la notoriété spirituelle et monastique incontestable de cet auteur, le plus « approprié » et le plus compétent pour écrire un livre sur le monachisme :

¹ C'était une démarche qui voulait exprimer ainsi une certaine éthique du traducteur (Pym, 1997).

Recherché par beaucoup de monde pour son expérience de vie spirituelle [...], le père archimandrite Placide Deseille s'inscrit dans la série des grandes figures spirituelles qui ont marqué le monde européen occidental, profondément ancrées dans la spiritualité de la Sainte Montagne, greffées sur le tronc du monachisme athonite. Avec une expérience de vie monastique impressionnante, de non moins de soixante-dix ans, le père archimandrite Placide Deseille représente la figure du moine par excellence [...]. Il a été moine pendant presque toute sa vie [...]. Ce n'est donc pas du tout un hasard le fait qu'il signe ce livre sur le monachisme orthodoxe (publié par les prestigieuses éditions du Cerf), le premier et le seul livre écrit sur ce thème dans l'espace français et l'un des plus profonds de tout ce qui a été écrit sur le monachisme, en général. (Deseille, 2013b : 10)

Dans le même texte de l'Introduction, nous avons souligné également les liens affectifs de ce grand père spirituel français avec le monachisme roumain, qu'il connaît fort bien, et dont il a rencontré personnellement quelques figures exceptionnelles lors de plusieurs visites faites en Roumanie pendant la période 1969-1976 (il s'agit des pères Cléopas Ilie et Païssié Olaru de Sihăstria et de Sihla, Teofil Părăian de Sâmbăta de Sus, Sofian Boghiu et Benedict Ghiuș de Bucarest). D'ailleurs, l'Introduction est rédigée à partir d'un entretien que nous avons eu avec le père archimandrite avant la publication de la version roumaine de son livre, dans le but précis de l'insérer comme paratexte de celle-ci.

La quatrième de couverture représente le deuxième volet de l'appareil paratextuel de notre traduction. Constituée d'une brève présentation de la problématique traitée par le livre traduit, faite par son auteur, elle a le but de préciser le sens de la lecture, profondément spirituel, de l'ouvrage. Le père archimandrite Placide Deseille y insiste beaucoup sur le fait qu'il n'y a pas deux spiritualités différentes dans l'Église Orthodoxe, une pour les moines et une autre pour les laïcs, et que le but de la vie chrétienne est le même ; c'est une précision de grande importance, qui n'apparaît pas souvent dans la littérature roumaine de spiritualité monastique.

Pour conclure

À partir de l'étude de ces exemples concrets de gestion, par le traducteur des écrits religieux de spiritualité monastique, de la dimension culturelle exprimées par ces textes et dans laquelle ils sont profondément ancrés par leur contenu et le contexte d'ensemble de leur traduction en

langue roumaine, on pourrait affirmer que la bonne réussite de l'acte traduisant relève à la fois des compétences spécialisées du traducteur/de la traductrice, que de l'horizon d'attente et de la culture religieuse du public des lecteurs. Dans le cas bien individualisé de ces traductions, le référent culturel est de dimensions très larges, recouvrant toute une spécificité, religieuse et chrétienne-orthodoxe, de la culture roumaine. Pénétrant l'ensemble du texte par des « canons » prescriptifs à dominante lexicale, ce référent¹ est inscrit dans ce que François Rastier appelle une sémiotique des cultures (Rastier, 2009). Le succès de l'acte traduisant dépend, dans ce cas très précis des traductions des textes religieux de spiritualité monastique², de l'harmonisation des représentations culturelles de tous les acteurs qu'il mobilise : auteur, traducteur/traductrice, éditeur, public ; et surtout de la concertation et de la complicité spécialisée de leurs compétences.

Bibliographie :

- Ablali, Driss, Ducard, D. éd. (2009) : *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Paris, Honoré Champion.
- Chivu, Gh. (2000): *Limba română de la primele texte până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Variantele stilistice*. Bucarest, Univers Enciclopedic.
- Coracini, Maria José (2010) : « Langue-culture et identité en didactique des langues (FLE) ». *Synergies Brésil*. No. 2, pp. 157-167.
- Deseille, Placide (2013a) : *Le monachisme orthodoxe. Les principes et la pratique suivis du Typicon (Règle de vie) du monastère Saint-Antoine-Le-Grand*. Paris, Cerf.
- Deseille, Placide, părintele (2013b) : *Monahismul ortodox. Principiile de bază și practica urmat de Tipiconul Mănăstirii „Sfântul Antonie cel Mare din Franța”*, traducere din limba franceză și introducere de Felicia Dumas. Iași, Editura Doxologia.
- Dumas, Felicia (2009): *L'orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, avec une Introduction de Mgr Marc, évêque vicaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale. Iași, Casa editorială Demiurg.
- Dumas, Felicia (2008): « Reflets des imaginaires linguistique et culturel au niveau de l'emploi d'une terminologie religieuse orthodoxe en langue française ». *Analele Științifice ale Universității <<Al. I. Cuza>> din Iași*. Secțiunea III e, Lingvistică, tomul LIV. Iași, Editura Universității, pp.121-131.

¹ Dans d'autres types de textes littéraires, il peut être exprimé de façon très ponctuelle par divers types de culturèmes (Lungu-Badea, 2004).

² Acte traduisant qui subit malgré tout une pression sensible dans le sens d'une certaine « modernisation », à l'heure de la mondialisation du traduire et du communiquer (Oustinoff, 2011).

- Dumas, Felicia (2013) : « Les noms des saints dans l'Orthodoxie. Construction du sens en français et en roumain ». In Jean-Claude Bouvier (dir.), *Le nom propre a-t-il un sens ?*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (1998) : « L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles ». In *Limbaje și comunicare*, III, *Expresie și sens*. Iași, Editura Junimea.
- Lungu-Badea, G. (2004) : *Teoria culturemelor, teoria traducerii*. Timișoara, Editura Universității de Vest.
- Oustinoff, M. (2011) : *Traduire et communiquer à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS éditions.
- Pym, Anthony (1997) : *Pour une éthique du traducteur*. Arras, Artois Presses Université, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Rastier, François (2009) : « Sémiotique des cultures ». In Ablali, Driss, Ducard, D. éd., *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Paris, Honoré Champion.

TRADUIRE LES ÉLÉMENTS CULTURELS DU PERSAN EN FRANÇAIS

Étude de la traduction des signes culturels dans *Les invités de Maman*
(*Mehmane maman* de Moradi Kermani) traduit par Maribel BAHIA

Mina BOLOUKAT, Marzieh ATHARI NIKAZM¹

Abstract: In this study, based on a literary work that has a direct relationship with Iranian culture and society, we intend to analyse the translation of cultural elements from Persian into French. Our corpus is *Mom's Guests*, written by Houchang Moradi Kermani, which was translated into French by Maribel Bahia in 2008. We will examine the translation of cultural elements and also address two fundamental questions: if cultural signs and their connotative meaning can be translated, and how this can be achieved. Our aim is to investigate whether the culture of a society can be translated.

Keywords: translation, cultural elements, connotative meaning, semantics theory of Points of View.

Introduction

Les besoins de présenter la littérature contemporaine iranienne au lectorat international nécessitent plus que jamais un gros travail de traduction. De vrais miroirs de la culture, les œuvres littéraires n'encouragent pas toujours les traducteurs. Ces derniers sont souvent confrontés à une question: comment transférer les facteurs culturels abondants de ces œuvres ? Reposant sur ce principe essentiel (les éléments culturels), la traduction n'est pas un simple travail sur les mots, mais c'est plutôt un travail sur le sens.

Le roman qui fait l'objet de notre étude est le quatrième de l'écrivain iranien Houchang Moradi Kermani s'adressant directement à un public iranien. Il fut traduit en français aux éditions L'Harmattan en 2008 sous le titre : *Les invités de maman*. Nous avons choisi cette œuvre parce qu'on découvre dans ce récit un monde humain, un monde de finesse dans les comportements, de douceur et d'amour des proches. D'où le succès de

¹ Université Shahid Beheshti de Téhéran, Iran, mina.boloukat@gmail.com, mani1390@yahoo.com.

Houchang Moradi Kermani, dont les œuvres, centrées souvent sur le monde des enfants, sont très lues en Iran, et aussi pas mal traduites. Certaines comme celle-ci ont été portées à l'écran par le célèbre réalisateur iranien Dârioush Mehrjui gagnant un grand nombre de prix au 22^e Festival du Film Fajr en Iran. En traduisant ce livre, la traductrice permet au public francophone de connaître à leur tour l'un des visages les plus attirants de la société iranienne et de découvrir une plume qui compte dans la littérature contemporaine de l'Iran.

C'est le récit d'une journée qui passe comme un rêve, un rêve troublé par une suite de vrais faux-drames qu'invente une femme angoissée, bouleversant ainsi la vie d'une famille, et celle de leurs voisines omniprésentes. Angoissée pour que la maison soit bien tenue, que les enfants soient bien élevés, que le mari se tienne comme il faut devant le monde... et que le frigo soit garni. C'est surtout l'angoisse que les apparences soient préservées devant les invités. Ce qui compte, en effet, c'est l'honneur seule et qu'on ne perde pas l'apparence des valeurs fondamentales d'une société où la dignité recouvre tout son sens.

Il met en scène une famille de la classe ouvrière, composée de quatre membres: le père, la mère, la fille et le fils, qui vivent dans un modeste logement habité également par plusieurs autres familles. Chacun participe étroitement à la vie des autres locataires, partageant leurs joies et leurs préoccupations. La famille en question s'apprête à recevoir un jeune couple. Cette visite donne lieu à toute une série d'incidents décrits avec un grand sens de l'observation et beaucoup d'humour. À partir de la description d'une situation locale bien précise, ce livre atteint à l'universel¹.

Quant à l'auteur de ce livre, nous devons souligner que Houchang Moradi Kermani, l'un des meilleurs auteurs des contes pour enfants dans l'Histoire universelle, fut né le 7 Septembre 1944 à *Sirtch*, village aux alentours de Kermân. Il passa une vie dans la pleine pauvreté et privation et longtemps après, il fut connu comme l'un des auteurs les plus remarquables du monde par sa manière d'évoquer les histoires vécues. En 1980, *Batchéhâ-yé Ghâlibâfkbâneh* (*Les enfants de l'atelier de tapis*) gagna pour la première fois, le prix d'Union Internationale pour les Livres de Jeunesse et en 1986, le Prix International de Hans Christian Andersen. En 1992, grâce à son influence

¹ Voir: <http://www.amazon.fr/livres/dp/2296047467/> 22/4/2012.

profonde et vaste sur la littérature enfantine du monde, il fut élu comme Auteur élite du prix Hans Christian Andersen de cette année-là.

Pour ce travail de recherche, deux questions essentielles se posent: peut-on traduire les signes culturels ? Si oui, comment ? Autrement dit, que se passe-t-il lorsqu'il faut décrire dans une langue un monde différent ou bien une anthropologie différente de celle que la langue décrit ordinairement ? Nous voyons que de même que la distance linguistique, l'écart culturel est lié au processus de traduction : c'est à la fois la raison d'être de la traduction et la source des difficultés qu'elle comporte. Ainsi, traduire la culture est-il difficile ou impossible ? En tout cas, que faudrait-il faire pour surmonter les difficultés d'ordre culturel dans la traduction ?

L'une des solutions pour résoudre ce problème est de recourir aux sens seconds ou aux "connotations" liées aux mots parce que selon Martinet « la culture n'est pas dans les dénnotations, mais dans les connotations » (1967 : 1292). À cet égard, nous nous sommes référées à la sémantique des Points de Vue théorisée par Pierre Yves Raccah, issue de la théorie de l'« Argumentation dans la Langue », selon laquelle les mots employés dans les énoncés contraignent des points de vue. D'après Raccah «des mots que nous utilisons sont chargés des idéologies qui ont marqué l'évolution de la culture dans laquelle nous vivons et de la langue que nous parlons. Il s'agit bien d'idéologie parce que les points de vue auxquels les mots nous compromettent constituent un préalable à l'interprétation des énoncés » (2002 : 264).

Il faut aussi souligner que « le concept fondamental de la théorie de l'Argumentation dans la Langue est celui de la relation argumentative entre énoncés. Selon Ducrot, Anscombe et Raccah, cette relation est une relation binaire, c'est-à-dire, il y a deux termes, un énoncé est argument et argument pour un autre énoncé qui en est la conclusion. Cette conclusion peut être potentielle, ou bien tirée d'un énoncé argument, ce que Ducrot appelle parfois la "visée argumentative", car il est fréquent qu'un énoncé serve à viser une conclusion qui n'est pas effectivement tirée. En effet, un énoncé ou bien argumente en faveur d'une conclusion effective (non nécessairement explicite) ou bien vise une telle conclusion. Si l'on considère le passage d'un argument à une conclusion comme un chemin, non seulement nous le voyons comme direct, mais encore comme ce qui est le seul possible. Nos paroles ont donc fondamentalement une valeur argumentative. Une parole argumentative caractérise un objet par le fait qu'elle indique la possibilité ou

l'impossibilité d'autres paroles éventuelles à propos de cet objet » (Athari Nikazm, 2010 : 17). À propos du lexique, cette théorie exprime que derrière les mots, il n'y a pas de choses, mais d'autres mots. Les mots, les syntagmes et les phrases sont comme des « mini-programmes argumentatifs ». (Racah, 2002 : 242).

Concernant notre étude, par des exemples tirés du corpus, examinés à la lumière de ces théories, nous allons étudier les difficultés de la traduction des signes culturels.

Problèmes de la culture

Que signifie la culture ? Est-ce qu'elle a un rôle important dans la traduction ? Selon certains théoriciens comme Taylor Edward « la culture est un ensemble complexe qui regroupe la sagesse, la croyance, l'art, la moralité, la loi, la coutume et n'importe quelles aptitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société » (Cité par Oke, E.O, 1984 : 20) et quand on parle de la culture, on pense à presque chaque aspect de la vie humaine y compris la manière dont on s'exprime. La langue est un outil très important pour l'homme. Il s'en sert pour véhiculer la culture de n'importe quelle société. Et comme les cultures humaines sont bien différentes et changent toujours, il n'est pas facile de traduire d'une langue dans une autre. « L'ignorance de l'influence particulière de la culture sur la langue constitue le problème principal auquel un traducteur doit faire face »¹. Umberto Eco souligne cette symbiose entre la langue et la culture par rapport à la traduction quand il dit : « [...] qu'une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme » (2006 : 190).

De son côté, M. Lederer déclare à ce propos : « Parmi les difficultés de la traduction les plus souvent mentionnées, on trouve les problèmes dits culturels. Les objets ou les notions appartenant exclusivement à une culture donnée ne possèdent pas de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil et si on arrive à les exprimer néanmoins, on ne peut compter sur le lecteur de la traduction pour connaître avec précision la nature de ces objets et de ces notions : les habitudes vestimentaires ou alimentaires, les coutumes religieuses et traditionnelles mentionnées par l'original ne sont pas évidents

¹ www.unnfacultyofarts.com/download.php?...file.../16/5/2013.

pour le lecteur de la traduction. Il ne s'agit pas seulement de savoir quel mot placer dans la langue d'arrivée en correspondance à celui de la langue de départ, mais aussi et surtout de savoir comment faire passer au maximum le monde implicite que recouvre le langage de l'autre » (Lederer, 1994 : 122).

Sur ce point, Jean Delisle parle des traducteurs en tant qu'artisans de l'histoire et des identités culturelles : « une culture, définie comme tout ce qui caractérise une société ou un groupe social doit constamment s'oxygéner par un apport étranger. Outre les arts et les lettres, une culture englobe les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances » (2010 : 24).

Il faut souligner que la langue est étroitement liée à la culture qui est « un système complet des habitudes et du comportement. Cependant, il faut dire qu'une langue peut traverser de différentes frontières culturelles. Pour arriver au sens, il faut avoir une connaissance de la culture donnée. En effet, on peut dire que le sens d'un mot ou d'une expression est dérivé, dans une grande mesure, de sa culture. Le sens crée un lien fondamental entre culture et langue et puisque la traduction n'est pas un simple "procédé linguistique", il faut absolument une compréhension culturelle, car le traducteur est engagé à produire des équivalences et là où il n'y en a pas, il y aura des difficultés dans sa traduction. Le traducteur littéraire doit savoir qu'il a affaire à deux cultures en contact. En effet, il a recours à la restructuration des systèmes culturels des signes linguistiques »¹ et pour accomplir cette tâche, il est nécessaire qu'il comprenne le système grammatical et structural de la langue d'arrivée et en conséquence il restructure les signifiés. Les éléments socioculturels qui n'ont aucun équivalent exact dans d'autres langues ne peuvent pas être traduits par des moyens ordinaires mais par des approches particulières.

Il convient de dire que comme au niveau du référent, il est très souvent impossible de trouver le référent d'un signe dans une autre langue et que les traducteurs sont obligés d'établir un référent et de créer un signe approprié pour les lecteurs ; il en va de même pour les éléments socioculturels qui n'existent pas dans la culture de la langue d'arrivée comme les noms propres, événements, coutumes, rites, religions, folklores, nourritures, etc. Par exemple, les légumes et les repas iraniens tels que le *Ghormeh Sabzi* et *Abgusht* et les desserts comme le *Halva* (de farine), sont des

¹ <http://www.translationdirectory.com/articles/article2042.php>.

nourritures qui n'existent pas en France. Alors, que doit faire, le traducteur ? « Quand on aura traduit le scones écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi » ? (Aury, 1963 : X).

Faut-il amener le lecteur à comprendre l'univers culturel de l'auteur ou bien faut-il transformer le texte original en l'adaptant à l'univers culturel du lecteur ? Ce sont les questions posées par les théoriciens y compris U. Eco.

Après cette petite introduction, nous allons étudier les connotations culturelles dans *Les invités de maman*. On a dénombré cinq « problèmes culturels » (Voir : Cordonner, 1995 : 167-168) c'est-à-dire en réalité des connotations culturelles spécifiquement iraniennes, qui présentent des difficultés de traduction, sont :

1. La nationalité des personnages d'un livre. Elle se reconnaît généralement aux noms qu'ils s'appellent : le problème des noms propres.
2. Des vocabulaires concernant la culture iranienne, mal connue des lecteurs français.
3. La nourriture.
4. Des allusions aux coutumes et aux traditions (surtout religieuses) iraniennes.
5. Les expressions idiomatiques et les proverbes.

1. Les noms propres

À propos du « problème culturel » concernant la nationalité des personnages, on a une stratégie de garder les noms et les termes de la langue source pour leur statut de mots exotiques, pour l'atmosphère. C. Romney dans son article sur les problèmes culturels de la traduction déclare : « il ne convient pas de les changer étant donné qu'ils appartiennent visiblement à une culture étrangère » (1984 : 270) et il recommande donc d'introduire une *notice préliminaire* pour prévenir le lecteur.

Mais dans cette traduction, la traductrice n'a pas averti les lecteurs français à propos des noms propres persans, ni en notice préliminaire, ni en note de bas de page, comme le modèle que Balaÿ a utilisé dans sa traduction du roman *Zoya Pirzâd* (2007 : 7) :

En persan, par politesse ou affection, on fait suivre le prénom d'un *khanom*/madame, *agha*/monsieur. Cet usage dénote soit la familiarité, soit le respect [...].

Dans notre corpus, la traductrice s'est contentée de citer les noms propres sans ajouter le mot *Agha* ou *khanom* pour montrer le respect. Dans la culture iranienne, ce serait très impoli d'appeler une dame, un homme ou même notre voisin/voisine sans ajouter le mot *Agha* ou *khanom*, surtout quand elle/il est plus âgé ou quand on ne la/le connaît pas très bien.

Les exemples ci-dessous montrent ce problème dans lesquels la traductrice n'a pas transmis le sens et le point de vue de l'auteur, parce qu'elle a supprimé le sème du respect des noms propres :

Ex. 1

<p><i>Xabam miyayad Chowkat khanom, shoma befarmayid shametan ra bexorid.</i> (p. 74)</p>	<p>Traduction : J'ai sommeil, Chowkat. Je vous en prie, allez dîner. (p. 86) Traduction proposée : J'ai sommeil, <i>Chowkat khanom</i>.</p>
---	--

Ex. 2

<p><i>Amir goft: Ehteram khanom yek bar mixaste Bahareh ra tu hammam xafeh konad.</i> (p. 91)</p>	<p>Traduction : Un jour, Ehteram a voulu étouffer Bahareh au hammam, dit Amir. (p. 106) Traduction proposée : Un jour, <i>Ehteram khanom</i> a voulu étouffer <i>Bahareh</i>...</p>
---	--

Ex. 3

<p><i>Be Pari khanom, pineh duz sare kuche, Marzjeh khanom, madareh Abdollah va tabe kucheia dadim.</i> (p. 49)</p>	<p>Traduction : J'en ai donné un peu à Pari, au savetier qui est à l'entrée du bazar, à Marzjeh, à la mère d'Abdollah et à ceux qui habitent au bout de la rue. (p. 58) Traduction proposée : ... à <i>Pari khanom</i>, ... à <i>Marzjeh khanom</i>,...</p>
---	--

2. Les mots spécifiques

Pour pouvoir traduire, il faut au préalable avoir compris le texte original, car on ne peut reformuler intelligiblement que ce qu'on a réellement compris et le vocabulaire composé d'un certain nombre de termes spécialisés, tant qu'ils ne sont pas maîtrisés, ils contribuent à bloquer la compréhension. Il s'agit précisément des termes qui relèvent de la culture. Les mots culturels qui sont évidents pour le lecteur iranien ne sont pas nécessairement évidents pour le lecteur français parce que le lecteur du texte traduit ne partage pas la même culture que l'auteur. « Ainsi, il faut que le traducteur tienne compte de cela et, en utilisant les différentes stratégies et qu'il essaye de transmettre ces mots culturels et en conséquence le sens connotatifs des mots. Le traducteur doit garder l'équilibre entre la compréhension du texte et la déculturalisation du texte, c'est-à-dire que le traducteur supprime les mots culturels et le texte ne reste pas implanté dans la culture originale »¹.

Il y a une solution, une stratégie qui consiste à garder les connotations des mots et du vocabulaire de la langue source dans la traduction, pour transmettre le point de vue de l'auteur. Par conséquent, on peut choisir les équivalents qui ont la même connotation dans la langue cible. Mais quelquefois c'est difficile de garder les connotations, dans ce cas-là, on peut «garder un nom ou un mot de l'original dans la traduction, sans l'adapter orthographiquement à la langue cible. Le traducteur garde ainsi l'aspect étranger et il fait appel à des notes en bas de page » (Munteanu, 2010 : 80).

Ex. 4

<i>Kasi az poshte bam sedayash ra boland kard va goft « Ya Allah ». (p.15)</i>	Traduction: Quelqu'un, sur un toit, de l'autre côté de la maison, crie : - Ya Allah ! Femmes couvrez-vous, des hommes arrivent ! (p.16)
--	---

Dans ce cas-là, on rencontre un mot lié à la culture et aux coutumes qui est intraduisible, *Ya Allah*, c'est-à-dire *l'interjection que les hommes disent en entrant dans la maison, si une femme non-intime est à la maison afin qu'elle mette son voile*, la traductrice était obligée de l'expliquer mais pourquoi les femmes

¹ Voir: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/32664/1/gupea_2077_32664_1.pdf.

doivent-elles se couvrir quand les hommes arrivent ? La définition ne montre pas cette connotation très importante liée à l'islam et à la culture iranienne.

Ex. 5

<i>Kenar bazarche bassat mikonad, kisseh hammam, sangepa, lif, sefidab.</i> (p. 84)	Traduction: Elle vend des gants de toilette, des pierres ponce, des éponges, du blanc de zinc au bazar. (p. 98)
---	--

Aller au hammam en Iran est accompagné de beaucoup de rites et on a besoin des articles de bain comme *Kisseh, Lif, Sangepa, Sefidab*... Il est évident que les Iraniens connaissent bien ces objets. Les Iraniens utilisent une sorte de gants de crin (*lif*) pour se frotter pendant le bain. Et *Kisseh hammam* est un gant de gommage, habituellement bleu foncé, qui en débarrassant la peau de ses cellules mortes, permet de stimuler la régénération cellulaire de la peau et s'utilise avec une substance exfoliante naturelle nommée *Sefidab*. Le lecteur de la culture française ne saisit nullement les connotations de ce mot. La traductrice a employé l'équivalent *blanc de zinc* dont voici la définition :

Le Blanc de zinc ou l'oxyde de zinc est un composé blanc pratiquement inerte utilisé très largement comme agent de charge ou de remplissage et comme pigment blanc. Il est également utilisé dans de nombreux produits cosmétiques, médicaux et d'hygiène corporelle en raison de ses propriétés antibactériennes et déodorantes. On le trouve, par exemple, très souvent dans le talc pour bébé et les shampoings antipelliculaires.¹

Elle pourrait garder le mot persan dans la traduction et le faire appel à des notes en bas de page. On propose les équivalents suivants afin de garder les sens connotatifs des mots culturels de la langue source dans la langue cible :

Traduction proposée : Elle vend des gants de crin, des pierres ponce, des gants de bain, et des Sefidab* au petit bazar.

¹Voir: http://ec.europa.eu/health/scientific_committees/opinions_layman/zincoxide/fr/in dex.htm

* Sefidab (littéralement « eau blanche ») désigne un ancien cosmétique et nettoyant iraniens destiné à exfolier les peaux mortes et exposer de nouveau, une peau douce et claire. Sefidab peut être utilisé par les deux sexes et est pour tous les types de peau.

3. La nourriture

Dans le domaine du « problème culturel de la nourriture », les exemples foisonnent, naturellement parce que les repas ne sont pas les mêmes d'un pays à l'autre, et beaucoup de repas iraniens n'ont pas d'équivalent exact en français et certains ingrédients n'y existent pas. Romney affirme : « La traduction des termes désignant les repas et les aliments soulève donc assez souvent des problèmes soit parce qu'il n'existe pas d'équivalent exact d'une langue à l'autre, soit parce qu'ils ont une valeur différente qui provient d'habitudes alimentaires différentes dans les deux pays » (1984 : 275).

Ex. 6

<p><i>Mibakhebid, tuye kbanetan Golab darid? Mikhabim halva dorost konim didim golab nadarim. (p. 9)</i></p>	<p>Traduction : Excusez-moi, mais est-ce que vous auriez de l'eau de rose à la maison ? Je voudrais faire du halva et je me suis aperçue que je n'avais pas d'eau de rose. (p. 9)</p>
--	--

Halva est une spécialité iranienne surtout dans quelques cérémonies, et comme ce genre de dessert n'existe pas en France, ce n'est pas étrange que la traductrice ait du mal à le traduire. Elle a choisi de mentionner le nom *Halva*, et elle a expliqué parfaitement ce dessert iranien, ses ingrédients et même les occasions pour lesquelles l'on fait du halva, très importantes en Iran, en note de bas de page :

NB : Sucrierie préparée avec de la farine, du beurre fondu, de l'eau de rose, du sucre ou du miel, notamment à l'occasion d'un décès ou de l'anniversaire d'un décès ou le jeudi soir qui est traditionnellement l'après-midi des morts.

Cette solution transmet les connotations de *Halva*, par exemple celles d'être un dessert pour se souvenir des morts et elle est mieux que celle de

l'adaptation. La note est nécessaire pour que le lecteur français comprenne pourquoi et à quelle occasion on fait du *halva*.

À part cet exemple, il y en a d'autres pour lesquels la traductrice a ajouté des explications pour transmettre le sens, mais elle n'y arrive pas :

Ex. 7

<p><i>Amir "Tabdig" bozorgi gozasht ru polobash.</i> (p. 80)</p>	<p>Traduction : Ensuite, Amir se sert une généreuse portion de croûte de riz, la partie croustillante qui reste au fond du récipient dans lequel on cuit le riz. (p. 93)</p>
--	---

Tabdig est une spécialité de la cuisine persane et la cuisine mésopotamienne composée de riz croustillant tiré du fond de la marmite dans laquelle le riz est cuit. Le nom vient du « fond de la marmite » en persan. Il est traditionnellement servi aux invités à un repas. Les ingrédients couramment ajoutés au *tabdig* incluent du yaourt et du safran, du pain et de la pomme de terre. Dans ce cas-là, le mot culturel *tabdig* se compose de plusieurs parties et la traductrice a choisi de traduire toutes les composantes sémantiques. Elle a utilisé une explication parce que « le mot culturel » manque d'équivalent dans la langue d'arrivée et qu'elle a essayé de transmettre ce que signifie le terme en question. Mais cette explication est trop longue, elle pourrait utiliser un terme plus court comme par exemple *riz grillé*, *croûte de riz* ou peut-être le mot *tabdig* lui-même et une note dans le glossaire ou note en bas de page.

Ex. 8

<p><i>Khorech qeimeh kboub ast ?</i> (p. 55)</p>	<p>Traduction : Un <i>khorech qeimeh</i>, ça ira ? (p. 65)</p>
--	---

<p><i>Bebin Khorech qeimeh dust darand ya na ?</i> (p. 55)</p>	<p>Traduction : Va voir s'ils aiment le ragoût de pommes de terre. (p. 65)</p>
--	---

Comme ce plat (*khorech qeimeh*) n'existe pas en France, c'est compréhensible qu'il pose un problème pour la traductrice. Les connotations de ces mots qui sont les repas spécialement iraniens et très connus, et qui font aussi dans quelques cérémonies comme *Moharam*, ne sont

pas facilement transmises au lecteur français. Dans ces cas, la traductrice a gardé les noms des repas la première fois qu'ils sont mentionnés, et la deuxième fois, elle les a expliqués avec leurs ingrédients principaux mais elle n'a pas utilisé une note en bas de page. Alors elle a fait une traduction qui est à la fois compréhensible et qui préserve la couleur locale. Elle pourrait utiliser une autre stratégie, et garder les noms des repas tout au long de la traduction et les expliquer dans un glossaire. Mais ce qui est plus important, selon le théoricien de Sémantique des Points de Vue, c'est de transmettre le point de vue et le sens connotatif des repas.

4. Les coutumes et les traditions

En ce qui concerne les allusions aux coutumes spécifiques iraniennes et surtout religieuses, elles contiennent des termes ou des séquences à charge civilisationnelle qui renvoient à des particularités locales : coutumes, croyances, culture matérielle, des particularités géographiques, systèmes socio-politiques et administratifs spécifiques qui renferment des allusions de toutes sortes. En conséquence traduire ces coutumes est très difficile et quelquefois le traducteur rencontre beaucoup de problèmes même pour les comprendre. Selon Lederer « un bon traducteur ne doit pas seulement comprendre la langue qu'il traduit ; il doit aussi connaître la culture comme l'autochtone » (1994 : 62).

On va étudier les exemples qui renvoient aux traditions et aux coutumes iraniennes et nous allons voir qu'ils sont tous étroitement liés à notre culture et on n'est pas sûr si le lecteur français comprend la raison de cette attitude. En effet, il faut être familiarisé avec la culture d'un étranger et avoir un ancrage culturel pour la comprendre. Nous avons trouvé les exemples ci-dessous :

Ex. 9

<p><i>Madar ruye golhaye atash kondor va esfand rixt. Mosht mosht kondor va esfand ruye sare pesar xale va arus gardand va rixt tuye atash. Buye xosh kondor hayat ra bardasht.</i> (p.16)</p>	<p>Traduction : La Mère verse un peu d'encens sur les braises, ensuite elle prend une poignée d'encens et, pour éloigner le mauvais œil, elle dessine un cercle autour de la tête du cousin puis autour de celle de la jeune épouse. Enfin, elle jette l'encens dans le feu. [...] L'odeur agréable des herbes embaume la cour. (p. 18)</p>
--	--

Esfand est graine d'une plante sauvage, de couleur brune, parfois légèrement rouge, bleue, verte, jaune et même gris clair. On fait des dessins très décoratifs avec ces graines, qui, lorsqu'on les brûle, dégagent un parfum délicat. *Esfand* « fait partie des plantes thérapeutiques et depuis l'ancien temps, on l'utilise dans différents coins du monde pour des soins ».¹ Il sert à soigner beaucoup de maladies psychologiques et physiques. Mais d'une manière particulière, il n'y a aucune recommandation particulière qui dit qu'il faut utiliser ce produit pour contrer ou guérir du mauvais. Naturellement, ces plantes n'existent pas en France et leur fonction et leur usage sont donc inconnus dans la culture française. Mais les Iraniens utilisent beaucoup cette plante dans différentes occasions, pour éloigner le mauvais œil ou peut-être justement par la tradition : pendant un mariage, un deuil, les cérémonies religieuses, pour les jeunes mariés, pour accueillir les voyageurs et les pèlerins et même quand on a des invités très chers. La combustion des graines est accompagnée par le rite *Esfand Gardani* (prendre une poignée d'*Esfand* et la tourner autour de la tête d'une personne, après, la jeter sur le feu afin d'éloigner le mauvais œil et des mauvais esprits) et la récitation d'une formule magique. Alors cette plante est très connue pour les Iraniens et quelquefois quand ils se sentent l'odeur d'*Esfand*, ils se rappellent beaucoup de souvenirs d'enfance ! Mais normalement cette ambiance n'existe pas chez les Français et le sens connotatif d'*Esfand* et *Kondor* reste intraduisible. La traductrice a expliqué la raison d'utiliser d'*Esfand* pour transmettre le sens, mais on se demande si cette définition est assez claire pour les Français.

Ex. 10

<p><i>Xanume Akhavan boshghabe halva ra az zïre tchadoresh daravard.</i> - <i>Male shoma. Fatabe bekhanid.</i> - <i>Ghorbane dastetan ghaboul bashad.</i> (p. 39)</p>	<p>Traduction : Madame Akhavan sort l'assiette de halva de dessous son tchador et la tend à Bahareh. - Tenez, c'est pour vous. Priez pour mon mari mort. - Merci infiniment. Que Dieu accepte votre offrande! (p. 45)</p>
---	--

Fatebekhany est un terme utilisé pour lire le Coran ou la prière pour les âmes des défunts. Cela pourrait faire dans la maison de deuil ou

¹ Bibliothèque digitale du grand centre encyclopédique islamique.

n'importe où. *Fatebekhany* est habituellement récitation de la sourate Fatiha, mais la lecture des autres chapitres du Coran est également fréquente. Dans certaines cultures, certains distribuent des bonbons, fruits, dates ou Halva aux voisins afin de lire la Fatiha pour leurs défunts. Cette pratique peut avoir lieu à tout moment et en tout lieu, mais la plupart des personnes la font au jeudi soir (la veille du vendredi) et généralement dans les cimetières. Dans cet exemple, la traductrice a expliqué l'action de *Fatebekhany* pour le lecteur mais cela n'est pas très complet.

Ex. 11

<p><i>In ra madar Abdollab az Mashad baram soghati avar. Borde Haram tabarokash karde. (p. 78)</i></p>	<p>Traduction : Le tissu, c'est la mère d'Abdollah qui me l'a apporté de Machad. Elle l'a fait bénir au sanctuaire pour qu'il me porte bonheur. (p. 92)</p>
--	--

Tabarok signifie littéralement être béni et abonder mais *Tabarok kardan* se dit à sanctifier une chose en la mettant sur un sanctuaire (les saints mausolées des Imams immaculés chiïtes) pour être en abondance et bonheur. On dit que ces actions ont l'origine dans la religion, le Noble Coran et les sourates comme l'histoire de Joseph (béni soit-il) : *Puis quand arriva le porteur de bonne annonce, il appliqua la tunique sur le visage de Jacob. Celui-ci recouvra aussitôt la vue, et dit : « Ne vous ai-je pas dit que je sais, par Dieu, ce que vous ne savez pas ? (12 : 96).* Le saint mausolée de l'Imam Moussa al-Réza (béni soit-il) est situé dans la ville sainte de Machhad, en Iran où beaucoup de personnes font un pèlerinage et sanctifient leurs tissus...

Pour mieux comprendre cette phrase, la traductrice a expliqué le mot culturel *Tabarok* et la raison de l'action mais cette stratégie ne transmet pas le sens connotatif de cette tradition.

5. Les expressions idiomatiques et les proverbes

Les proverbes et les expressions sont très importants pour comprendre le point de vue et la vision du monde d'une société. Selon R. Letafati : « La traduction des expressions et locutions s'avère être un point sensible de la traduction. En effet les émotions, les pensées, les faits ne sont pas désignés par les mêmes mots d'une langue à l'autre. Ces expressions sont liées très souvent aux expériences de vie et à la culture, à l'histoire... d'un pays » (2009 : 96).

Et selon E. Ghanéi Fard, « le traducteur ne doit pas traduire les proverbes et les expressions littéralement. Il doit plutôt les remplacer par leur équivalent, même si les mots employés dans les expressions et les proverbes de la langue cible ne correspondent pas précisément à ceux de la langue source » (1997 : 260).

Il ne faut pas oublier que dans la traduction « l'équivalence ne doit pas être recherchée dans les éléments linguistiques du proverbe ou de l'expression idiomatique, ni dans la phrase en soi, ni dans les images contenues dans cette dernière, mais plutôt dans la fonction du proverbe ou de l'expression idiomatique. Le proverbe ou l'expression idiomatique de départ est remplacé par une expression dans la langue d'arrivée ayant les mêmes fonctions dans la culture réceptrice. Le processus employé dans ce cas est le remplacement d'un signe de la langue de départ par un signe de la langue d'arrivée » (Letafati, 2009 : 104).

On étudie ces expressions en deux catégories, celles qui transmettent le sens et le point de vue dans la traduction au public français et celles qui posent des problèmes.

Les exemples réussis à transmettre le point de vue de l'auteur :

Ex. 12

<i>Bebin in hayat ra kardam mesle daste gol.</i> (p. 9)	Traduction : J'ai briqué cette cour pour la rendre propre comme un sou neuf. (p. 9)
---	--

Ex. 13

<i>Golabhabe in rajab ham be lanate xoda nemeazad.</i> (p. 9)	Traduction : Celle que vend l'épicier ne vaut rien. (p. 10)
---	--

Ex. 14

<i>Aseman ke be zamin nmi ayad.</i> (p. 10)	Traduction : ça serait pas la fin du monde quand même ! (p. 11)
---	--

Les exemples qui ne présentent pas les mêmes sens connotatifs des expressions persanes:

Ex. 15

<i>Ceshme madar roshan.</i> (p. 13)	Traduction : Que nos yeux s'illuminent à votre vue ! (p. 13) Traduction proposée : Vous avez illuminé ma journée./Vous avez éclairé ma journée.
-------------------------------------	--

Ex. 16

<i>Alan goseye donya ru delam neshaste.</i> (p. 56)	Traduction : C'est parce que je n'ai rien que je me ronge les sangs. (p. 66) Traduction proposée : j'ai le cœur noyé de chagrin.
---	---

Ex. 17

<i>Inja xaneyeye xale ast, ashe kashke xalate naxori pate boxori pate.</i> (p. 80)	Traduction : tu es ici chez ta tante et comme on dit chez nous: « Quand ta tante fait de la soupe, tu dois absolument la manger, que tu le veuilles ou non, tu ne peux pas refuser ». (p. 94) Traduction proposée : c'est une affaire à ne pas manquer.
--	--

Conclusion

Le récit *Les invités de maman*, contient beaucoup de mots culturels et familiers qui peuvent poser des problèmes de traduction quand on veut les traduire en français. En les traduisant, il faut essayer de transmettre le plus possible le registre familier, le style de l'auteur et les sèmes des mots culturels dans la langue cible.

Pour résoudre les problèmes de la traduction et pour arriver à l'objectif de la théorie SPV, il y a quelques stratégies. Quant au vocabulaire culturel, la première est qu'on maintient les mots culturels dans la traduction française quand l'équivalent existe en français. Les termes comme *halva*, *tchador*... La deuxième est qu'on garde les mots et qu'on ajoute une description au milieu du texte ou en note de bas de page. La troisième est qu'on traduit l'essentiel et le sens du mot. La quatrième est qu'on adapte les mots à la traduction française. De ces quatre stratégies, la troisième et la quatrième sont les plus fréquentes dans la traduction de Bahia.

Il est probable qu'il y ait aussi plusieurs autres stratégies pour traduire le registre familier et les mots culturels en français. En plus la langue et la culture persanes comme les françaises se développent de jour en jour : peut-être empruntera-t-on ou inventera-t-on de nouveaux mots ou changera-t-on la culture, par conséquent, le sens de mots qui existent déjà dans la langue, changera ; il faut trouver alors d'autres stratégies pour mieux transmettre le sens connotatif et le point de vue. C'est pourquoi, nous proposons aux autres chercheurs s'intéressant à l'œuvre de Moradi Kermani et à la culture iranienne, le sujet de recherche suivant : trouver d'autres stratégies pour mieux transmettre le point de vue de l'auteur et le sens connotatif des mots culturels et le registre familier en français.

Bibliographie :

- Athari Nikazm, Marzieh (2010) : « Connotation et Point de vue, deux notions qui se rapprochent », *Revue des Études de la Langue Française*, N° 2, Printemps-Été.
- Aury, Dominique (1963) : préface de Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- Cordonnier, Jean-Louis (1995) : *Traduction et culture*, Paris, Didier.
- Delisle, Jean (2010) : « Les traducteurs, artisans de l'histoire et des identités culturelles », in *Atelier de traduction* n° 13.
- Eco, Umberto (2006) : *Dire presque la même chose, expérience de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Ghanéhi Fard, Earfan (1997) : *Un instant avec Ghażi et la traduction* (Dami ba Ghazi va tarjomeh), Téhéran, Jiar.
- Lederer, Marianne (1994) : *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette-livre.
- Letafati, Roya ; Sarrafan, Arshang (2009) : *Les théories de la traduction*, Téhéran, SAMT.
- Martinet, André (1967) : « Connotations, poésie et culture », in : *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris, Mouton.
- Moradi Kermani, Houshang (2007) : *Les invités de maman*, Traduit du persan par Maribel Bahia, Paris, Harmattan.
- Munteanu, Petronela (2010) : « Les traducteurs roumains de l'œuvre de Victor Hugo. Leur contribution littéraire et sociale au maintien du dialogue interculturel », in *Atelier de traduction* n° 13.
- Oke, E. O. (1984) : *An Introduction to Social Anthropology*, Londres, Macmillan.
- Pirzâd, Zoyâ (2007) : *On s'y fera*, trad. française : Christophe Balaÿ, Paris, Zulma.

- Raccah, Pierre-Yves (2002) : *Lexique et Idéologie : les points de vue qui s'expriment avant qu'on ait parlé*, in Carel, Marion (dir.), *Les Facettes du dire, Hommages à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé.
- Robert, Paul et al. (2010) : *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Robert.
- Romney, C. (1984) : « Problèmes culturels de la traduction d'*Alice in Wonderland* en français », in *META. Journal des traducteurs*, septembre, vol. 29, n° 3.

TRADUIRE L'ESPACE DE MAURICE CHAPPAZ : LE TRADUCTEUR À L'ÉPREUVE DU MULTICULTUREL

Liliana Cora FOȘALĂU¹

Abstract: Maurice Chappaz is an outstanding Francophone Swiss writer. Our interest in his monumental work has started several years ago, and it has enabled us to open an important field in the study of the dynamics of identity in European Francophone literature. Space is granted particular attention throughout the work of the writer. Titles such as *Journal intime d'un pays*, *Le Valais au gosier de grive*, *Tendres Campagnes*, *La Haute Route du Jura*, *Bienheureux les lacs*, *Testament du Haut-Rhône* etc., clearly underline this aspect. Particularly interested in the practice of translation and in the study of space in literature, we have considered that the work of Maurice Chappaz offers a particularly productive field to our preoccupations. This study, which is dedicated to the cultural dimensions of the translation of the literary text, is based on two texts by Chappaz. The former, placed at the edge of the poetic narrative and of the prose poem, is entitled *Chant des cépages romands*. The latter is a long free verse poem, called *Vocation des fleuves*. Both texts represent a real challenge to the translator. Our reflexion will be structured around the following questions: the typology of the space, toponyms, culturemes, poetry as translation of another language, the multilingual and multicultural context – its influence on Chappaz's expression of the space. The theoretical issues of translating space in these two poems by Maurice Chappaz will be illustrated through results of our own practice of translation.

Keywords: translation, space, identity, multiculturalisme, writing.

I. Maurice Chappaz – l'espace à l'œuvre, l'œuvre d'un espace

Parmi les noms les plus célèbres dont la Suisse romande a enrichi le patrimoine de la culture européenne figure, sans conteste, celui de Maurice Chappaz (1916-2009). La connaissance de son œuvre devrait s'étendre à un public beaucoup plus large que celui de son pays de naissance, ne serait-ce que pour deux raisons : la prégnance accordée au thème identitaire et une

¹ Université « Alexandru Ioan CUZA » de Iași, Roumanie, lilifosalau@yahoo.com.

manière spéciale de dire le pays, moyennant une écriture très spéciale, intimement habitée, du paysage. Ces constantes de l'œuvre se doublent d'une poétique (tantôt implicite, tantôt explicite) de l'espace identitaire. Une double conjonction – vie/espace, espace/écriture, serait la caractéristique essentielle du type d'approche du monde chez Maurice Chappaz, et de la note très personnelle d'une écriture attachante, comme émanée par l'esprit du pays-paysage où elle s'ensource. Un lien d'enfance, originaire même, existe entre lui et ce pays hiératique, Valais hors du temps, œuvrant une communication intime avec ce qui sustente l'âme du poète, en premier lieu la terre, le sacré, les gens, le temps, éléments par excellence culturels et dont la traduction posera pas mal de problèmes.

Une zone importante de sa vie et de son écriture s'organise autour de l'expérience du voyage. Même si le voyage physique de Chappaz, qui n'est pas dépourvu d'une forte dimension intérieure, regroupe de nombreuses destinations du monde, comme la France, l'Italie, la Laponie, le Népal, le Mont Athos, la Russie, la Chine, le Liban, la Norvège, l'itinéraire le plus affectionné demeure celui de la Haute Route du Jura et du Valais natal.

Le poids merveilleux mais aussi douloureux du souvenir du temps et de l'espace, l'attachement à la terre natale, avec sa culture traditionnelle, sont faciles à observer dans la majeure partie des titres de son œuvre : *Les Grandes Journées de printemps* (1944), *Verdures de la nuit* (1945), *Testament du Haut-Rhône* (1953), *Chant des cépages romands* (1958), *Le Valais au gosier de grive* (1960), *Chant de la Grande Dixence* (1965), *Portrait des Valaisans en légende et en vérité* (1965), *Tendres campagnes* (1966), *La Haute Route* (1974), *La Haute Route du Jura* (1977), *Bienheureux les lacs* (1979), *Journal de l'année 1984. Écriture et errance* (1996), *Vocation des fleuves* (1998).

Écrire l'espace de l'identité suppose encore le rajout d'éléments sociaux, idéologiques, psychologiques, culturels dans toute la complexité du terme. Pour l'écrivain dont on s'occupe, c'est interroger la « place-identité suisse » dans les altitudes du paysage, dans le caractère des gens qui l'habitent (paysans, montagnards, vigneron sont à leur tour porteurs de marques spatiales et culturelles identitaires), dans le sens du fleuve, le symbolisme du jardin, mais aussi de l'arche, dans la résistance du rocher qui structure et qui fortifie. Interroger l'espace identitaire, c'est aussi saisir la différence dans la ressemblance, le moi dans l'Autre, à travers la communion dans et par l'écriture. Avec Chappaz on est en présence d'une écriture de l'origine porteuse de mémoire affective, religieuse, intellectuelle, culturelle dans toute

la richesse et le resplendissement du terme, qui mettra à l'épreuve le traducteur.

II. Pour introduire aux textes en question

Afin d'illustrer la problématique de la traduction de la culture dans le texte littéraire, et, plus précisément, les problèmes que l'espace chappazien, par excellence porteur de multiculturalité, lancé comme un défi au traducteur, nous nous arrêterons sur deux « échantillons ». Le premier texte, situé à la frontière du récit poétique et du poème en prose, s'intitule *Chant des cépages romands*. Le deuxième est un ample poème en vers libres, *Vocation des fleuves*. On propose de parler plutôt, et non sans raisons, de deux poèmes, pour simplifier ce problème d'appartenance au genre littéraire.

Le *Chant des cépages romands* paraît en 1958 (in *Eloge des vignes suisses*), fruit d'une période de sept ans où Chappaz avait travaillé dans les parchets de la famille, où il avait administré le domaine viticole de l'oncle Maurice Troillet en vigneron-encaveur, bon connaisseur de la vitiviniculture et de la grande culture du vin. C'est un « hommage à la matérialité de la vigne et un hymne au savoir-faire des vignerons » (Isabelle Ruff¹) qui se remarque par la coexistence des rythmes musicaux, ayant l'air d'une litanie, et des termes techniques qui « ancrent la poésie dans le sol » (*idem*). À l'honneur – l'espace valaisan, le cher Valais natal, auquel on ajoute d'autres lieux du vin, Vaud, Neuchâtel, Le Jura etc. Le lecteur assistera à la naissance des grands vins comme résultat du processus d'un transfert identitaire, matériel et spirituel, humain et divin, du nom propre vers le nom commun, du lieu au cépage et par la suite au cru. À cela s'ajoute la nécessité de la maîtrise d'un vocabulaire capable de mettre en valeur les synesthésies. Et Chappaz en est Maître. Son *Chant...* parle simultanément à l'ouïe, aux yeux, au goût, à l'odorat, voire au toucher. Au traducteur d'assumer la lourde tâche de rendre ces synesthésies, cette musique divine du vin (inscrite dans les toponymes) sans trop de pertes, tout en restant proche de cette réussite exemplaire de la coexistence du poétique et du technique.

La *Vocation des Fleuves* paraît en 1998. C'est un ample poème superbe et bizarre en même temps, qui nous situe en pleine problématique de l'espace et de l'interculturel par plusieurs aspects et données. Il y est question de racines et de destin, de sens et de culture, d'appartenance et d'universalité,

¹ Dans la préface au *Chant de cépages romands*, Zoé, 2009, p. 4.

d'humanisme et de beauté, d'ouverture et de dialogue, reconnaissance, spécificité et diversité, de l'un et du multiple. Ce qui surprend le lecteur et qui peut facilement décourager l'imprudent (ou le téméraire) traducteur, c'est l'abondance inouïe des références culturelles, présentes tout d'abord du côté du nom propre. Les domaines auxquels la référence culturelle renvoie sont très divers : la littérature (Ramuz, Rousseau, Mistral, Voltaire), la peinture (Maurice Troillet, Nicolas Manuel, Paul Klee), la géographie, de loin la mieux représentée (l'Aar, le Rhône, le Tessin, le Valais, etc.), l'histoire (Alexandre le Grand), la mythologie (Olaf et Brigitte), la religion (Saint Trophime, la Judée, le Jourdain, les saints), la viticulture (Châteauneuf du Pape, Dôle de l'Évêché, terroir), la technique (les ingénieurs, la géométrie des écluses, le barrage, la centrale atomique) l'architecture (ponts, ardoise, tuile, dalles de verre), l'identité (la Suisse, les Trois Suisses, « notre côté celtique, notre côté viking »), etc. Le traducteur, serait-il un esprit encyclopédique pour tout savoir et tout pouvoir rendre en une autre langue ? Hélas, non, et tant pis pour lui, car la tâche sera longue et dure... Heureusement que Chappaz lui vient un peu à l'appui, en dressant à la fin du poème une liste, une sorte de glossaire¹ qui comprend 26 « termes » et leurs explications. Sur les 26 « entrées » 25 en sont des noms propres, tandis que la dernière est constituée d'une originale et très parlante explication de l'*Être humain* : « ... où l'on peut encore greffer sur le sauvage, où le voyage intérieur n'est pas socialement irréversible » (Chappaz cent pour cent).

Points communs entre les deux poèmes qui constituent notre sujet d'intérêt théorique et de pratique traductive: la place centrale qu'y tient l'espace, la qualité d'un langage hautement poétique, la stylistique de la phrase savamment complexe, voire compliquée le plus souvent, le conditionnement espace / identité / écriture, la liquidité œuvrant à l'intérieur de la musique du langage et de la poétique de la relation (qui est toujours une forme de communication), l'idée que tout langage traduit un autre, associée à celle que tout est parlant dans l'univers (dans le vin parle la terre et le terroir, le vin est la vraie langue, les fleuves écoutent) et surtout la quasi présence de la référence culturelle. Aucun des deux textes n'a jusqu'ici été traduit en roumain. Le travail a été d'autant plus incitant !

¹ C'est déjà, on peut dire, une « traduction » appuyant la lecture-compréhension du poème, ce que Cordonnier appelle *complémentation*, si nécessaire lorsque le détail culturel foisonne; voir Cordonnier, *Traduction et culture*, Didier, 1995, p. 182.

III. Structurer les questions de traduction

Notre réflexion sera structurée autour des questions suivantes : l'écriture subjective de l'espace, poétique et typologie, les toponymes, les culturèmes, la poésie - traduction d'une langue autre, le contexte suisse multilingue et multiculturel comme facteur de rayonnement sur l'expression chapazienne de l'espace. Quiconque sera curieux de lire les deux poèmes aura quelques surprises.

D'abord, il sera surpris de voir à quelle fréquence les noms propres apparaissent, et ne manquera pas de s'interroger sur leurs rôle, sens et significations dans le texte source et la possibilité de rendre ce même rôle et rayonnement sémantique et culturel dans le texte d'arrivée. Ensuite, la teneur de l'espace qui acquiert les dimensions d'une Présence, laisse place à l'esquisse d'une poétique. La charge poétique d'un texte où les données techniques du sujet (la problématique vitivinicole dans le *Chant des cépages romands*, ou bien tout un champ lexical de l'architecture et de la construction, des sciences dans la *Vocation des Fleuves*) ne font pas défaut – voilà bien un autre obstacle à franchir par le traducteur (« si la chose était possible... », comme Nerval jadis réfléchissait au sujet de la lecture-interprétation de ses *Chimères*). Mais il n'y a pas que les toponymes qui posent problème du côté du nom propre. Avec ces noms, on rentre de plein pied dans la sphère de la traduction de la culture. Les cépages et leur rattachement à l'espace, à l'ensourcement identitaire, les crus, les synesthésies que le vin intègre / comporte, les espaces du vin (de culture, d'élevage, de production, de vieillissement, de consommation et de vente), les métiers du vin, tout est élément culturel qui exige de nombreuses compétences de la part du traducteur.

Si dans la pratique de la traduction on est plutôt seul, et que la solitude favorise ce travail ayant trait à la création (quoi qu'on en dise !), du côté de la théorie j'avoue avoir joui de très bonne compagnie. Ballard et Ladmiral, Cordonnier et Meschonnic ont été pour beaucoup dans mes tentatives d'esquisser un cadre théorique à même de faire comprendre les mécanismes de l'acte du traduire en ce cas de figure, tels que je les ai assimilés dans la foulée de ces célèbres théoriciens de la traduction. Si tout ne ressort pas à la théorie, j'espère que la pratique traduisante, telle que je l'illustre ici par des exemples et des commentaires, laissera voir quelques principes et techniques empruntés aux théoriciens mentionnés. On en reparlera à la fin.

III.1. L'espace du sujet / subjectivité de l'espace

« Comment traduire la subjectivité ? » est une question rhétorique dans le sens qu'une réponse nette ne peut être donnée et, dirait-on, parce qu'il y a autant de modalités de traduire la subjectivité qu'il y a des manières de la dire/écrire. Pour ce qui est de l'écriture de l'espace, les choses sont encore plus évidentes, pour ne pas dire... plus subjectives et, conséquemment, plus compliquées lorsqu'il s'agira de traduire. On sait qu'avant d'être informé par des représentations culturelles, le paysage est construit par une manière de perception, et qu'un des premiers apprentissages culturels est constitué par la relation de l'individu à l'espace, selon l'affirmation de Maddalena De Carlo ¹.

Écrire le moi, c'est indéniablement chez M. Chappaz écrire le paysage, le pays, car, tel qu'il l'affirme dans la *Vocation des fleuves*, « tu ne peux être toi-même qu'en ayant le sens du fleuve », ayant le devenir comme parcours dans le sang. L'eau est un élément constitutif du paysage identitaire suisse : « La Suisse est un nœud un nœud rocheux [...] / Et le nœud de trois fleuves » (VF²). Chappaz accorde à l'élément aquatique une large place, valorisant son potentiel à l'ouverture, à la communication, à la circulation, à l'édification du sens de vie même : « La culture suit un trait d'eau / Selon la nature le fleuve est la voie la vérité de la vie » (*ibidem*).

Le paysage est l'espace du sentir, le foyer originaire de toute rencontre avec le monde. Il constitue la donne originaire de l'être, résultat de la communication première de l'homme et du monde. Vivre (dans) un certain espace, c'est s'identifier avec, être soi-même le lieu. Dans l'œuvre de Maurice Chappaz, l'équivalence entre texte (comme représentation du pays) et pays (comme référent où s'originent les signifiants), entre le pays et le moi qui en est traversé, fait de la biographie « une manière de géographie dessinant les régions où se situer » (Carraud³, 2005 : 52).

¹ Maddalena De Carlo, in *L'Interculturel*, CLE International 1998, p. 59 : « Les relations de l'individu à l'espace représentent un des premiers apprentissages culturels : reconnaître les paysages, s'orienter dans le mouvement, nommer les lieux sont des activités dont les modalités diffèrent selon les cultures ».

² Pour des raisons d'économie d'espace, on notera dorénavant pour les citations CCR – le *Chant des cépages romands* et VF la *Vocation des fleuves*.

³ Christophe Carraud est l'auteur d'une remarquable monographie de l'écrivain, que nous considérons comme incontournable pour tout chercheur ou lecteur voulant approfondir sa connaissance de Chappaz : Christophe Carraud, *Maurice Chappaz*, Seghers / « Poètes d'aujourd'hui », 2005.

Dans la littérature, le paysage ne coïncide pas à un pays réel, mais il demeure l'image d'un pays perçu du point de vue d'un sujet. C'est donc à l'idée de subjectivité que l'on devra se tenir lors du parcours des représentations littéraires de l'espace, bien que le point de vue du sujet se ressente, dans la plupart des cas, à une réalité objective. Mais à partir d'une donnée objective (en tant qu'espace réel), l'écrivain procédera à des valorisations subjectives de la donnée première. Parce que le paysage a sa propre vérité intérieure, « plus profonde, plus spirituelle que la réalité physique »¹, lisible selon Chappaz dans le registre d'une grammaire du relief, mais aussi d'une archéologie et d'une spiritualité: « La grammaire d'une partie du monde est enfouie ici ; les fronts, les solives, les granits contiennent les syllabes créées qui clament purement Dieu² ».

Ce qui est à remarquer dans ce type de paysage dont la représentation subjective est fondée sur la relation, l'ouverture, c'est qu'à travers la valorisation de la dimension subjective, l'écrivain accentue les dimensions trans-subjective, interrelationnelle, interculturelle, interhumaine. L'eau donne sens, crée une civilisation, rassemble, coule/circule, nourrit, ressource, structure le monde et le paysage, l'être. « Tu ne peux être toi-même qu'en ayant le sens du fleuve », conclura l'écrivain dans sa *Vocation*...

III. 2. Poétique et typologie de l'espace

L'œuvre de M. Chappaz relève d'une préoccupation quasi constante pour la valorisation des coordonnées identitaires de l'espace. Qu'il s'agisse du *Testament du Haut-Rhône*, de *La Haute Route du Jura*, du *Chant des cépages romands*, ou de la *Vocation des fleuves*, on remarque chez l'écrivain le même plaisir à dire ensemble « le lieu et le moi », la destinée qui s'enracine dans les terres, le cher Valais – « pays réel et carrière de sens », les terres-pays qui se lisent comme les poèmes, comme les vies, le plaisir et le devoir de dire les lieux qui toujours exercent leur génie. Un fil indestructible tisse dans l'œuvre la conjonction-vocation du pays et de l'écriture, du moi et du paysage. L'espace n'existe pas en l'absence de l'individu, l'individu ne peut se définir sans se situer dans une place précise. La perception du moi, comme celle du

¹ *Apud* Michel Collot (dir), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 195, qui renvoie à une conception de Proust sur les vertus du paysage intérieur, sur la manière dont les sensations subjectives peuvent édifier le sens d'une œuvre ; on ajoute la nécessité d'interpréter le monde selon le langage des choses, d'apprendre un autre type d'alphabet.

² Maurice Chappaz, dans *Testament du Haut-Rhône*, p. 41.

temps ou de l'espace, ne se concrétise que dans et par l'écriture qui toujours s'origine à un espace, à une terre, terre-pays.

Une poétique de l'espace chez l'auteur romand est intimement associée à celle de l'identité et de la relation, comme nous l'avons déjà mentionné¹. Ce qui vaut un approfondissement dans ce contexte, c'est la manière dont la présence de la référence culturelle, par le truchement du nom propre en premier lieu, mais aussi par la modalité énonciative du type maxime, par son ultra fréquence, complique et complexifie le travail du traducteur. Ainsi par exemple la relation comme matrice poétique du texte *Vocation des fleuves*, ou bien le transfert identitaire et spatial moyennant l'interculturalité et l'idée de la reconnaissance du Même dans l'Autre. Au centre de ces constructions identitaires et textuelles - l'eau / les eaux, le / les fleuves, qui, tout en traversant les terres, les pays, les imprègnent des mêmes capacités d'identification-reconnaissance, vertus relationnelles et structurantes, fondatrices, universalisantes.

Afin d'illustrer ces propos, nous proposons ici la traduction de quelques passages du poème :

Elveția e un nod un nod stâncos	La Suisse est un nœud un nœud rocheux
Alpii se rotesc în jurul propriei axe,	Les Alpes tournent sur elles- mêmes
Dar nici un Alexandru nu mai vine să taie nodul.	Pas d'Alexandre pour trancher ce nœud
A fost înlocuit cu ingineri ! Iar nodul celor trei fluvii Asemeni cozilor unor tauri Sau a unei turme întregi e răget de cascade	mais des ingénieurs ! Et le nœud de trois fleuves Comme trois queues de taureaux
Umblet, tropăit pînă dincolo de ghețari	De tout un troupeau de taureaux : cascades mugissantes piétinements hors de la glace
Coarne izbite de stîncă. Aar, Ron, Reuss, Rin si Tesin,	Coups de cornes contre les rochers.

¹ Pour en savoir davantage: nous avons consacré des analyses détaillées à l'espace identitaire et à la poétiques de l'espace chez Maurice Chappaz dans: « Maurice Chappaz. Pour une poétique de l'espace identitaire », in *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Junimea, 2011, p. 407-419 et « Maurice Chappaz. The Writer as Author of His Identity Space », in *Human and Social Studies*, no 3/2013, p. 61-77.

toate
 își caută calea, își urmează
 drumul.
 Curgerea apelor – odihna
 oamenilor,
 puterea de a rămîne, de a
 rezista [...].
 Pămînturile vor fi ținute
 laolaltă printr-un pact,
 dar fluviile își vor urma
 drumul ! [...]
 Privesc Ronul
 Apă ce curge, apă în galop
 și iată-mă purtat înspre
 Laponii...
 Același cuvînt aici și acolo
 pentru a numi renul (Ron /
 ren).
 Ronul e poate marele cerb
 sălbatic
 care coboară grăbit între două
 pustietăți:
 între ținutul Camargue și
 ghețari
 Murmurul albastru al
 Mediteranei
 un ochi deschis înspre Europa
 și o imensă șerpuire
 misterioasă în Africa :
 Ronul și Nilul numai ele două.
 Un fluviu poartă în sine
 îngemănarea.
 Ascultați-i pe locuitorii din
 Valais : vorbesc germana, vorbesc
 romansa [...]
 Nu avem aici decît un singur
 popor,
 iar el vorbește o singură limbă
 – limba vinului.
 Doriți să serviți? Ce să vă

L'Aar le Rhône la Reuss le
 Rhin le Tessin chacun
 se sauve de son côté.
 Fuite des fleuves halte des
 hommes
 Leur résistance [...].
 Les terres seront retenues par
 un pacte
 Que les fleuves s'en aillent !
 [...]
 Je regarde le Rhône
 L'eau qui court l'eau qui galope
 je touche à la Laponie...
 Le même mot pour dire le
 renne
 Le Rhône c'est le grand cerf
 sauvage
 Qui détaille qui se presse entre
 deux solitudes :
 Camargue et glacier
 Le clapotement bleu de la
 Méditerranée
 Avec une fente à la hache en
 Europe et avec un tracé
 gigantesque et mystérieux en
 Afrique :
 Rhône et le Nil les deux seuls
 Un fleuve porte l'unité
 Ecoutez le Valais... ils parlent
 allemand
 ils parlent romand [...]
 Il n'y a qu'un seul peuple et sa
 vraie langue
 c'est le vin
 Vous désirez ?
 Dôle de l'Evêché Châteauneuf
 du Pape ?
 Notez l'accent de tous les
 terroirs

dăm :	Ayez la science de tous les climats ! [...]
Dôle de l'Evêché, Châteauneuf du Pape ?	Parfois le Valais dans ma cervelle ressemble
Urmăriți felul în care pământul vorbește prin vin.	à la Norvège
Fiiți știutori precum pământul !	ressemble à la Bretagne
[...]	ressemble à la Provence [...]
Cîteodată în mintea mea ținutul Valais seamănă cu Norvegia,	Je sens dans toutes les relations avec
seamănă cu Bretania, seamănă cu Provența [...]	les miens
In tot ce simt pentru ai mei, în toate legăturile mele cu ei	l'immense petite Judée. [...]
e o copleșitoare Iudee. [...]	

En vue d'une possible typologie de l'espace à analyser dans une étude ultérieure, on peut d'ores et déjà affirmer la double structuration matérielle : l'espace terrestre et l'espace aquatique, mais on devra détailler encore. Par exemple, pour la première série, on aura la montagne, la vallée, le village, la forêt, le vignoble, tandis que pour la deuxième on pourra penser au fleuve, au lac, à la mer, aux glaciers, et entre les deux espaces, l'île ou l'arche. On est très près, dans cette valorisation symbolique religieuse du Valais, de l'image biblique de l'arche jetée par Dieu sur les eaux au début du monde :

Le Valais. *Vallis*, la vallée par excellence appelée ainsi par les Romains [...]. En effet c'est bien le plus fin vaisseau que Dieu ait jamais lancé sur la mer du premier jour, l'arche la plus ample et la meilleure qu'il ait jamais chargé de blé et de vin¹.

Spui Valais. *Vallis*, valea prin excelență, astfel numită de Romani [...]. De fapt e chiar cel mai fin vas pe care însuși Dumnezeu l-a slobozit la apă, l-a scos la marea din ziua dintâi, cea mai încăpătoare și mai bună arcă, tot de Dumnezeu umplută cu grîne și vin.

La vallée est inséparable de la montagne non seulement d'un point de vue géographique, mais surtout dans la perspective d'une archéologie du

¹ Dans *Partir à vingt ans*, Genève, La Joie de Lire, 1999, p. 64.

sens du monde, dans leur jeu de montée et de descente, d'altitude et de profondeur.

III.3. Les toponymes

Une place importante dans l'élaboration d'une poétique de l'espace y tiennent (comme jadis chez Proust) les « noms de pays », les toponymes (auxquels on intègre aussi les noms d'eaux, très importants pour l'identité suisse) et les coordonnées topographiques des lieux, qui, à force d'attachement, passent en des coordonnées *topo-affectives*. Les villages et leurs noms lui tiennent à cœur, et on voit déjà une préoccupation spéciale pour la langue à travers laquelle les nommer :

Je me nommais les villages (leurs noms dans les romans de C., leurs noms de baptême sur la carte), les villages qui insistaient sous le voile. Mais c'étaient, autant que des maisons, des baies, des fruits juste mûrs, prêts à se décomposer dans ce que je ne savais plus devoir advenir : nuit ou lumière. (*Le Livre de C.*)

Parmi les noms de pays, le Valais tient une place de choix. « Valais, *vallis, vallis lacrimarum* » dans beaucoup de représentations, mais aussi, presque inséparablement, vallée « *abundans frumento* » (dans le *Testament du Haut-Rhône*), les deux constituant des valorisations culturelles faciles à reconnaître par le lecteur (*Valais, vale, vale a lacrimilor, dar și pămînt al abundenței*), et qui nous portent vers les origines latines communes.

La *Vocation des fleuves* se donne à lire comme synthèse de trois dimensions de l'espace - géographique, religieuse et affective - qui structurent en égale mesure l'être et le pays :

C'est le Jourdain qui se glisse dans le lit du Rhône [...] / Une ville c'est un esprit / Et cet esprit ordonne un pays rien n'est désincarné / Ca part du corps qui est la géographie de l'histoire qui est l'expérience / [...] Ce peuple des pâturages de l'eau de source du roc du Rhône du / Rhin du Tessin des petites villes actives / [...] / Le bonheur d'un petit pays est d'être humain / Entre l'iceberg et le gratte-ciel.

În albia Ronului s-a strecurat și curge Iordanul [...] / Un oraș e spirit / Iar spiritul rînduiește o țară, nimic nu rămîne gol. Rînduiala începe de la trup, care e geografia istoriei, experiența / [...] Neamul acesta crecut pe

pășuni, cu apă de izvor, crescut pe stânci, pe Rin și pe Tesin, prin mici și harnice orașele / [...] / Adevărata fericire a unei țări mici e să poată să-și păstreze omenescul / Între iceberg și zgârie-nori.

Une valorisation poétique à part des toponymes est rencontrée dans le *Chant des cépages romands*. Le Valais natal est « une tranche du monde et de l'humanité hautement vineuse » / *parte a lumii și a umanității cu vin din plin împărtășită*. Ce terroir, dont la qualité émerveillante est la fraîcheur, se laisse appréhender par le truchement des toponymes. Les noms de lieux ont par la suite donné des noms de cépages et/ou de crus, dont le traducteur sera tenu de garder au moins la musicalité, sinon leurs tonalités de couleur, fraîcheur, intensité de goût, saveur et arôme/odeur/flaveur. En voici un échantillon:

Elle [la fraîcheur] accompagne la verdure et le moelleux surprenant des grands La Côte, le délicieux fruité rocheux des Yvorne, le nerf de l'Aigle, le ferme et fluide Villeneuve, le Dézaley si bellement amer et bouqueté. Quel est le meilleur, songez-vous, de tous ces vrais vins ? [...] Le Dézaley, par exemple, est un miracle de finesse, mais si vous lui opposez un Evêché, un clos de la Tournelette, vous serez impressionnés par un contraste quasiment féodal¹. (CCR, 35)

Răcoarea însoțește verdele inconfundabil și dulceața ce se topește în gură – uimitorul gust al nobilelor vinuri La Côte, sau deliciosul gust fructat al vinurilor Yvorne, ea dă nerv răpitorului Aigle, susține puternicul și curgătorul Villeneuve, sau acel Dézaley cu buchet aparte, cu superbu-tanin ! [...] Vinul Dézaley, de exemplu, este un miracol de finețe, dar dacă îl puneți pe lângă un Evêché, sau un Clos Tournelette, veți fi uimiți de regescul contrast.

Pour souligner l'importance du lien fort existant entre le raisin et son lieu, la marque spatio-identitaire dont le vin est porteur, encore une citation :

Le Fendant ! Ce nom est un sceau valaisan. Il caractérise l'ex-cep bourguignon. Nous voici dans la Romandie brune : la lumière en est belle et les rochers sont ivres. (CCR, p. 33)

¹ Pour le « contraste quasiment féodal », c'est clair que je ne pouvais pas traduire mot à mot. Je me suis sortie par « regesc », qui souligne à la fois la distance et la supériorité.

Fendant! Numele acesta este o pecete a ținutului valaisan. El vorbește despre un străvechi soi burgund (soiul soiurilor). Iată-ne, cu acest vin, în bruna Romandie : de-atâta frumoasă lumină, stîncile-i sunt bete¹.

Toutes les références culturelles et affectives ne peuvent pas être rendues en une autre langue lors de la traduction, si « intacte » que reste la transposition des noms propres. Ce n'est pas que les noms propres qui rendent la traduction de Chappaz sollicitante. Dans la phrase citée, on a le bel exemple de « l'ex-cep ». Le traducteur sent bien le jeu de mots, mais aussi la valorisation superlative du cépage qui a donné ce vin, le Fendant. Car *ex-cep* c'est à la fois l'ancien cépage et l'exceptionnel. Ma meilleure solution a été le rajout, car il n'y a pas d'équivalence en roumain pour dire les deux vérités à la fois. Alors j'ai repris un peu, pour accentuer : une fois *soi străvechi* (l'ancienneté) et après *soiul soiurilor* (la valeur exceptionnelle).

Transférer un nom propre de son berceau linguistique à un autre, sans l'accompagner du transfert de la référence culturelle aura pour résultat une diminution indéniable des valeurs dont il est porteur. Car, pour souligner, par exemple, la différence entre un Dézalay et un Clos Tournette, le traducteur doit minutieusement se renseigner sur les deux crus, sur leurs qualités, origines, utilisation / consommation, etc. On pourrait dire ici, avec Fabrice Antoine, que « le traducteur est autant passeur de mots que passeur de culture, ou, plutôt [...] il est passeur de mots et contrebandier de culture, tant la culture est discrètement véhiculée par les mots² ».

Au-delà de leur fréquence, les noms de lieux devenus noms de cépages et de crus ont un rôle à part, étant donnée leur musicalité et l'effet d'exotisme que leurs sonorités entraînent : le Dézalay, l'Evêché, le Glacier, le Tournette, l'Aigle, l'Arvine, l'Amigne, la Malvoisie, le Johannisberg, le Syrah, le Pinot, le Chasselas, etc. Une dimension interculturelle ne manque pas d'être observée non plus à l'intérieur de la belle coexistence des sonorités françaises et allemandes. La marque identitaire et culturelle de ces noms est censée passer à travers l'usage qu'en fera le traducteur qui pourra étoffer si nécessaire, ou faire appel à l'incrémentalisation, car ces toponymes, dans la plupart des situations, dénotent et connotent à la fois, figurant de véritables

¹ J'ai longuement hésité entre *bete* et *imbătate* pour traduire « ivres », mais par similitude avec *Le Bateau ivre*, j'ai préféré garder *bete* ; en plus, c'est l'effet qui est accentué, non pas le processus.

² Dans Michel Ballard (coord.), *La traduction, contact des langues et des cultures* (1), Artois Presses, Université, 2005, p. 111.

culturèmes. Il y a donc une charge connotative dans les noms propres (et spécialement dans les toponymes) qui nous interdit toute approche neutre ou « innocente ».

III.4. Les culturèmes

Dans la foulée de Ronney, bien que des théories plus récentes et plus solides aient été élaborées au sujet des culturèmes¹, on a essayé de regrouper quelques « problèmes culturels », des connotations culturelles d'une langue difficiles à être traduites: les noms - cépages et crus – dont on a déjà parlé, les allusions à l'histoire, à la géographie, à la nourriture, à la culture de la vigne et, dans toute la richesse du terme - à la culture. Les expressions imagées et proverbes ne font pas défaut non plus. Mais la difficulté de la traduction des culturèmes ne réside certes pas dans leur regroupement, c'est juste un moment du travail, pour se donner du courage.

La déroute que suscite la *Vocation*... vient de la grande fréquence des allusions culturelles, du fonds culturel qui sert de « trame » au texte. On a compté environ quatre-vingts occurrences culturelles, directement présentes dans le poème, ou seulement suggérées, par renvoi, par allusion. La traduction de Chappaz ne pourra en aucun cas être « annexion », car il n'est pas question de rendre les culturèmes par des équivalents. On ne peut pas « mettre au Même l'habit de l'Autre » (comme disait Cordonnier), et la poésie des fleuves illustre à merveille cette impossibilité et ce devoir à l'ouverture et à la vérité que le traducteur est appelé à assumer. D'autre part, on sait, avec Galisson, que « la culture se cache (aussi) derrière les mots » et que les mots d'une langue ne peuvent pas dire tout ce que les mots d'une autre langue disent. Les langues et les cultures, les langues comme cultures sont des identités en soi, le plus important pour le traducteur doit être de rendre compte des différences, de les traduire et non pas de les effacer.

Dans le cadre de cet exercice interculturel proposé, la traduction de l'espace et de la vitiviniculture, une importance à part est revenue aux toponymes, sur la valeur desquelles on a insisté dans la partie correspondante de l'étude. Il s'agit en premier lieu de leur reconnaissance, par le traducteur, comme hauts lieux du vin et de l'identité, comme

¹ On pense à Georgiana Lungu Badea et à Michel Ballard en premier lieu.

culturèmes¹. Par la suite, on peut avoir leur passage, par effet métonymique, en noms communs (Arbois – l’arbois) ou de noms communs en noms propres (païen – le Païen), la référence culturelle gardant toute sa validité.

Mais, à part les toponymes, il y a aussi les noms communs du paysage viticole. Qu’il apparaisse sous le nom de *terroir*, *clos*, ou *tablar*, ce paysage pose souvent des problèmes de traduction, d’abord parce que sa structuration et son organisation ne sont pas les mêmes en Suisse et en Roumanie. À des données administratives et paysagères différentes correspondront, des dénominations différentes. La difficulté de la traduction augmentera lorsque ces correspondances ne pourront être établies. L’absence de correspondant lexical (suite à l’absence d’équivalence culturelle) exige la présence d’une explication, en note, rajout ou incrémentalisation. « Tablar » et « clos » en serait deux exemples parmi d’autres.

Le vin incarne cette signification du terroir qui parle d’un « enracinement socioculturel, d’une identité socioculturelle » (*Maryvonne Perrot*). Connotation et indices socioculturels sont étroitement liés dans la traduction des toponymes². Le discours de la vigne est, de toute évidence, un discours que l’on prend comme un terrain marqué par la jonction entre diverses cultures (littéraire, linguistique, technique – la vitiviniculture, artistique, œnologique, géographique, sociale, historique, etc).

De prime abord, on aura encore à faire au discours descriptif, c’est-à-dire que le niveau stylistique régira l’emploi de la parole du traducteur, comme cela est souvent le cas pour le texte d’origine, qu’à sa base se trouve un spécialiste du vin (l’œnologue par exemple) ou du verbe poétique (l’écrivain). Chappaz réunit les deux, et pour le traducteur ce sera d’autant plus incommode. Un exemple : « Il [Rouge du Pays] a une robe d’un rouge violet quasi épiscopale, et il est mordant sous le velours » / *Acest vin (un roșu de regiune) are o culoare grozavă, e purpură arbierească, plăcut în gură, cu mîngîieri de velur, dar chiar simți că-l bei. C’est clair que la traduction mot à mot ne nous sert à rien et qu’il faut bien savoir éviter les pièges (le cas des mots robe, quasi épiscopale, mordant).*

1. Le mot est pris dans le sens que propose M. Ballard. Principalement, il s’agit de désignateurs culturels, signes renvoyant à des référents culturels, des éléments ou traits dont l’ensemble constitue une civilisation ou une culture (in Ballard, *op. cit.*, p. 126). Ces désignateurs peuvent être des noms propres (Cotnari, Clos-Vougeot Dézaley) ou des noms communs (cotnar, clos, tablar).

2. Comme l’avait montré et argumenté Corinne Wecksteen, in Michel Ballard, *op. cit.*, p. 111-113.

Le discours sur le vin relève, comme on s'attendait, d'une philosophie que celui-ci a engendrée chez le consommateur à travers les époques. Être né dans un pays du vin, comme Maryvonne Perrot l'affirme¹, vivre dans un pays du vin forge une identité, colore l'existence avec des données culturelles qui lui sont inhérentes, liées à certaines formes de sensorialité, de vitalité et de convivialité. Maurice Chappaz nous fait découvrir de très belles formules de ce type, dont la traduction constituera une preuve d'habileté sémantique, stylistique et culturelle de la part du spécialiste. En voici quelques « maximes » :

- « Avec le vin on salue tous les voisins » / *Cu vinul întâmpini vecinul*, ce qui exprime à la fois les valeurs universellement valables de la convivialité et de la fierté que le vin englobe, et qu'il confère à son détenteur.
- « Donnez-nous du vin du Valais, qu'il soit rouge et bon frais ! » / *Vin de Valais să ne dați, c-un roșu ne bucurați!*
- « Le salvagnin du Jura, plus on en boit, plus on va droit ! » / *Cu salvagnin de Jura – mergi tot drept, ori cât ai bea !*

La traduction en roumain de ces deux dernières constructions pourrait avoir seulement la valeur d'une explication, parce que le transfert lexical ne peut être doublé de correspondant matériel ; tandis que la culture valaisanne du goût et de la vigueur s'appuie sur les valeurs du terroir (vin/s du Valais, salvagnin du Jura), en Roumanie la même chose se dirait par l'appel à nos propres vins de terroir.

Le traducteur sera obligé à faire appel à l'étoffement et à l'incrémentialisation, ne pouvant pas jouer sur les valeurs du lexiculturel², car les compétences de son lecteur (auditeur) ne sont point garanties. On connaît peu (ou pas) en Roumanie les vins valaisans, mais c'est sûr qu'il y a du sous-entendu dans les formules énoncées. On sait que le salvagnin est une fierté locale pour les Jurassiens, et l'écrivain romand parle en mêmes

¹ Dans *Des Hommes et du Vin. Le vin comme marqueur d'identité culturelle*, sous la dir. de Jocelyne Pérard et Maryvonne Perrot, Dijon, Editions de l'Université de Bourgogne, 2010, p. 83.

² Terme défini par Fabrice Antoine en 1998 comme il suit : « Le lexiculturel est ce qui, au-delà des mots, des lexies, s'actualise spontanément chez le locuteur. Le lexiculturel appartient donc au non-dit [...]. Il flatte le lecteur en lui permettant de décoder l'allusion culturelle. » Apud Corinne Wecksteen, in Ballard, *op. cit.*, p. 105.

termes du *Païen*¹ – « grand ordinaire du vieux temps », qui accompagnait habituellement la nourriture frugale. Quelle belle occasion que de traduire le nom du *Païen* en roumain à la suite de l'interrogation interculturelle de ce nom devenu qualificatif vinicole ! Pour traduire correctement une simple phrase comme : « Le Païen est le vin de Pasteur, le Salvagnin du Jura, l'arbois dont il disait... », il faut avoir des connaissances de viticulture, de géographie, il faut savoir que Pasteur a vécu à Arbois où on peut visiter le musée du savant, que le Salvagnin est la fierté des Jurassiens, et que le nom propre (Arbois – la ville) peut donner le nom commun (arbois – le vin du lieu, produit à Arbois) par effet de métonymie (comme par exemple chez nous Cotnari – cotnarul). Sinon, l'énoncé risque de donner de mauvaises traductions, sinon incompréhensibles.

III.5. Traduire la poésie – une langue autre

Il est utile peut-être de rappeler ici le *credo* de Chappaz marqué en épigraphe au poème : « Envers et contre tout je crois à la Suisse/Comme Paul Celan à la langue allemande ». Par syllogisme, on pourra dire que pour l'écrivain, un pays équivaut à une langue. Mais pas besoin de faire appel au syllogisme, car le poète avait une prédilection spéciale à dire la ressemblance terre/pays, leur manière similaire de parler et de se donner à lire (les terres se lisent comme des livres, il existe une grammaire du paysage, le vin est le traducteur de la terre, etc.). Cette langue, c'est celle de la poésie, où une partie de non-dit, de silence, d'allusion, de mystère restera toujours à découvrir et à reconnaître comme telle. La traduction de ces dimensions de la langue poétique, voilà qui constituera une épreuve pour le traducteur, et les théoriciens de la traduction connaissent bien ces réalités, plus ou moins visibles. Leurs reconnaissance et transposition par le traducteur sont en rapport direct avec ses propres aptitudes à lire et à re-construire un texte.

D'abord, on a le problème de la traduction de l'image artistique (à teinte scientifique parfois, proche d'une sorte de géographie culturelle). Une liaison existe, certes, entre la configuration de l'espace et l'expression

¹ On peut se demander si dans ces cas-ci la note, qui se situe dans la complémentation, qui montre l'inconnu, est vraiment nécessaire. Son rôle dans le traduire est d'informer sur la culture de l'Étranger (Cordonnier, 182) lorsque la traduction ne réussit pas à combler ce besoin. Mais comme il est évident que l'on a affaire à des crus (le Salvagnin, le Païen), nous considérons que la note serait superflue, pesant sur la « note » de fraîcheur (en accord avec les vins) de la traduction.

linguistique qui se charge d'en rendre compte, l'imaginaire de la langue. Quelques symboles pour l'espace dont on parle reviennent dans la *Vocation des fleuves* : le nœud (« La Suisse est un nœud rocheux », « le nœud de trois fleuves »), l'arche / l'origine (« La Suisse sera le pays de l'origine »), le taureau (« trois fleuves comme trois queues de taureaux / de tout un troupeau de taureaux », « le dieu taureau aux trois cornes »), le fleuve (les images en sont trop nombreuses pour les citer ici) . À chaque image ou symbole - sa densité de signification, et au traducteur l'effort de les rendre, de faire perdre le moins que possible dans leur « transfert » linguistique.

Un autre aspect qui autorise cette réflexion sur la nécessité de traduire un langage par un autre, c'est la reconnaissance, dans le vin, d'un langage qui demande à être traduit, du fait que le vin même laisse parler en lui la terre où la vigne se ressourc :

Qu'est-ce qu'il [le vigneron] a trouvé, marié, acclimaté dans ses pépinières pour rassembler douze plants, pour en faire ses tiges d'élection, ses donneurs de joie, ses **traducteurs de terroir** éloquents et subtils¹, apostoliques et vineux, les cépages exprimant le pays, produisant une goutte unique ? (CCR, p. 11)

Oare ce-o fi găsit vierul prin grădinile sale, ce logodnă a firelor de viță o fi săvîrșit, cum le va fi obișnuit cu locul de-a obținut, din douăsprezece fire diferite, aceste soiuri de mare fală, aducătorii bucuriei, guri prin care vorbește pământul, cu graiuri atât de convingătoare și subtile, ca de apostol, graiuri în care curge vinul, soiuri în care se simte pământul țării, viță dătătoare de vin cum altul nu-i.

Traduire « une goutte unique » par « un vin cum altul nu-i » nous semble rester dans la zone stylistique de Chappaz et nous épargner l'inconvenance d'une formule exacte du type « o picătură unică » (traduction mot à mot) qui ne rend ni la qualité exceptionnelle, ni l'émerveillement, comme le fait la traduction proposée, porteuse des deux connotations requises.

Un autre problème qui se pose à l'intérieur des débats portant sur la langue poétique, c'est la traduction du non-dit. Qu'il « manifeste sa présence » dans l'allusion, l'affirmation d'un secret ou bien la valorisation du silence ou d'autres formes d'expression de ce type, dans l'expérience

¹ C'est nous qui soulignons. On adore la formule *traducteurs de terroirs* et c'est en consonance parfaite avec notre réflexion.

commune partagée, le traducteur devra l'identifier et mettre en place un langage, des formules qui le laissent exprimer, passer vers le lecteur étranger à ces allusions, secrets ou pratiques culturelles.

III.6. Le contexte multilingue et multiculturel

Les rapports interculturels sont à considérer non dans leur immobilité, mais dans leur mouvement, dans leur capacité à échanger, à engendrer de nouvelles structures, significations, modes et modèles de vie, de communication.

L'espace et le vin, leur représentation et leur expression littéraire et linguistique illustrent et intègrent brillamment la problématique de l'interculturalité.

Pour ce qui est des *Chants...*, il s'agit de traduire une riche culture de la vigne et du vin. Les difficultés ne sont pas rares, étant donné les approches interdisciplinaires et intertextuelles, la nécessité de la (re)connaissance du symbolisme et d'un imaginaire qui ne se laissent pas facilement saisir, et encore plus difficilement transposer d'une langue à l'autre, d'un univers géoculturel à un autre.

En ce qui concerne la *Vocation des Fleuves*, il nous a semblé que l'ample poème se constitue en tant que matrice d'un modèle interculturel de haute qualité. À part la poétique de la relation qui est esquissée à partir de la métaphore du fleuve et de circulation, du parcours, du brassage, d'autres aspects du texte soutiennent cette idée, surtout la richesse de la référence culturelle, dont on a parlé dans l'introduction aux textes. Tout s'y convoque et rejoint : la géographie (les terres et les eaux, les montagnes, les rochers, les alpages et bois, les glaciers, etc.), l'histoire, les ancêtres, les nations, les religions, les époques, les arts, les langues, tout sous le signe du sens, de la valeur, de la perpétuité. Pour rendre l'idée que toute langue est culture et que la culture ne réside pas seulement dans ce que les mots exposent, mais aussi dans ce qu'ils cachent, que le traducteur fait avant toute chose un travail de renseignement culturel avant de procéder à la traduction proprement dite, ce poème nous offre l'appui du glossaire. Belle leçon de lecture de la culture que Chappaz nous offre, face à cet univers multiculturel. L'écrivain nous est apparu ici comme illustration du concept d'« homme décentré » tel que Cordonnier le théorise¹, c'est-à-dire l'homme ouvert à l'autre, comme l'espace qu'il habite et qui l'habite intimement. On aimerait mentionner

¹ Voir J.-L. Cordonnier, *op. cit.*, p. 126.

encore la présence, dans le poème, de plusieurs allusions à diverses langues, de plusieurs langues (le latin, le français, l'allemand, le romanche). Et, c'est tout aussi important, le recueil de 1998, qui donne une version poétique du texte *Vocation des fleuves* paru en 1969, rassemble quatre traductions du poème : allemande, italienne, romanche et anglaise (plus, en tête, évidemment, la version française originale).

Par l'œuvre de Maurice Chappaz, la culture suisse illustre brillamment l'idée de métissage, de multiculturalité. Ces réalités multiculturelles se manifestent par la coexistence des langues, un enchevêtrement de caractères dans l'âme simultanément latine, germanique, celte, plus une diversité de paysages (principalement les montagnes et les eaux – fleuves, rivières, lacs, mers), mais aussi les autres cultures, à leur tour vitales – la vigne et les blés, qui gardent, dans leur « mariage », tout le symbolisme de l'espace européen religieux. La *Vocation des fleuves* illustre aussi le dépassement de l'ethnocentrisme comme rapport au monde nuisible à la traduction parmi d'autres (Cordonnier en a beaucoup écrit). Dans l'univers textuel de Chappaz, comme dans le monde qu'il reflète, il n'y a pas de langue unique, de culture unique, d'identité monolithique. Tout est fait de morceaux, de parties, de racines multiples qui, ensemble, assurent le dialogisme, la diversité, préservent les structures du monde rhizomique dont d'autres ont aussi rêvé.

IV. Conclusions théoriques

Pour argumenter et illustrer ici la dimension culturelle de l'acte du traduire, spécialement dans le texte littéraire, on s'est appuyé sur les théories de M. Ballard, J.-L. Cordonnier et J.-R. Ladmiral. Ces théories nous ont fourni les suggestions d'une approche pratique et de plusieurs découpages à l'intérieur de la pratique traduisante dans le contexte vitivinicole tout spécialement. Par la suite, c'est pour nous, à chaque fois que l'on parle des limites et possibilités de la traduction, un devoir que de référer à l'incontournable Henri Meschonnic. La charpente théorique de notre modeste application s'est édifiée selon quatre directions principales.

Premièrement, il s'agit de Michel Ballard, qui, dans l'ouvrage cité, avait souligné la dimension de la traduction comme contact des langues et des cultures. La traduction figurerait ainsi le paradigme de la *transposabilité*, étant,

avant toute chose, « relation de la langue au monde »¹. Une large place est réservée, dans le cadre de ces discussions sur la traductibilité, aux désignateurs de référents culturels, ou *culturèmes*, selon une terminologie qui fait autorité. Le discours de la vigne et du vin, intégré ici à celui de l'espace, ou comme celui de l'espace, offre un matériau qui est loin d'être épuisé.

Par la suite, on a bien compris ce que Cordonnier a théorisé, le fait que le traducteur établit le rapport entre les signes de deux ou plusieurs langue-cultures et qu'aucun langage ne peut livrer ses secrets sans la clé de la culture dont il est porteur. Dans le cadre si complexe, multilingue et multiculturel de l'espace suisse, les problèmes de la connaissance de cette spécificité par le traducteur se posent comme une nécessité, avant que l'acte traductif ne lance ses défis. Car si connaître est une étape incontournable de ce parcours, elle ne résout pas les difficultés de la transposition en une langue et une culture autre. Après la connaissance, vient le moment de la reconnaissance des lieux, leur « lecture » et interprétation en tant que référents de telle ou telle dimension culturelle. On a beaucoup apprécié dans ses théories l'importance assignée à l'enchevêtrement interprétation-traduction – l'une n'allant pas sans l'autre. Le texte littéraire est le plus apte à illustrer cette interdépendance. Il se montre aussi grand défenseur de la préservation des traits culturels étrangers dans le texte traduit, ce dont nous nous déclarons aussi l'adepte. On ne peut envisager la traduction éthique en l'absence de ces traits qui sont le signe premier de l'authenticité d'un texte, de son identité, comme de celle de son auteur. Vu le fait que la traduction est un « rapport historique, culturel et politique » (Cordonnier, 145, dans la foulée de Meschonnic), il nous a semblé que l'écriture de Chappaz illustre brillamment cette situation dialogique, le besoin de décentrement, non pas d'ethnocentrisme, par la métaphore du fleuve, souvent valorisé dans ses textes et dont la *Vocation* parachève l'emploi et la valeur.

Vient ensuite la bien connue la théorie l'admiralienne de la « compétence périlinguistique » inhérente à l'acte du traduire. La *périlangue* rassemble les éléments civilisationnels, plus certaines compétences spécifiques qui définissent des langues de spécialité, sociolectes et technoclectes, liés à des pratiques sociales déterminées. Nous l'avons

¹ M. Ballard, *op. cit.*, p. 125.

considérée très adéquate à nos situations de traduction et tout spécialement à la dimension interculturelle du domaine vitivinicole.

En quatrième lieu, on renvoie à Meschonnic. Il reconnaît, dans sa critique de la formule du traducteur « passeur » (qu'il trouve comme une « métaphore complaisante ») que la traduction est souvent représentée comme une communication entre les cultures. Ce qui importe, selon le théoricien et poéticien de la traduction, ce n'est pas de faire passer (qui justifierait la formule du passeur), mais « dans quel état arrive ce que l'on a transporté de l'autre côté. Dans l'autre langue. » (Meschonnic : 1999, 17). L'approche éthique et qualitative de l'acte du traduire nous semble, en tout temps et lieu, essentielle.

Le travail pratique dans les espaces de la parole a été pour nous une satisfaction personnelle, et, on espère, interpersonnelle, car, le traducteur, comme l'écrivain, s'adresse à un public. Il sait qu'il sera entendu ou lu par quelqu'un d'autre, à l'intention duquel il a travaillé. Cela a été pour nous aussi une occasion spéciale de réfléchir, à travers le problème de la traduction de la dimension culturelle de l'espace, ou celui de la terminologie vitivinicole et ses aspects culturels et identitaires, sur le rapprochement traducteur – lecteur et les compétences sollicitées par le premier chez le deuxième, à partir de quelques points de vue émis par Philippe Hamon sur le descripteur¹. Pour résumer, il s'agit, selon Hamon, de plusieurs qualités, parmi lesquelles les plus importantes seraient : la compétence lexicale, une compétence encyclopédique, une autre – imaginaire, une quatrième – mémorielle, et la dernière dans son « tableau », la compétence herméneutique. Serait-ce une hardiesse de dire que ce *quintette* gouverne aussi le travail du traducteur de l'espace ? On espère avoir donné ici une idée sur la complexité de l'exercice traduisant, interculturel par excellence, où marques identitaires et lexicales, grammaticales et sémantiques, mémorielles et encyclopédiques se rejoignent et s'illuminent réciproquement.

Ecrire le pays, le lire, le donner à lire au bout d'un travail de déchiffrement, de traduction par la suite, c'est approcher la problématique inépuisable de la culture. Chez M. Chappaz, les terres se lisent comme des livres ; elles accumulent des strates de signification, de

¹ Dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 40-47. Le descripteur étant tout simplement l'auteur du texte descriptif, qui construit chez son lecteur une série de compétences, en réponse aux siennes propres.

mémoire, qui appellent leurs archéologues du sens, passants et passeurs, lecteurs traducteurs, fidèles interprètes dont l'écriture demeure constamment à l'écoute. C'est pour cela que nous avons préféré de parler de *l'espace de Chappaz*, juste parce que chez l'écrivain l'espace est fortement marqué comme coordonnée identitaire, comme enracinement et appartenance.

Bibliographie :

Textes de Maurice Chappaz

Chant des cépages romands (1958) : Genève, Zoé, 2009.

Vocation des fleuves, 1998 : Genève, La Joie de lire.

Testament du Haut-Rhône (1953), Albeuve, Castella, 1989.

Journal de l'année 1984. Écriture et errance (1996) : Lausanne, Empreintes.

La Haute Route du Jura, (1997) : Lausanne, 24 Heures.

Ouvrages critiques sur l'espace et sur l'œuvre de Maurice Chappaz

Carrau, Christophe (2005) : *Maurice Chappaz*, Paris, Seghers / « Poètes d'aujourd'hui ».

Collot, Michel (dir.) (1997) : *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA.

FOȘALĂU, Liliana (dir.) (2011) : *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Iași, Junimea.

Théorie de la traduction et études critiques

Ballard, Michel (2005) : *La traduction, contact de langues et de cultures* (1), Arras : Artois Presses Université.

Carlo, Maddalena De (1998) : *L'Interculturel*, Paris, CLE International.

Cordonnier, Jean-Louis (1995) : *Traduction et culture*, Paris, Didier.

Hamon, Philippe (1981) : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette.

Ladmiral, Jean-René (1991) : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Payot, (1979).

Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

Crédits : Etude réalisée dans le cadre du programme de recherche PN II – IDEI, « L'Espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine », contrat no 218/2011, financé du Budget d'Etat par le CNCS – UEFISCDI. Nous en remercions le CNCS – UEFISCDI.

III. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/TRADUCTRICES

VLAD ZOGRAFI, TRADUCTEUR ET ÉDITEUR PARADOXAL

Violeta CRISTESCU¹

« C'est ainsi qu'il faut considérer chaque traducteur : il est l'intermédiaire de cet universel commerce de l'esprit et son affaire, c'est de favoriser cet échange de biens. Car, quoi qu'on puisse dire de l'insuffisance des traductions, elles sont, et restent, l'une des plus importantes et des plus nobles activités du monde ».²

Abstract: The portrait that we are trying to compose here is that of a paradoxical translator, a meddler who seeks the deep meaning of things, but who strikes as odd with his discrete labor. It is the portrait of a translator with an unusual career path, a passionate and rigorous man who loves music and swimming off-shore and who hates models. At the same time, it is the portrait of a skeptic and an agnostic, who loves to cook for his friends, to discover the talent to roar with laughter on his own account and to give an answer to those who wonder about his relation with Divinity: « Je ne peux pas croire, mais ne pas croire, c'est trop simple »³ (Zografi, 2010 c).

Keywords: Vlad Zografi, translator, editor, writer, paradox.

Argument

Traducteur d'Eugène Ionesco et dramaturge connu par son originalité, « a obținut pentru a treia oară Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie »⁴ (Gârbea, 2009), Vlad Zografi, pseudonyme de Vlad Djamo, n'aime pas sortir en public et avoue avoir un problème : se sentir condamné à sa propre façon d'être et à se poser des questions sur tout ce qui est insondable. Ce problème est devenu la raison de son intérêt pour l'acte d'écrire, car il s'est proposé d'inciter aussi les autres à voir le spectacle de son

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, violeta_cristescu@yahoo.com

² Goethe, in *Correspondance : Goethe, Carlyle*, 2005, édition de Charles Eliot Norton, traduction de Georges Khnopff, Éditions du Sandre, Paris.

³ « I can't believe in it, but not believing would be too simple ». (Notre traduction du roumain et notre traduction vers l'anglais.)

⁴ « Trois fois couronné du Prix de l'Union des Écrivains pour la dramaturgie. » (Notre traduction du roumain.)

impuissance et à s'amuser, car lui aussi, il s'en amuse. Même si traduire n'est pas son activité dominante, elle a attiré notre attention par sa cohérence avec une vision sur la langue et avec l'activité d'écrivain et d'éditeur vraiment intéressantes. Comme l'acte de traduire, c'est, selon Jean Delisle (*L'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*), un savoir-faire (interpréter et ré-exprimer) reposant sur un double savoir (linguistique et encyclopédique), Vlad Zografi s'inscrit parfaitement parmi les traducteurs qui savent réunir tout leur savoir.

L'idée de broser ce portrait nous est venue à l'esprit suite à l'analyse des stratégies que les traducteurs qui ont réalisé l'intégrale du théâtre ioneskien, Dan C. Mihăilescu (*Teatru*, vol. I-V, 1994-1998) et Vlad Russo et Vlad Zografi (*Teatru*, vol. I-XI, 2003-2010), ont utilisées dans leur travail. Préoccupée du but que les traducteurs ont eu en vue : une traduction pour la lecture et/ou une traduction pour la scène, nous avons apprécié¹ que Vlad Russo et Vlad Zografi offrent plutôt un texte pour la scène, qui se situe plus près de ce que la théâtralité représente.

Repères biographiques

Né en 1960, pendant les travaux du VIII^e Congrès du Parti Communiste, Vlad Zografi s'amuse en disant qu'il aurait pu ne pas apparaître au monde, car, à cette époque-là, il était difficile d'arriver à la Maternité, tous les taxis étant pris. Élevé dans une « famille trilingue », ayant des ancêtres albanais (son père, Nicolae Djamo, arrivé en Roumanie depuis l'âge de cinq ans, s'est confronté avec beaucoup de langues, le kajnas, un dialecte slave, étant sa première langue parlée, suivie de l'albanais et du roumain) et Aroumains (son arrière-grand-mère maternelle, Eulalia Valaori, provient de Moscopole), pour Vlad Zografi, la langue représente « le violon d'un écrivain » (Oprea, 2014).

Il avoue avoir aimé étudier la philosophie ou les lettres, mais le Régime l'a obligé de trouver une solution de compromis, pour ne pas salir son idéologie. La curiosité l'a poussé vers la mécanique quantique, car il voulait depuis toujours savoir ce que la vie cache.

¹ Violeta Cristescu, 2013, « Analyse des traductions en roumain de la pièce *La Cantatrice chauve* de la perspective de la *double lecture* », in *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue* (coord. Iulian Boldea), Éditions Arhipelag, Târgu-Mureș, XXI, ISBN978-606-93590-3-7, p. 313-327.

Il a fait des études de physique à l'Université de Bucarest. Boursier du gouvernement français de 1990 à 1994, il a obtenu, en 1994, son diplôme de doctorat en physique atomique, à l'Université Paris XI (Orsay). Il a publié, dans des revues internationales de spécialité (*Physical Review B*, *Physical Review Letters*, *Physics Reports*, *Surface Science* etc.), des articles de physique atomique théorique, sous son vrai nom, Vlad Djamo.

Le début littéraire

À l'idée de Nicolae Manolescu, l'un des plus importants critiques littéraires roumains, Vlad Zografî a débuté en 1990 (relativement tard, comme il le reconnaît, car il n'a pas pu publier avant la chute du régime communiste), avec des nouvelles, parues dans la revue *România literară*. Son premier livre, *Genunchiul stîng sau genunchiul drept*, ouvrage de récits, a été publié en 1993, aux Éditions Eminescu, étant suivi, en 1996, du roman *Omul nou* et de sa première pièce de théâtre, *Isabela, dragostea mea*.

Le message de « la plus connue de ses pièces » (*Gârbea*, *Op.cit.*), *Petru sau petele din soare* (1996/ 2007), c'est que les gens ne peuvent pas être transformés, mais, avec la pièce *Regele și Cadavrul* (1998), l'auteur adoucit cette idée, admettant que les gens peuvent être éduqués, même initiés pour devenir rois. Le succès retentissant de la pièce *Petru*, est dû, explique-t-il, à une confusion, les gens n'y ont vu que le côté politique, qui n'était qu'un prétexte. En réalité, il a voulu montrer l'autopsie d'un cadavre à la recherche de son âme, mettant en scène la « folie de l'obsession rationaliste de décomposer les choses » (Antonios, 2011), qui l'a toujours intéressé. Les pièces de Vlad Zografî sont considérées « ingénieuses », l'auteur interrogeant la conviction selon laquelle l'homme peut maîtriser son destin. Il fait preuve d'une bonne connaissance de la technique théâtrale et utilise « des dialogues spontanés, mais substantiels » (*Gârbea*, *Idem*). C'est ce dialogue concentré, fonctionnel et, le plus souvent, « brillant » qui a attiré autant les spectateurs que les metteurs en scène (Cătălina Buzoianu, Cristian Ioan, Andreea Vulpe). Le public français le découvre en 2004, au Théâtre du Rond Point, avec sa pièce *Creierul (Le Cerveau)*, traduite par Paola Benz-Fauci, mais il a été traduit aussi en anglais, en allemand, en suédois, en grec.

Après avoir médité sur la relation entre Cioran et la musique, Vlad Zografî vient s'atteler à la traduction en roumain de l'intégralité de l'œuvre théâtrale d'Ionesco, connaissant, de l'intérieur, le discours dramatique.

Parmi ses derniers livres, nous remarquons : *America și acustica* (2007), *Toate mințile tale* (2011) et *Infinitul dinăuntru* (2012).

L'éditeur au service de la science

À présent, Vlad Zografi travaille aux Éditions Humanitas, comme coordinateur des collections de livre scientifique, « Știință » et « Pași peste granițe ». Un homme cultivé, soutient-il, doit également connaître les classiques de la littérature universelle et les dernières publications scientifiques. Dramaturge, essayiste, prosateur, physicien, il a imposé, sur le marché contemporain, « la meilleure et la plus attrayante collection de science » (Pârvolescu, 2013). Son objectif, c'est de faire connaître les derniers cris du savoir scientifique contemporain. Les études de physique l'aident à comprendre tout ce vient de la physique ou des mathématiques. Il a même appris « un peu de biologie » pour pouvoir faire un bon travail au département qu'il coordonne, considérant, à juste titre, que la Roumanie a besoin d'une collection sérieuse de livre scientifique. Normalement, un livre scientifique devrait se vendre en, au moins, 10.000 exemplaires, mais, en Roumanie, il se vend en 2-3.000 exemplaires et cela explique l'attitude des Roumains par rapport à la connaissance.

Écrits par des professionnels, les livres traitant les thèmes vraiment significatifs attirent des questions importantes, qui concernent aussi la philosophie et s'adressent à un public nombreux, car ils ne sont néanmoins pas des livres de spécialité. Cette opinion est renforcée par la publication récente du livre de Cédric Villani, *Théorème vivant*, témoignage intéressant sur la science en train de se faire, un chant passionné qui se lit comme un roman d'aventures, jalonné de portraits de grands mathématiciens et parsemé de fascinantes équations.

Mais, comme la majorité des livres scientifiques apparaissent en anglais, leur publication devient difficile, car, très souvent, il y a de vrais problèmes de traduction, les termes scientifiques n'ayant pas d'équivalent en roumain. Dans cette situation, il faut adapter le langage scientifique à la nouvelle science. Les traducteurs, dit Vlad Zografi, sont tentés de reprendre les mots qui viennent de l'anglais, mais lui, il a toujours essayé de trouver des équivalents roumains, considérant, par exemple, qu'il est préférable d'employer le syntagme « teoria corzilor », pour « *string theory* », au lieu d'utiliser le syntagme « teoria stringurilor » (Martin, 2012).

Le langage, miroir de la pensée

Convaincu que la langue roumaine a été soumise à beaucoup de transformations, dues, en grande partie, à une politique désastreuse au niveau de l'enseignement, « cet ancien ingénieur au regard malicieux » (Badea-Gueritée, 2005) fait des remarques intéressantes sur la langue et la presse. Selon Vlad Zografi, une nouvelle réforme au niveau de l'enseignement, qui offre aux professeurs un salaire en fonction de ce qu'ils sont vraiment capables de faire, serait la seule solution pour tous les problèmes actuels. Le roumain, comme le français, d'ailleurs, et, partiellement, comme l'allemand, est vraiment agressé par le langage spécifique aux réseaux de socialisation. La condition que le roumain reste un trésor, c'est que ceux qui le parlent aient une culture solide. De nos jours, nous observons l'emploi erroné des prépositions, le renoncement à l'emploi du datif, etc. Nous ne pouvons pas cultiver la langue comme nous cultivons une plante en serre. Rappelons-nous que les intellectuels qui ont étudié en France ont beaucoup contribué à l'enrichissement de la langue, beaucoup d'expressions du français étant reprises en roumain. Maintenant, nous assistons à un enrichissement lexical de l'anglais, mais l'on reprend des constructions qui n'ont rien de commun avec l'esprit de la langue roumaine, ce qui est assez grave. Pour l'allemand, cet enrichissement fonctionne bien, les deux langues ayant la même racine, mais, pour le roumain, c'est un désastre.

Il reste à souligner que tout ce qui se passe au niveau de la langue influence particulièrement la relation « écrivain / lecteur » (Oprea, *Op. cit.*). La langue réfléchit la manière de penser d'un individu, par conséquent, la liaison qui existe entre la pensée et le langage reste extrêmement profonde. Au moment où la langue s'appauvrit, les pensées s'appauvrissent elles aussi. Ce phénomène a fait, depuis toujours, l'objet d'études des anthropologues, des neurologues et des philosophes, qui ont conclu qu'une personne qui ne maîtrise pas une langue devient, plus facilement, la victime des démagogues ou des extrémistes. Une société qui n'a pas d'esprit critique peut accepter n'importe quoi, surtout les aberrations qui passent à la télévision. Dans ce sens, la comparaison de la presse de 1990, excepté ses naïvetés, avec la presse actuelle, « care pare făcută pentru un public idiotizat »¹ (Vlad Zografi, 2014), offre un bon aperçu. Après 20 ans, le niveau du discours a beaucoup

¹ « qui semble être destinée à un public idiot ». (Notre traduction du roumain. La phrase a été prononcée lors de l'interview réalisée par Maria Oprea.)

baissé. En France ou en Allemagne, même s'il y a des zones où la population n'utilise pas le registre soutenu, lorsqu'on regarde à la télé, on entend une langue correcte.

Écrivain et physicien

Personnalité complexe, 100% Albanais, comme tempérament, et 100% Roumain, comme culture, choisissant de permettre à ses réalisations de parler plutôt que de parler lui-même de ce qu'il fait, Vlad Zografi échappe à toute caractérisation. On lui a posé la question : « Comment vous présentez-vous ? Physicien, théoricien, éditeur, écrivain ? » (*Science World*, 2012) et sa réponse ne nous surprend pas du tout : « Eu sunt scriitor »¹.

Il dit que, si nous tâchons de comprendre la théorie des catastrophes (René Thom), qui permet d'unifier les sciences dans un formalisme stratifié en niveaux de compétences et de stabilité, soutenant que le battement d'ailes d'un papillon au Japon pourrait déclencher un orage à San Francisco, nous ne serons pas surpris d'apprendre que la moindre perturbation du présent puisse radicalement changer notre avenir. Embrassant l'idée que l'avenir représente l'infini des possibilités, et qu'il n'existe que dans le cadre des scénarios, Vlad Zografi a écrit la pièce *Vîitorul e maculatură*² (1999), où il parle de la visite du diable en Roumanie : il y arrive et constate qu'on s'est tous abandonnés au désespoir et qu'il n'y a plus personne à décourager. Et alors, il commence à tenir des leçons de morale, mais les gens se moquent de lui, car, déclare l'auteur, les gens sont beaucoup plus cyniques et plus réalistes que le diable.

Se métamorphosant en « écrivain de théâtre » (Ornea, 2012), son impulsion naturelle étant d'écrire du théâtre (Istodor, 2014), il a conservé sa formation scientifique, visible autant dans son travail d'éditeur, que dans ses essais (publiés dans le volume *Infinitul dinăuntru*³, 2012). Son style vivant, chargé d'humour, les phrases claires, même si les textes abondent en références et citations, attirent « le lecteur/le spectateur vers une maïeutique *sui generis* » (Corneanu, 2011). Les traits qui caractérisent tout scientifique : l'expression scientifique (la présentation du problème, la description de la solution ou de la méthode, l'argumentation, la conclusion) et le plaisir pour la recherche des liaisons cachées entre des domaines qui semblent n'avoir

¹ « Je suis écrivain ».

² *L'Avenir au pilon* (théâtre), Éditions Humanitas, Bucarest, 1999.

³ *L'Infini de nous-mêmes* (notre traduction du roumain.)

rien de commun sont visibles dans son écriture. Quand il ne dispose pas d'assez d'arguments, l'auteur évite les affirmations tranchantes, n'hésitant pas d'employer les phrases : « je considère que » et « je ne sais pas » (Ornea, *Op. cit.*). Son théâtre n'offre pas de réponses, au contraire, il pose de nombreuses questions et invite à réfléchir. Attiré par le « Théâtre de l'Absurde », syntagme qu'il considère néanmoins maladroit, « inventé pour parler du théâtre de Beckett et d'Ionesco » (Antonios, *Op. cit.*), il va plus loin, vers le fantastique, s' imagine des situations et écrit des farces-tragiques. Ses pièces, considérées comme un spectacle, dès l'acte de lecture, surprennent le lecteur par leur polyphonie, car elles peuvent être entendues, comme l'on entend une pièce musicale.

Se prononçant totalement pour le théâtre, qui est une présence concrète, dans ce monde où tout est formel et virtuel, Vlad Zografi adore la scène, la salle, s'y sentant bien, car il peut penser à ses pièces. Le théâtre, souligne-t-il, nous touche directement, sans faire appel aux truquages, comme le film. Les gens ont besoin de ce contact direct, ils ont aussi besoin de sentir la présence physique de l'acteur.

Nature ludique, il aime jouer ses pièces dans son imagination, « le spectacle de gala ayant lieu, d'abord, dans sa tête » (Căuțiș, 2011). Considérant que « jouer des pièces de théâtre est une horreur magnifique » (Antonios, *Idem*), il aime voir que les choses qu'il écrit prennent forme. Dramaturge par vocation, prouvant un style unique, qui va contre le vent, Vlad Zografi déborde d'imagination, quand il s'agit de trouver le matériel épique et psychologique, mais il est très rigoureux, quand il s'agit de suivre la logique des prémisses énoncées, sachant spéculer, avec habileté, le paradoxe. Les registres de son discours contiennent des moments de dramatisme et de poésie, mais aussi de merveilleux moments de comique fin et savoureux, appréciés par le public. Tournant chaque phrase de toutes les manières, par le jeu des inflexions, de la mimique, des gestes, il cherche la logique du halo sémantique, qui irradie de mots. Les mots sont d'abord implicites, ayant un sens intime et presque secret. Essentiel dans le théâtre, le mot est porteur et créateur de sens, permettant le jeu dramatique, idée développée, d'ailleurs, dans l'essai « Cuvântul ». Si le mot n'existe pas, les nuances disparaissent et le théâtre ne peut plus accomplir l'une de ses fonctions essentielles : « dynamiter les clichés que nous utilisons » (Ornea, *Idem*). La mort de ces clichés se réalise par la contradiction entre le mot et le geste ou l'attitude. Annuler les clichés, se séparer du « film extérieur » et se concentrer sur le «

film intérieur », sur le dialogue inépuisable que chacun de nous porte avec soi-même, diminuant la distance entre l'émetteur et le récepteur, donnent la chance d'arriver à l'essence de notre condition humaine.

Préférant autant les dramaturges tragiques grecs, que Shakespeare, Molière, Goldoni, Andreev, Bulgakov, Jarry, Caragiale, Ionesco, Beckett..., pour Vlad Zografi, Dostoïevski, Sábato, Harms sont aussi des dramaturges. Il se sent très proche d'Ernesto Sábato, qui a, comme lui-même, des racines albanaises, mais il observe, avec un certain regret, que la littérature albanaise, sauf Kadare « un très grand écrivain », qui crée des mythes et a une force à part, frappant profondément, n'est pas traduite en roumain, donc elle reste inconnue.

Traducteur et éditeur

Remarquant le fait que la Roumanie est trop préoccupée de connaître sa place sur la carte culturelle du monde, Vlad Zografi croit que notre pays existera vraiment sur cette carte au moment où elle commencera à bien travailler. On ne peut pas être situé sur une carte culturelle, soutient-il, si l'on n'a pas sa propre carte. Il est regrettable qu'il y ait une rupture entre la culture humaniste et la culture scientifique. Pour éclaircir certains phénomènes, Vlad Zografi commence par la représentation des choses difficiles. Mais comprendre suppose chercher le sens, s'y rapporter, or la science n'a aucun sens et nous sommes condamnés à vivre la nostalgie d'un sens, raison pour laquelle la science reste difficile à digérer. Les chefs-d'œuvre contiennent à peu près tout ce qui compte, mais les écrivains qui représentent des repères peuvent être comptés sur les doigts d'une main.

En tant qu'éditeur, Vlad Zografi se pose en permanence les questions : « que traduit-on ? », « que ne traduit-on pas ? ». Sachant que la traduction, lorsqu'elle aspire à devenir un phénomène de masse, pourrait jouer un rôle émancipateur, ou bien servir d'éteignoir, l'éditeur est préoccupé en permanence du département qu'il coordonne, pour qu'il ne devienne pas une machine à endormir ses lecteurs, voire à les endoctriner, au contraire, il cherche des solutions pour reconfigurer (en traduction), un texte écrit au départ pour un petit nombre de lecteurs et destiné, à l'arrivée, au grand public (et inversement). Nous pensons à des textes religieux, qui possèdent à la fois un contenu exotérique, destiné à tous, et une teneur ésotérique, compréhensible par les initiés. Le livre qu'il apprécie beaucoup c'est *Visul unei teorii finale / Dreams of a Final Theory*, qui contient des idées scientifiques

très subtiles, l'auteur, Steven Weinberg, parlant remarquablement de la philosophie et de Dieu. Pour tous ceux qui s'intéressent à la physique du XX^e siècle, Vlad Zografi recommande le livre *Minunata lume a domnului Tompkins / The New World of Mr. Thompkins*, de George Gamow, et le livre de Brian Greene, *Universul elegant / The Elegant Universe*, la meilleure introduction dans la théorie des cordes, qui s'adresse à un grand public. Parmi les auteurs qu'il estime, notons Oliver Sacks (*Omul care își confundă soția cu o pălărie / The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales; Mușicofilia. Povestiri despre muzică și creier / Musicophilia: Tales of Music and the Brain; Revenirea la viață / Awakenings*) et Antonio Damasio (*Eroarea lui Descartes / Descartes' Error; În căutarea lui Spinoza. Cum explică știința sentimentele / Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*), des professionnels préoccupés de ce qui se passe au niveau de l'esprit. Les derniers temps, remarque l'Éditeur, nous avons pu constater la parution de beaucoup d'ouvrages du domaine de la philosophie de l'esprit, vraiment surprenantes, qui sont saluées et dont on discute beaucoup dans les pays de l'Occident, tandis que chez nous, nous observons un bizarre manque de curiosité.

Pour traduire la littérature scientifique, un bon traducteur doit maîtriser les jargons techniques dans la langue source et la langue cible. Vlad Zografi s'inscrit honorablement dans la ligne des bons traducteurs, car il possède plus que des compétences linguistiques : il est scientifique, mais aussi écrivain, analyste, journaliste. La franchise de son expression fait vraiment du bien, à condition que nous l'écoutions attentivement : il n'y a pas de très nombreux livres scientifiques vraiment bons ; il faut offrir au public une version roumaine de qualité ; parfois, les traducteurs doivent créer des mots ou les adapter avec intelligence, parce que les traductions doivent sonner bien en roumain et être parfaitement intelligibles (Vlad Zografi, janvier 2012). Son affirmation : « *Nu sunt om de știință. Am învățat câte ceva, am lucrat la un doctorat...* »¹ (Pârvolescu, 2013) prouve une modestie digne de servir comme modèle à chaque traducteur.

Traduisant, en 2008, l'ouvrage « grand public » *The Big Bang: The Origin of the Universe* (2004), de Simon Singh, Vlad Zografi a proposé aux lecteurs de connaître la plus importante des découvertes scientifiques de tous les temps, le Bin Bang étant la plus importante théorie jamais formulée. Tout le monde a entendu parler de cette théorie, mais combien d'entre nous

¹ « Je ne suis pas un homme de science. J'ai enrichi mon savoir, j'ai fait une thèse de doctorat... ».

peuvent prétendre la comprendre ? Par sa traduction, Vlad Zografi a offert au public concerné une alchimie réussie, qui transforme l'autorité scientifique et mathématique en un scénario palpitant. Il reconnaît avoir proposé aux lecteurs de jouer, le Bin Bang étant un jeu, car la connaissance elle-même est, en réalité, un jeu. Et finalement, la traduction, n'est-elle pas aussi un jeu ?

Avant de traduire l'œuvre d'Ionesco, Vlad Zografi se sentait proche de cet écrivain par la proximité des visions sur ce monde, où tout est tragique, mais, en même temps, terriblement comique. Il est possible qu'il se soit dit : pour découvrir la vérité sur le monde actuel, traduisons Ionesco. Ayant déjà parcouru la littérature de l'absurde, savourant les œuvres d'Urmuz et d'Alfred Jarry depuis l'enfance, la rencontre avec le théâtre d'Ionesco a été naturelle, dans le contexte de son désir de construire un monde théâtral où la poésie a un rôle fondamental. Pour lui, tout a donc débuté par une passion. Les Éditions Humanitas ont réalisé, « à la demande de la fille d'Ionesco, Marie-France », (Ionesco, 2012), une nouvelle version de l'intégralité du théâtre ionescien (signée Russo et Zografi), mais il faut dire qu'il ne travaille pas souvent sur commande. La plupart du temps, ses traductions proviennent d'une initiative personnelle. Il avoue avoir travaillé pendant des années, à côté de son ami, Vlad Russo, exploitant toutes les ressources de la langue française dont ils disposaient, pour gagner davantage en précision. Les deux traducteurs ont mis en scène une véritable « retraduction-spectacle ». Nous avons affaire à des « metteurs-en-traduction qui ont pris à tour de rôle la place du spectateur et du lecteur, afin de pouvoir mieux maîtriser l'effet que la traduction produit sur le texte ionescien en tant que spectacle » (Vida, 2004).

La traduction de *La Cantatrice chauve*, mise en parallèle avec l'original français et avec la traduction de Dan C. Mihăilescu, nous autorisera quelques remarques sur les particularités déjà relevées dans notre analyse (article cité) : insistance sur certaines parties de la phrase, modifications, suppressions et ajouts, prédilection pour le tour interrogatif, etc.

Eugène Ionesco, <i>La Cantatrice chauve</i> , Scène VI, p. 32.	<i>Cântăreța cheală</i> , Scena VI, traduction de Dan C. Mihăilescu, p. 337.	<i>Cântăreța cheală</i> , Scena VI, traduction de Vlad Russo et Vlad Zografi, p. 22.
M. MARTIN Oubliions, darling, tout ce qui ne	DOMNUL MARTIN : Să uităm, <i>darling</i> , tot ce	DOMNUL MARTIN : Hai să uităm, <i>darling</i> , tot ce

s'est pas passé entre nous et, maintenant que nous nous sommes retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant. M ^{me} MARTIN : Oui, darling.	s-a petrecut între noi. Acuma după ce ne-am regăsit, să încercăm să nu ne mai rătăcim și să trăim împreună așa ca înainte. DOAMNA MARTIN : Da, <i>darling</i> .	nu s-a-ntâmpat între noi și, acum că ne-am regăsit, să-ncercăm să nu ne mai pierdem și să trăim la fel ca pân-acum. DOAMNA MARTIN : <i>Yes, darling.</i>
---	--	---

Attentifs à la réception du texte, Russo et Zografî n'oublient pas que l'audience à laquelle ils s'adressent dispose d'un système de référence différent de celui du public original. Pour eux, il est important que le spectateur ne « sente » pas trop la traduction et que l'acteur ne soit pas trop encombré par elle. L'acteur et le traducteur sont tous deux des interprètes, ce n'est que l'instrument qui diffère : l'acteur joue de son corps, de sa voix, le traducteur ne joue que de sa langue, mais en entendant la voix du personnage (ou de l'acteur).

L'intégrale du théâtre d'Ionesco révèle un riche travail de déchiffrement créatif et d'interprétation. Pour la réussite de la représentation, les deux traducteurs ont fait attention à tous les détails. Nous trouvons intéressant que ce travail s'est fait, comme le dit Vlad Zografî, autant au niveau de la phrase, pour saisir correctement les nuances de toutes les expressions et de tous les jeux de mots, qu'au niveau des répliques, prononcées à haute voix. Cet exercice théâtral a eu une importance à part, étant fait en toute connaissance, car Vlad Russo a même travaillé comme acteur, pendant sa première jeunesse.

Traducteur de l'allemand aussi, continuant à surprendre par « une solide culture classique, l'humour et le bons sens » (Oprea, *op. cit.*), Vlad Zografî reste un paradoxe. Il est évident qu'il exagère lorsqu'il affirme que traduire Ionesco « ce fut un accident ». Nous ne pouvons pas le situer dans l'un des domaines où il se manifeste pleinement, car nous aurons la surprise de l'entendre nier qu'il pourrait y être situé. Il aime tout ce qu'il fait, car il ne fait rien au hasard, lorsqu'il travaille, il aime « faire un bon travail ».

Pour conclure

Sous l'angle de notre approche traductologique, nous remarquons la contribution essentielle que la traduction du théâtre ionescien a eue pour la

culture roumaine. Est-ce par hasard qu'à l'occasion de la fête du Centenaire d'Ionesco (né en 1909), la fille du dramaturge a demandé qu'on joue seulement les pièces traduites par Vlad Zografi et Vlad Russo, « les seuls traducteurs autorisés » (Ionescu, *op. cit.*) ? Cette traduction collaborative nous invite à ajouter au présent portrait celui de Vlad Russo, un traducteur attiré (comme Vlad Zografi, d'ailleurs) par l'œuvre de Cioran. Mais c'est le sujet d'une prochaine présentation.

Ce portrait ne serait pas complet si nous ne rendions pas visible ce que Vlad Zografi trouve important dans la vie. Il aime, il vit, il croit être assez vivant (« mais il est possible que je me trompe... »). Il considère les choses contradictoires comme les seules plausibles. Il y a un état auquel on arrive après être sorti du mixer quotidien, une sorte de liberté, délicate et violente en même temps. Chacun de nous tient, au creux de sa main, le paradoxe sanglant de chaque jour, sans pouvoir s'en détacher, au contraire, nous le voyons mieux, nous commençons à avoir une énorme vitesse dans tous nos mouvements, où que nous nous déplaçons (Vlad Zografi, 2010 b). Mais, une fois sortis et détachés, nous vivons quelque chose d'exceptionnel, ajoute ce traducteur et éditeur paradoxal. Il reconnaît arriver assez rarement à cet état, mais lorsqu'on y arrive, tout se concrétise, on échappe aux vertiges, et on commence à être soi-même.

Connaisseur de la juste valeur de la liberté, Vlad Zografi n'a pas peur de sortir des sentiers battus. Pour lui, ce qui compte vraiment dans la vie, c'est avoir toujours l'esprit en éveil.

Bibliographie :

- Antonios, Zeina (2011) : « Vlad Zografi : Je connais le prix de la liberté », entretien en marge du *Salon du Livre Francophone* de Beyrouth, consulté le 20 mai 2014, sur le site : www.icr.ro/files/items/8978_2_zografi.pdf.
- Badea-Gueritée, Iulia (2005) : « Le Nouveau Théâtre : Zografi apostrophe les hommes et les dieux », in « L'Express. Culture », publié le 01. 11. 2005, article lu le 20 mai 2014, sur le site : www.lexpress.fr/Cultures/Livres.
- Căuțiș, Alexandru (2011) : « Interviu : Vlad Zografi : „Elveția e o țară în care-ți vine să te sinucizi?” », in la *Revue Kamikaze*, 20. 11. 2011, interview consultée le 7 mai 2014, sur le site : www.kmkz.ro.
- Corneanu, Luminița (2011) : « Cartea de teatru : Un fel de maieutică », in *Româniliterară*, no. 24, du 17-23. 06. 2011.
- Gârbea, Horia (2009) : « Vlad Zografi: Cine poate schimba oamenii? », in « Jurnalul Național », 7. 05. 2009, article lu le 10 mai 2014, sur le site:

jurnalul.ro/.../arte.../vlad-zografi-cine-poate-schimba-oamenii-506690.ht...

- Ionescu, Gelu (2012) : *Târziu, de departe...*, Editura Polirom, Iași.
- Istodor, Eugen (2010 a) : « Vlad Zografi-interviu, prima parte: „Un om care tot iese în public devine chiar mai prost decât e în restul timpului-asta mi-a spus-o iubita mea” », in «*Vox publica*, platforma de comentarii, bloguri și opinii Realitatea.net », 25. 01. 2010, interview consultée le 12. 05. 2014, sur le sitevoxpublica.realitatea.net/.../vlad-zografi-interviu-prima-parte-un-om-car...
- Istodor, Eugen (2010 b) : « Vlad Zografi, interviu partea a doua: „Se câștigă mai bine din paranormal decât din știință cinstită. Scot cărți care aruncă-n aer povești precum flacăra violet, dar publicul e rece” », in «*Vox publica*, platforma de comentarii, bloguri și opinii Realitatea.net », 25. 01. 2010, interview consultée le 12. 05. 2014, sur le sitevoxpublica.realitatea.net/.../vlad-zografi-interviu-partea-a-doua-26065.ht...
- Istodor, Eugen (2010 c) : « Vlad Zografi, al Treilea: „În fiecare zi am surpriza să descopăr că sunt român. Până seara mă plictisesc.” Dumnezeu? „Să cred mi-e imposibil, să nu cred e prea simplu” », in «*Vox publica*, platforma de comentarii, bloguri și opinii Realitatea.net », 26. 01. 2010, interview consultée le 10 mai 2014, sur le site : voxpublica.realitatea.net/.../vlad-zografi-al-treilea-dumnezeu-sa-cred-mi-...
- Istodor, Eugen (2014) : « Vlad Zografi: „Azi Macbeth ține un discurs foarte democratic, după care la Antena 3 se declară indignat de ticăloșia lumii” », in *Academia Cațavencu*, 10 april 2014, interviewconsultée le 12 mai 2014, sur le site: www.catavencii.ro.>Reportaj-interviu>INTERVIU.
- Martin, Matei (2012) : « Vlad Zografi-dramaturg și editor », in *Dilema veche*, section« Dilematica », an VII, no. 71, 25 april 2012.
- Oprea Maria (2014) : « Interviu cu scriitorul Vlad Zografi: „Este foarte emoționant să vezi locurile de unde au venit ai tăi” », in *Literatura*, no. 150, april 2014, consultée le 13 mai 2014, sur le site: www.alar.ro/.../interviu_cu_scriitorul_vlad_zografi_este_foarte_emotion...
- Ornea, Liviu (2012) : « Eseurile lui Vlad Zografi », in « Observator Cultural », no. 651, novembre 2012.
- Pârvulescu, Ioana (2007) : « Interviu: Vlad Zografi: „Nu mă interesează modelele, nu mă conformez lor” », in *România literară*, no. 26, du 6-12. 07. 2007.
- Pârvulescu, Ioana (2013) : « Cărțile de lângă noi. Un top personal al anului 2013 », in« LaPunkt. Despre lumea în care cercetăm », 27. 12. 2013, article consulté le 14 mai 2014, sur le site: www.lapunkt.ro/2013/.../cartile-de-langa-noi-un-top-personal-al-anului-...

- Science World*, (31 janvier 2012) : « Interviu Vlad Zografi », consultée le 10 mai 2014, sur le site: www.scienceworld.ro>Features.
- Țuculescu, Radu (2011) : « Singurătatea actorului de cursă lungă », in « Tribuna », no. 219 (16-31 octobree 2011).
- Vida, Raluca, (2004) : « La méthode Assimil pour traduire *La Cantatrice chauve: Englezeste fără profesor* », in *Lingua romana*, volume 3, articles, issue 1, Cluj-Napoca, ISSN 1551-4730, sur URL : linguaromana.byu.edu/Vida3.html.

ACKNOWLEDGMENT

This paper has been financially supported within the project entitled *SOCERT. Knowledge society, dynamism through research* contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people !

IV. FRAGMENTARIUM IRINA MAVRODIN

ENTRETIEN AVEC IRINA MAVRODIN SUR LA TRADUCTION EN TANT QU'« INCESSANTE ASCENSION DE LA MONTAGNE » (PAR MUGURA CONSTANTINESCU)¹

M. C. - *Comment et quand avez-vous réalisé la première traduction ? Vous vous y êtes attachée ?*

I. M. - J'ai commencé en quelque sorte en tant qu'apprentie. Lorsque j'étais étudiante, la maison d'édition Univers m'a sollicitée pour faire ce qu'on appelait à l'époque « confrontation de la traduction ». Je crois que c'était La Fontaine. Cette opération de confrontation supposait la vérification minutieuse du texte, syntagme par syntagme, afin d'y identifier les termes impropres, les contresens et de faire, en même temps, une stylisation du texte. C'était un travail extrêmement difficile, qui demandait une patience inimaginable. Je n'avais jamais traduit auparavant, je n'avais publié aucune traduction. Ces « confrontations » supposaient une compétence au moins égale à celle du traducteur, sinon plus grande. J'ai travaillé ainsi beaucoup de textes de prose, de vers. Cela a été comme un apprentissage que je ne regrette pas à présent : un travail obscur, anonyme, mal payé. C'est donc ainsi que j'ai commencé. La première traduction qui m'a été proposée, toujours par la maison d'édition Univers, a été Madame de Staël; un texte extrêmement difficile, un recueil de quelques centaines de pages des titres considérés les plus importants. J'ai traduit, j'ai lutté avec le texte comme je l'ai pu, j'ai essayé toute seule de régler le registre, parce que c'était surtout ce dernier aspect qui représentait un problème : le registre de langue. Lorsqu'ils ont vu le texte à la maison d'édition ils ont été ravis : ils n'ont pratiquement eu rien à me reprocher ou à me demander à corriger. Et c'est comme cela que l'histoire a commencé. Je tiens à ce livre ne serait-ce que pour le fait d'avoir été le premier : son degré de difficulté m'a projetée dès le début dans une zone de la traduction difficile, avec des problèmes liés au registre archaisant, au langage désuet, des problèmes qui continuent à me préoccuper, au niveau théorique et pratique à la fois, puisque après peu de temps j'ai dû traduire Madame de Sévigné. Ensuite il y a eu des textes très variés. À propos de ce

¹ Entretien paru dans la revue *România literară*, n° 39, 2000.

que nous sommes en train de faire, moi, je n'ai pas eu la chance qu'un traducteur me communique son expérience, ne serait-ce qu'une petite partie, j'ai lutté toute seule avec toute cette problématique de la traduction. C'est vrai que dans les « confrontations » que je faisais je rencontrais une casuistique énorme, toutes sortes d'erreurs, mais également des solutions réussies et des artifices à retenir. Disons donc que c'est ainsi que j'ai fait mon apprentissage. Je pense que si quelqu'un m'avait conseillé, je serais plus vite arrivée à une sorte de manuel, à mon petit précis de traduction. Les jeunes étudiants ont une chance : nous, ceux qui avons traduit, guidons leur travail – c'est une grande chance pour eux de faire ainsi leur apprentissage.

M. C. - *Si les notes biographiques ne mentent pas, votre activité de traducteur précède de quelques années votre activité de poète et d'essayiste. Quelle relation s'est-il établi entre ces trois ouvrages que vous entreprenez : traduction, poésie, essai ?*

I. M. - La question me paraît très bonne et c'est l'occasion de faire quelques précisions. Je n'ai pas commencé par la traduction, je n'ai pas commencé par l'essai, j'ai commencé par la poésie. J'écrivais de la poésie déjà dans les années '60. J'étais dans un cercle d'amis, poètes, critiques, prosateurs: Nichita Stănescu, Matei Călinescu, Nicolae Breban, Mircea Ivănescu, Modest Morariu, Petre Stoica. Nous étions un groupe avec des préoccupations communes, nous échangeons des opinions, nous nous rencontrions très souvent. Les poèmes que j'ai publiés en 1970 sont écrits au moins dix ans auparavant ; à la même époque ont commencé à publier aussi mes amis. Une chose intéressante : mon volume, *Poeme*, paru en 1970 ouvre la série de poésie à la maison d'édition Cartea Românească. Le recueil a été reçu extrêmement bien, avec des chroniques favorables, parues dans les plus importantes revues de l'époque. Mais la traduction m'a assailli : ce n'est pas moi qui suis allée vers elle, c'est elle qui est venue à ma rencontre. Une fois réussie la traduction de Madame de Staël, la maison d'édition Univers a commencé à me solliciter, ensuite Minerva, Meridiane. On était à la recherche de bons traducteurs, un bon traducteur facilite beaucoup le travail du rédacteur. Une maison d'édition qui publie des traductions ne peut pas fonctionner sans de bons traducteurs. Et je répète : la traduction m'a assailli. Je suis entrée dans cette opération également parce que je l'ai aimée et parce qu'elle était liée à ma profession. Voilà, c'est comme ça. Pour moi, je l'ai déjà dit plusieurs fois, la traduction a été une discipline, un cadre de travail. Elle

m'a obligée à m'organiser et, d'une certaine manière, a structuré mon existence ; elle est devenue stimulatrice (d'une manière curieuse et incompréhensible, qui échappe à la compréhension de certains) pour ma poésie, pour mon essai. Vivant dans l'intimité de Proust pendant des heures tous les jours, je me sens stimulée pour la poésie. Et c'est, je pense, le plus bel éloge que je puisse apporter à la traduction : elle crée un contexte culturel, vous maintient dans une vie spirituelle élevée, au lieu de vous rendre stérile comme pourraient le penser certains, elle est productive, fertile.

M. C. – *Avez-vous toujours choisi les auteurs que vous avez traduits ? Y a-t-il eu des offres que vous avez refusées ? Existe-t-il toujours une affinité entre l'auteur traduit et le traducteur ?*

I. M. - Je pense qu'une affinité doit exister ; à la limite, l'affinité peut aussi être créée, si je peux ainsi dire. Quand on entre plus à fond dans un texte, on peut se rendre compte que, pourtant, on l'aime... Pour revenir à la première partie de votre question, le plus souvent les auteurs traduits m'ont été proposés par la maison d'édition, justement parce que j'étais assaillie : il y avait une avalanche d'offres. Et je ne vous dis pas à quel point elles se sont multipliées ; je ne peux plus leur faire face, il m'est impossible. Mais ce qui est sûr c'est que d'une certaine manière ces propositions me convenaient. Madame de Sévigné a été d'une difficulté extrême ; j'ai cru à un moment donné que je n'allais pas pouvoir résoudre la quadrature du cercle, à savoir rendre en roumain ces syntagmes du XVII^e siècle, qui désignaient des degrés nobiliaires, des fonctions administratives, des relations spécifiques à un milieu français et qui n'avaient rien à voir avec les nôtres... Les auteurs qui m'ont été proposés : Gide, Camus, Ponge, Montherlant, Blanchot, Ricoeur, Flaubert, Bachelard, Cioran, Proust. Ensuite toute une série de titres publiés chez Meridiane, y compris Élie Faure avec son *Histoire de l'Art* en cinq volumes, extrêmement difficile parce que c'est un texte poématique qui suppose également un langage de spécialité. Il en est de même des textes sur Poussin, Seurat. Tous très difficiles, avec un langage très stricte, exact, dénotatif. C'est une illusion de penser que de tels textes ne sont pas difficiles. Je ne les ai pourtant pas refusés parce que tout me transportait dans une zone profondément spirituelle et très intéressante. Je n'ai pas pu les refuser. J'aimerais ajouter encore quelque chose : je n'ai jamais travaillé en pensant à l'argent. Si j'avais travaillé en pensant à l'argent je n'aurais pas pu faire tout ce

que j'ai fait; les traducteurs ont toujours été mal payés... Aloysius Bertrand, je n'en suis plus sûre, mais je pense que c'est moi qui l'ai proposé. Il en est de même pour Genette, que j'ai proposé afin de pouvoir le travailler avec un groupe d'étudiants et c'est ainsi qu'il a pu être publié. Mircea Eliade, que j'ai traduit du roumain en français pour Actes Sud a également été ma proposition, que j'ai très sérieusement assumée... Si j'y pense bien, la plupart des titres m'ont été proposés : Cohen, Mandiargues. Mais les propositions semblaient venir à la rencontre de mon propre désir.

M. C. - *Dans votre dernier livre vous affirmez qu'un bon traducteur est également un bon herméneute de l'œuvre qu'il traduit. Comment se complètent chez vous la traduction et l'interprétation ? Y a-t-il des auteurs que vous avez traduits sans écrire sur eux, ou sans avoir encore écrit sur eux ?*

I. M. - J'ai d'habitude écrit sur les auteurs que j'ai traduits. La traduction est une herméneutique dans le sens où l'acte même de traduire est un acte herméneutique. Une très bonne traduction suppose une option entre plusieurs versions possibles. Cette option tient à un univers herméneutique : pourquoi je choisis cela et non pas cela. Bien évidemment, des facteurs liés à l'euphonie, à la stylistique proprement dite, à la propriété des termes, etc. y interviennent. Pour le traducteur-herméneute, la traduction est une lecture, une des lectures possibles, il s'inscrit dans une isotopie, une autre différente pouvant également exister. C'est une de mes convictions profondes. D'autre part, étant dans l'intimité de ces textes et y réfléchissant par l'acte même de la traduction, d'une manière extrêmement concrète si je peux ainsi dire, tout en travaillant le matériel du langage, dans ce rapport d'intimité, j'ai été bien évidemment stimulée à écrire sur ces textes et je l'ai fait. Je ne sais pas s'il existe un auteur que j'ai traduit sans avoir aussi écrit sur lui. Il y a des textes qui ont d'abord été des préfaces, des études introductives. J'ai également eu des notes et des commentaires qui demandent, à leur tour, un effort de type herméneutique, comme cela a été le cas pour Proust, pour Flaubert, pour Madame de Staël. Je vous réponds également à la question concernant la relation essai-traduction ; dans une très grande mesure, beaucoup de traductions m'ont stimulée sur la ligne des essais ; cela a toujours été un moyen de me maintenir dans une certaine disponibilité, une certaine ouverture. C'est pourquoi, je le redis, la traduction, loin d'être stérilisante,

enrichit beaucoup le praticien, le rendant plus créateur qu'il ne l'est déjà en traduisant.

M. C. - *La question suivante porte sur les auteurs que vous aimeriez traduire à l'avenir.*

I. M. - Dorénavant les options sont très limitées puisque ce programme Proust (le dernier des douze volumes qui constituent *La Recherche*, auxquels s'ajoutent cinq autres volumes de l'œuvre proustienne) demande beaucoup de travail et du sérieux et je me dis déjà que le temps devient trop court : si je faisais un volume par an cela voudrait déjà dire cinq années de travail devant moi ; ensuite, à ce qu'il paraît, la même maison d'édition Univers voudrait que je traduise encore deux titres de Bachelard ; ce sont de grandes traductions, des centaines de pages. Je ne vais probablement pas les refuser parce que je suis trop attachée à Bachelard et à la maison d'édition Univers, je dois le reconnaître. À côté de tout cela il resterait peut-être de la place pour de petites choses, mais je préfère ne pas y penser.

M. C. - *Dans ce cas, je pense que la question suivante est inutile : y a-t-il des genres ou des auteurs face auxquels vous êtes réservée ?*

I. M. - La question est salutaire. Je pense que certains auteurs sont intraduisibles et je n'oserais pas les traduire. C'est-à-dire des auteurs avec une dominante argotique très marquée, encore si on peut pourtant y trouver une solution. À cela s'ajoutent des auteurs avec une dominante, comment dirais-je, dialectale - paysanne, c'est-à-dire des romans écrits en patois ou qui contiennent beaucoup de patois. Je ne vois pas comment cela puisse se résoudre : traduire ce patois par le parler de l'Ardeal ou de la Moldavie serait ne plus les situer en France. Il y a ensuite des textes que je n'ai pas pu aborder à cause de beaucoup de jeux de mots, qui nécessitent des virtuosités liées à la prosodie ou aux formes fixes. Ce n'est pas que je les considère intraduisibles, mais ils ne m'ont pas attirée jusqu'à présent et je crois qu'il est tard pour ce genre d'expériences.

M. C. - *Vous disiez quelque part que la traduction de Proust était une pierre d'essai pour tout traducteur, une épreuve de constance, de patience et de fidélité. Qu'est-ce que vous pouvez nous raconter à propos de ce travail qui remonte, d'après mon compte, à*

15 ans, période pendant laquelle vous avez traduit et écrit aussi d'autres livres. Comment peut-on traduire Bachelard, Cohen ou Cioran, tout en ayant comme toile de fond Proust?

I. M. - C'est une bonne question, comme toutes les questions que vous m'avez adressées. Elle cible un problème particulier. Cette traduction proustienne est vraiment une toile fond ; je pense que si j'avais travaillé uniquement à cette traduction cela aurait été plus difficile. Et voilà un autre paradoxe : j'en étais intoxiquée d'une certaine manière et je n'arrivais plus à y voir correctement, à prendre une certaine distance, nécessaire, et c'est pourquoi j'ai ressenti le besoin de me placer à l'intérieur d'autres textes, en parallèle. Comment l'expliquer ? Chaque texte a son degré de difficulté ; je disais quelque part que Cioran est, d'une certaine manière, plus difficile à traduire que Proust; bien sûr, tout est relatif, mais Proust ne demande pas cette minutieuse résolution, extrêmement fine, au millimètre, au micron, comme c'est le cas de Cioran; chez Proust il y a cette longue phrase extrêmement difficile à construire, où une toute petite imperfection ou une négligence (en commençant par un certain moment où Proust n'a pas revu ces manuscrits) passent inaperçues, mais la construction reste debout, alors que chez Cioran il n'y a que ce qu'on pourrait appeler perfection. De ce point de vue, Cioran est plus difficile. Et il y a encore chez lui une économie de moyens, des tournures très économiques que le roumain ne possède pas, qui sont impossibles à rendre et demandent d'être développées. Enfin, Bachelard est pour moi un génie, un phénomène rarissime. Je parle avec lui comme je parle avec Proust ou Cioran. J'ai réussi à harmoniser tout cela et je pense que, d'une certaine manière, pour réussir à traduire un de ces auteurs j'ai dû traduire l'autre. Je commence à penser que les choses devaient vraiment se passer ainsi.

M. C. - *Vous avouez dans un de vos livres que la traduction d'un grand auteur conduit à l'invention d'une certaine « technique de travail » réglée par la pratique, qui peut devenir un point d'appui pour le traducteur. Si j'ai bien compris, chaque auteur impose une autre « technique » et, d'une certaine manière, une autre « théorie » de la traduction. Dans votre palmarès de traducteur il y a des auteurs si différents...*

I. M. - Oui, oui, il existe vraiment des techniques. Il s'agit bien évidemment de principes essentiels que nous y retrouvons. J'ai déjà développé un peu cette idée. La traduction de Proust demande une certaine

technique et un certain type d'effort, alors que la traduction de Cioran en demande un autre. *Bouvard et Pécuchet* a demandé, lui aussi, une autre technique, une économie très grande de moyens, un rythme très particulier. Avant de trouver ce rythme, je n'ai pas réussi à entrer dans la traduction comme il le fallait et j'étais très malheureuse, je sentais que je n'y arrivais pas. Dans *Bouvard et Pécuchet* il y a encore des ironies très très fines et qui peuvent échapper. Elles doivent être rendues avec la même discrétion et finesse. Tout est lié à la langue, au langage. En fonction de chaque auteur on construit effectivement une technique et une théorie très spécifiques.

M. C. - *Je pense que vous avez également répondu à la question qui suivait, à savoir s'il existe des textes rebelles à l'invention d'une telle technique.*

I. M. - Oui, tout à fait. Je pense que ces textes existent et c'est une de mes idées obsédantes, parce que, par exemple, d'après moi, Eminescu est l'un de ces auteurs. Il n'a pas pu entrer dans le circuit de la grande littérature justement parce que c'est un auteur intraduisible. Sadoveanu en est un autre exemple. Je prends les cas de textes du roumain vers le français. Réfléchissez à la manière dont *La Liliaci* de Sorescu ou *Levantul* de Cărtărescu pourraient être traduits. Ce sont des textes intraduisibles. Je pense qu'il y a des auteurs qui ont eu la chance d'avoir, spontanément, une langue translucide comme c'est le cas de Dan Laurențiu; Dan Laurențiu est un auteur traduisible, il peut être rendu dans une autre langue avec toutes ses valeurs, y compris avec sa musicalité. Je reviens aux auteurs français. Comment traduire Giono? Il y a un problème. Je pense qu'il y a des auteurs qui ont la malchance, la malchance, je répète, d'être intraduisibles.

M. C. - *Dans vos livres, vous parlez parfois de la traduction en termes de souffrance, supplice, effort, mais aussi en tant que bonheur, jubilation, incessante ascension de la montagne, comme c'est le cas de Proust. L'effort du traducteur est-il assez gratifiant ? Le bonheur compense-t-il la souffrance ?*

I. M. - Oui, tout à fait. Au moins dans mon cas. Plus l'effort est grand, plus la réussite est grande, et le bonheur de la réussite encore plus. Et je reviens à cette idée de relation indissociable entre création et traduction ; j'y vois des valeurs communes : la création est patience. Il y a beaucoup de textes de grands auteurs qui disent que la création est patience, or la

traduction est patience. Je vous avoue que je veux écrire un livre à propos de cela, à propos de la "poïesis" en tant que patience. L'effort patient de la traduction offre beaucoup de bonheur.

M. C. - *Que pensez-vous à propos de la nécessité de re-traduire les grands auteurs? On véhicule des chiffres comme 20, 30 ou 50 ans de durée de vie d'une traduction. Ce sentiment de l'éphémère et du provisoire d'une traduction n'est-il pas décourageant ?*

I. M. - Si, à première vue, il peut sembler décourageant, mais en y regardant de plus près il ne devrait pas l'être, car la valeur peut être importante même dans l'éphémère. Le fait que des générations entières peuvent lire des livres dans une langue qui n'est pas la leur représente une valeur. Mais je pense que les grands textes, comme cela a été prouvé dans la littérature roumaine ainsi que dans la littérature universelle, restent pourtant des monuments de référence, de création. Dans ce sens, on peut citer tout de suite Coşbuc avec *Divina Comedie*. Qu'il s'agisse de 20, 30, 50 ans ou plus, cela dépend de l'évolution de la langue, cela dépend de chaque culture. Mais quelque part cette amertume existe.

M. C. - *Quel est, à ce moment, le bilan de votre activité en tant que coordinateur de la collection « Lettres Roumaines » aux Editions Actes Sud?*

I. M. - Le bilan est celui dont je vous ai déjà parlé. D'un certain point de vue, il est bon, d'un autre il ne l'est pas. Actes Sud n'est pas trop intéressée par la littérature de Roumanie; je crois que nous n'avons pas encore une littérature qui soit suffisamment directe, simple, accessible et, en même temps, de bonne qualité. Notre littérature est encore très compliquée, sophistiquée, très baroque. C'est mon opinion. Je pense aux romans car on ne s'intéresse pas à la poésie ou à l'essai. Le bilan serait donc celui que vous connaissez déjà : 6-7 titres (dont les plus importants sont Eliade, *Le roman de l'adolescent myope* et *Gaudéamus*, Eminescu, *Cezara* et *Le pauvre Dionis*, Bujor Nedelcovici, *Le matin d'un miracle* et *Le dompteur de loups*, Alexandru Vona, *Les fenêtres murées*). Je suis très fière d'avoir réussi à les publier en français.

M. C. - *Et à propos de cela, j'aimerais vous demander quelles sont les difficultés*

de traduire du roumain vers le français? Je pense notamment au Roman de l'adolescent myope d'Eliade...

I. M. – C'est assez curieux. Il y a des difficultés, mais dès qu'on plonge dans le texte, et surtout si le texte choisi est convenable (moi, j'ai choisi un texte qui me convenait du point de vue de la traduction), il n'y a pas de difficultés plus grandes que dans les traductions du français vers le roumain. D'une façon paradoxale. Pour moi, l'épreuve du feu de la valeur de la traduction a eu lieu lorsque l'éditeur français, extrêmement prétentieux et exigeant, a pris le texte et l'a analysé au microscope, sans pourtant me faire plus d'observations qu'un éditeur roumain l'aurait fait. Je peux dire que c'est un paradoxe que cela ait été plus facile ; j'ai essayé de me l'expliquer : le français possède des structures plus fixes qui t'acheminent plus facilement vers les solutions. Une fois la phrase commencée et une fois entrée dans un registre, ces structures viennent de soi. Le roumain est plus fluctuant, on a plusieurs choix possibles. Le français est une langue très structurée, très normée, par excellence structurée et normée. Je pense que c'est pourquoi Cioran aussi l'a choisie, c'est une langue qui t'emmène seule là où il le faut, si, bien évidemment, on la connaît et on la sent.

M. C. - Les dernières questions renvoient en quelque sorte au sens de votre arrivée ici (n.t. à Suceava) : les ateliers de traduction. Vous êtes sans doute une personne occupée : le travail en tant que professeur, le travail à la maison d'édition, la traduction, l'écriture proprement dite, les invitations aux congrès, colloques et stages à l'étranger, les cours que vous donnez à l'Ecole Normale Supérieure et tant d'autres. Malgré cela, vous trouvez du temps à orienter les jeunes traducteurs avec beaucoup de générosité et un rare dévouement, peu connus au large public. Quelle conviction vous soutient afin de pouvoir assurer depuis quelques années déjà le patronage des séminaires des jeunes traducteurs, organisés par le Service Culturel Français auprès de l'Ambassade de France en Roumanie ?

I. M. - Je dois tout d'abord dire qu'il faudrait rendre encore plus connue l'activité de ces séminaires et ateliers, afin d'obtenir le soutien des instances qui peuvent nous aider... Pourquoi je viens ? Pourquoi je m'occupe des ateliers ?... Je me suis toujours dit et je me dis encore qu'il faut aider les jeunes à trouver leur voie. Ces ateliers qui se sont constitués il y a déjà six ans et qui fonctionnent systématiquement année après année, voire quatre fois par année, ont maintenant la chance de s'établir à Suceava, cette rencontre

estivale pouvant devenir désormais une tradition. Ces ateliers, je disais, peuvent réaliser ce qui pourrait sembler d'une certaine façon impossible, et je vois avec mes yeux qu'ils le font, à savoir la formation de jeunes traducteurs très compétents, en premier lieu du français vers le roumain, mais pas seulement puisque les principes qu'on discute ici sont valables également pour d'autres langues...J'ai le sentiment que l'expérience que je possède ne se perdra pas, c'est un sentiment très spécial, difficile à communiquer en mots, que je ne l'emmènerai pas avec moi, je ne sais pas où j'emmènerai cette modeste expérience, je la léguerai à quelqu'un, à plusieurs, et que la traduction, une profession qui demande énormément de travail tout en étant mal payée, ne se perdra pas, qu'il y aura des gens (ils existent déjà) qu'on puisse aider, qui puissent se réjouir et s'épanouir en exerçant ce métier.

M. C. - *Et la dernière question. Que pensez-vous à propos de l'opportunité d'un recueil de bilan de ces ateliers, une sorte de pratico-théorie de la traduction littéraire ?*

I. M. - Oui, c'est une nécessité, je dirais même que c'est obligatoire. Parce qu'après autant d'activités il faut chercher dans nos archives, qui existent et qui sont riches, et faire cela ; étant donné votre enthousiasme et votre force de travail, ainsi que ceux Elena-Brândușa Steiciuc, je suis certaine que nous y arriverons.

(Traduit du roumain par **Anca-Andreea Brăescu**¹)

Note :

Contribution publiée dans le cadre du programme CNCS PN-II-IDEI-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature/ littératures francophones: histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/2011.

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, chetrariu_anca30@yahoo.com.

V. COMPTES RENDUS

TRADUIRE EN LANGUE FRANÇAISE EN 1830

Textes réunis par Christine Lombez

Artois Presses Université, 2012

ISBN 978-2-84832-135-6, ISSN 1285-9273, 214 p.

Daniela HĂISAN¹

Centrée sur l'année 1830, un moment charnière dans l'histoire de la France et de l'Europe, la collection de textes réunis par Christine Lombez restituée, sous le titre *Traduire en langue française en 1830*, la place que la traduction occupe parmi les facteurs régénérateurs et directeurs d'une culture. L'illustration reprise sur la couverture (Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830, Musée du Louvre) soutient, par une analogie graphique, le rôle crucial joué à l'époque par la pratique traduisante.

L'ouvrage, paru dans la collection « Traductologie », sous la direction de Michel Ballard et Lieven D'hulst, a été publié dans le cadre du projet ANR « Histoire des traductions en Langue Française » (HTLF) et rassemble les contributions présentées à l'occasion du colloque homonyme (« Traduire en langue française en 1830 ») qui s'est tenu à l'Université de Nantes les 13-15 novembre 2008.

L'*Avant-Propos*, signé par la coordinatrice du volume, Christine Lombez, répond avec pertinence à toute une série de questions concernant la thématique (des actes) du colloque dans une effusion de termes « techniques » tout à fait rafraîchissante : elle parle de *sondage*, *enquête(r)*, *production*, *phénomène* etc., ce qui donne l'impression d'une entreprise profondément marquée par la transdisciplinarité. Le choix d'une coupe chronologique et plus exactement de l'année 1830 est justifié par l'idée de renouveau (l'installation d'un nouveau régime en France — la Monarchie de Juillet —, l'allègement de la censure et une libéralisation des lois sur la presse) et de prospérité culturelle (la naissance de feuilles nouvelles, la remarquable floraison de traductions, de différentes langues et dans des domaines très hétérogènes etc.) qui s'y associe. Quant au corpus, les communications traitent aussi bien des traductions littéraires que des traductions plus «

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, daniella.haisan@gmail.com.

scientifiques » parues en français en (ou autour de) 1830. Ce qui intéresse sont les textes traduits *en langue française*, soit en France, soit dans les pays francophones frontaliers (tels la Suisse, la Belgique), ou dans certains pays européens (voire extra-européens) ayant eu des liens linguistiques avec la France.

Les auteurs des treize contributions qui composent le volume sont ordonnés alphabétiquement sauf Yves Chevrel car il signe un *Préambule* qu'il intitule *Traduire en France en 1830 : nouvelles préoccupations, nouvelles impulsions ?* (pp. 9-20) Ayant recours à la statistique et à d'autres outils bibliométriques qui permettent une approche quantitative, Yves Chevrel explique pourquoi l'année 1830 est une année de grande productivité littéraire et de vitalité créatrice et, en plus, une année des innovations, « peut-être non pas tant dans le domaine de la traduction à proprement parler que dans celui du contact avec des œuvres traduites. » (p. 13) Une simple évaluation numérique lui montre que, pendant la décennie 1826-1835, on traduit premièrement de l'anglais et de l'italien, qu'en 1830 deux littératures seulement, l'anglaise et l'italienne, figurent parmi les meilleures ventes françaises, et que l'écrivain étranger le plus lu était Walter Scott (pp. 12-13). Une analyse plus ciblée lui dévoile la contribution de trois universitaires (Claude Fauriel, François Villemain et Jean-Jacques Ampère) à inclure la littérature étrangère dans le patrimoine culturel français. Fauriel, traducteur de l'allemand, de l'italien et du grec moderne, fonde, en fait, en octobre 1830, la première chaire de « littérature étrangère ». Pour conclure, Yves Chevrel salue aussi l'apport indéniable de *La Revue des Deux Mondes* (qui fera d'ailleurs l'objet et le sujet de plusieurs communications du volume) dans la consolidation de l'ouverture à « l'étranger ». À son avis, 1830 en France signifie une année de nouvelles impulsions, de nouvelles questions, une année agitée, effervescente, mémorable.

Patrick Berthier offre une analyse extensive et approfondie de *La Revue britannique*, surtout par comparaison avec *La Revue des Deux Mondes* dans son article *Traductions des textes étrangers dans les périodiques français en 1830* (pp. 21-34). Le paradoxe de ce mensuel fourni, selon la mode du temps, d'un long sous-titre (« choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne, sur la littérature, les beaux-arts, les arts industriels, l'agriculture, la géographie, le commerce, l'économie politique, les finances, la législation etc. ») est que, bien qu'il y ait une rubrique de « Littérature », les textes envisagés sont le plus souvent non-littéraires, et les rubriques les plus

riches sont celles qui se focalisent sur les voyages et les mœurs, la statistique, l'économie, la médecine, l'histoire. Ce que Patrick Berthier se propose (et réussit) à démontrer, c'est de confirmer à quel point la presse est un « *répercuteur* d'influences et d'entrées étrangères, même si l'apport se compose plus d'informations statistiques et/ou pittoresques, que de ce que nous sommes convenus d'appeler *littérature* ». (p 34)

Partant de la lapalissade que les études de traduction sont une « interdiscipline », c'est-à-dire une discipline qui emprunte une partie de ses concepts et de ses méthodes à d'autres sciences humaines, telles que la linguistique, la sémiotique, les études littéraires, la sociologie, la psychologie ou encore les sciences de l'information, Lieven D'hulst vise une étude intégrée de *La traduction et les disciplines en 1830* (pp. 35-48). À cette occasion-là, il souligne le fait que « la notion de traduction est à traiter avec circonspection en 1830 (comme d'ailleurs en amont et en aval de cette date) : la page de titre ne permet pas toujours de l'identifier comme telle, soit qu'elle cherche à faire passer la traduction pour une œuvre originale (pseudo-originale), soit au contraire qu'elle fait passer une œuvre originale pour une traduction (pseudo-traduction), soit enfin – cas beaucoup plus fréquent – que la seule dénomination ne permet guère de la distinguer au plan formel des pratiques voisines que sont l'imitation, la traduction libre ou la version scolaire. » (p. 38)

L'enquête bibliographique qui suit apporte une autre conclusion surprenante : 1830 n'est pas une année assez faste sous l'aspect de la production traductive, si on la compare avec les années qui précèdent, cependant qu'elle dépasse de loin les trois années qui suivent. Selon D'hulst, ce sont les romans et les contes qui dominent le palmarès des disciplines, et l'auteur écossais Walter Scott qui se classe premier dans la galerie des auteurs (la totalité des titres scottiens étant pris en charge par deux traducteurs seulement, Albert Montémont et Auguste Defauconpret). L'article ne finit pas sans avoir identifié les tendances générales à partir de 1830 (p. 46) : le lent déclin des lettres classiques, l'émergence prudente d'une littérature nouvelle plus ou moins contemporaine, le glissement des genres littéraires aux genres non littéraires, la montée de la prose et de la prose mineure en particulier, surtout celle qui est destinée aux enfants et surtout la mise en place d'une nouvelle génération de traducteurs.

Si Françoise Genevray s'intéresse à *Ivan Khemnitser, fabuliste russe, traduit par Hippolyte Masolet (1830)* (pp. 49-58), Agnès Graceffa analyse *La*

traduction de la Römische Geschichte de Barthold Georg Niebuhr par P. A. de Golbéry : un projet original et une réalisation délicate (pp. 59-76). Les deux articles parlent de la postérité bien discrète et donc en quelques sorte injuste de deux traducteurs de l'époque qui traduisent du russe, respectivement de l'allemand vers le français – une réception précaire qui s'explique, du moins en partie, par l'éloignement géographique ou surtout social du traducteur.

C'est toujours du statut du traducteur que traitent la *Chronique d'un déclassement annoncé (1828-1836)* (pp. 77-92) de Rainier Grutman et l'article de Benoît Léger - *Une traductrice révolutionnaire en 1830 : Madame de Rochmondet* (pp. 109-117). Deux tendances contraires sont à souligner : d'une part la « professionnalisation » timide de la traduction, et, d'une autre, l'anonymat du traducteur et son statut subalterne dans la hiérarchie des lettres, une tendance redoublée par le fait que le couple habituel auteur-éditeur était remplacé de plus en plus par le couple traducteur-éditeur.

La question des langues classiques en traduction est débattue par Claudine Le Blanc (*Naissance de la littérature sanskrite en France : la traduction de Sakuntalâ de Kâlidâsa par Antoine-Léonard de Chézy en 1830*, pp. 93-108), Christine Lombez (*La traduction de la poésie grecque moderne dans l'anthologie des Poésies européennes de Léon Halévy (1830)*, pp. 119-135) et Frédéric Weinmann (*Ardente querelle autour des œuvres de Tacite en 1830*, pp. 189-202), qui y dégagent les facteurs de goût, de mode, idéologiques ou bien pédagogiques.

À remarquer aussi l'article de Jean-Yves Masson (*1830 chez les Cherbuliez, librairies-éditeurs genevois : la première traduction française de Kleist*, pp. 137-160) sur un autre aspect moins discuté de l'univers traductif, à savoir les éditeurs. Masson analyse le cas des Cherbuliez, une dynastie genevoise de libraires-éditeurs qui a donné à la Suisse depuis plus de deux siècles un grand nombre d'hommes et de femmes de lettres ou de responsables politiques (dont le plus connu d'entre eux fut Victor Cherbuliez, académicien français). En tant qu'éditeurs et parfois traducteurs, les Cherbuliez pratiquent le découpage du texte original, ce qui correspond certainement au désir d'un maximum de lisibilité, mais qui ne se traduit pas seulement par des décisions d'ordre typographique, mais également par de nombreux ajouts ou omission de détails, par une grande imprécision, par des simplifications abusives. L'auteur dénonce et vitupère l'incompétence des traducteurs, les mauvaises interprétations et les contresens acceptés par/chez les Cherbuliez.

Gabriel-Louis Moyal, avec sa *Traduction de l'histoire et histoire de la traduction : La France en 1829 et 1830 de Lady Morgan* (pp. 161-177) et Maria del Rosario Álvarez Rubio (*Images d'un mythe national espagnol dans la France de 1830 : Les Romances du Cid du Chevalier Regnard*, pp. 179-188) complètent le tableau synthétique de la pratique traductive des années 1830 tout en éprouvant sa pertinence et le fait qu'une telle analyse s'imposait.

Note :

Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

DICTIONNAIRE DU LIVRE DE JEUNESSE,
sous la direction de Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot,

Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 2013

ISBN 978-2-7654-1401-8, 989 p.

Raluca-Nicoleta BALAȚCHI¹

La culture contemporaine d'enfance et de jeunesse s'impose en France, comme ailleurs dans le monde, par la diversité et la complexité des supports médiatiques, par la spécificité et l'évolution rapide de ses produits, au rythme d'un marché en constante transformation. Elle représente, en raison de sa dynamique, un objet de recherche bien vaste, auquel on prête depuis déjà plusieurs décennies une attention particulière en France et en général en Europe occidentale, et, quoique dans une moindre mesure, en Europe de l'Est aussi. Malgré la concurrence des autres médias, le livre continue à y occuper une place de choix, tout en étant souvent, lui aussi, soumis à des transformations importantes au niveau de la forme et du contenu.

Le *Dictionnaire du livre de jeunesse*, paru en 2013 aux Éditions du Cercle de la Librairie à Paris, sous la direction de Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, propose au public large comme au chercheur intéressé par la littérature d'enfance, un tableau général du livre d'enfance et de jeunesse paru en France, le cadre contextuel de l'analyse étant d'ailleurs clairement tracé dès le sous-titre, *La littérature d'enfance et de jeunesse en France*. C'est un ouvrage censé à la fois synthétiser l'abondante recherche menée dans la matière et illustrer, dans une approche principalement synchronique mais qui n'exclut pas la mise en perspective, la dynamique du marché éditorial qui envisage le petit et le jeune lecteur. Autant par ses proportions que par le contenu des notices et la qualité de la présentation typographique, l'ouvrage est à la mesure de l'ambitieux projet dont il est le résultat : répondre aux attentes des chercheurs en littérature d'enfance mais également des professionnels du livre préoccupés par les particularités et le développement de la culture de la jeunesse dans un contexte de renouvellement profond des

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, ralucabalatchi@litere.usv.ro.

perspectives ouvertes par son étude. Dirigé par deux personnalités du domaine de la recherche française en littérature d'enfance, auteurs d'ouvrages de référence dans un champ de réflexion qui est relativement jeune, le *Dictionnaire* est le résultat de leur collaboration avec plus d'une centaine de contributeurs, tel que le montre l'impressionnante *Liste des auteurs* qui en occupe les quatre premières pages. Il s'agit plus précisément de 133 contributeurs, dont la diversité des horizons de recherche/d'activité donne la mesure de la perspective complexe du livre de jeunesse que propose l'ouvrage : chercheurs et professeurs des universités en littérature et didactique de la littérature (en général française, mais aussi italienne ou scandinave), en littérature pour la jeunesse, en littérature comparée, en civilisation, en communication et en sciences sociales, en sémiologie ; critiques littéraires ; responsables de collections et publications pour les jeunes ; conservateurs des bibliothèques ; libraires ; photographes ; documentalistes ; formateurs ; conteurs. Le lecteur – avisé ou non – a ainsi le privilège d'avoir devant soi le résultat d'un travail d'analyse du livre de jeunesse mis sous la loupe, décrypté ou reconstruit sous ses multiples facettes, depuis la rédaction, la production et jusqu'à sa diffusion et réception, en passant par les diverses formes d'adaptation, grâce aux divers acteurs/agents responsables.

Dans leur *Avant-propos*, Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, tout en retraçant les principales étapes de la parution du dictionnaire dans le contexte d'une abondante recherche française sur le livre d'enfance, guident le lecteur dans la découverte de cet ouvrage, qui représente « l'aboutissement de près de dix ans de travail ». Selon les directeurs, ce qui fait l'originalité de cette publication parue dans le sillage du *Dictionnaire encyclopédique du livre* à la même maison d'édition, c'est « l'attention qu'il porte aux illustrateurs, aux éditeurs et à leurs collections » ; d'autre part, ce qui le distingue des autres dictionnaires destinés à la littérature d'enfance parus précédemment en France, est le fait qu'il se concentre sur le *livre* en tant que tel et non pas sur les écrivains. Défi d'autant plus courageux si l'on pense aux multiples mutations du livre d'enfance au niveau de la forme et du contenu, mais également aux spécificités de son public contemporain, les « enfants de la vidéosphère », qui vivent dans une « société du spectacle ».

Excellent instrument de recherche, mais également belle encyclopédie illustrée, qui enchante l'œil, éveille la curiosité intellectuelle, recrée l'émotion des lectures de jeunesse et reconstitue l'horizon culturel des

enfances d'autrefois, l'ouvrage témoigne du remarquable effort des chercheurs français de réunir synthétiquement, dans 1034 notices ordonnées alphabétiquement, qui marient constamment le texte à l'image, un nombre significatif non pas seulement de noms d'auteurs, de personnages ou de titres de livres mais également d'illustrateurs, de maisons d'édition, de collections, de périodiques ou de prix littéraires ; à ceci, vient s'ajouter une série intéressante de notices destinées à l'explication et à la présentation approfondie de notions, genres, phénomènes, événements et concepts incontournables pour la culture des jeunes, tels : *alphabet, album, roman (d'aventures, historique, scolaire, policier, du quotidien, fantastique, scout etc.), série romanesque, récits de voyage, salon du livre, théâtre, Vies exemplaires*. À ces aspects directement liés au livre, les éditeurs ont jugé utile d'introduire des articles traitant d'éléments en quelque sorte accompagnateurs ou compensateurs du livre, comme *la chanson pour enfants, le jeu, le cinéma, les marionnettes, le multimédia*. Le tout dans un volume facilement maniable, qui s'ouvre au lecteur non pas seulement dans la linéarité du texte parcouru le long des colonnes de chaque notice mais également dans la profondeur du livre-objet, grâce aux nombreuses illustrations en couleurs qui s'y intègrent pratiquement à chaque page, marquant un temps d'arrêt à la lecture pour inviter à la réflexion, pour recréer le plaisir de *voir*, de *découvrir*, à côté de celui de *lire*. Il s'agit, en général, de couvertures de livres, mais également d'illustrations tirées des ouvrages présentés, des aperçus de manuscrits ou de collections de différentes maisons d'édition, des portraits d'auteurs.

À côté des notices destinées aux écrivains et à leurs œuvres, une place importante est réservée aux articles encyclopédiques, au nombre de 74, qui permettent la mise en perspective du complexe phénomène de l'édition pour la jeunesse dans le contexte francophone : le lecteur découvre ainsi, par étapes, toute la dynamique de l'*Histoire de l'édition de la jeunesse* depuis ses origines et jusqu'à nos jours, une histoire qui commence en fait en même temps que l'imprimerie, avec les « lectures enfantines », le répertoire médiéval des livres d'enseignement et de morale, les abécédaires appelés *Croix de par Dieu*, ou les ouvrages liturgiques destinés aux enfants ; le lecteur comprend, entre autres, les enjeux de la relation particulière entre la *Pédagogie et la littérature de jeunesse*, autant pour ce qui est des manuels de divers types que des livres de fiction, porteuse, dans ses débuts, de messages éducatifs ; le lecteur apprend, aussi, que la *Presse enfantine française* est « unique au monde », même si non pas la plus ancienne, en raison de sa richesse et de son rôle (p. 764).

La formule choisie pour le sous-titre – *La littérature d'enfance et de jeunesse en France* – se justifie, tel que le précisent les directeurs de la publication dans l'avant-propos, par le besoin et le désir de pouvoir intégrer tout ce qui signifie livre imprimé dans l'espace français, y compris les traductions et les adaptations d'œuvres étrangères, ou le travail des spécialistes étrangers au sein des maisons d'édition françaises. Aussi dédie-t-on un espace généreux au phénomène de la traduction des livres d'enfance à travers deux notices, *Traduction* et *Adaptation*, les deux rédigées par Isabelle Nières-Chevrel. La volonté des éditeurs de ne pas restreindre l'espace du dictionnaire aux seuls auteurs français de livres pour enfants est pleinement justifiée par les statistiques – la traduction constitue de nos jours en France « une part importante de l'édition, autant par le nombre de titres traduits et par les sommes mises en jeu pour acheter les droits » mais aussi – ou d'autant plus – par le rôle de la traduction dans l'histoire du livre de jeunesse comme « pourvoyeuse de modèles littéraires », « vecteur essentiel dans l'invention d'une littérature de fiction imaginée et écrite pour les enfants » (p. 935). Après un cadrage historique et socio-culturel de la traduction des livres d'enfants en France – dont l'histoire commence à la fin du XVIII^e avec des traductions notamment de l'anglais et de l'allemand, pour s'ouvrir par la suite vers d'autres horizons culturels – la spécialiste distingue avec pertinence entre les différentes pratiques et stratégies de la traduction de cette littérature, sur un axe qui va de l'imitation et de l'adaptation à la traduction en tant que telle, pour expliquer, dans la sous-section *Traduire pour des jeunes lecteurs*, à quel point dans ce domaine particulier de la culture le public cible est une coordonnée qui organise et dirige le phénomène traductif. En traductologue chevronnée, Isabelle Nières-Chevrel destine la dernière sous-section de l'article à la dynamique de la reprise des textes par la réédition et la retraduction, qui rend compte, paradoxalement, non pas seulement de la vitalité, mais aussi du « statut fragile des traductions pour la jeunesse » (p. 939). Ce n'est là que l'un des nombreux points de réflexions et ouvertures sur la culture complexe du livre de jeunesse que permet ce *Dictionnaire*, d'ailleurs un incontournable du genre.

Note :

Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

LES AUTEURS

Muguraș Constantinescu (mugurasc@gmail.com) est professeur de littérature française et de la traduction littéraire à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava. Elle est rédactrice en chef de la revue *Atelier de Traduction*, directrice du Centre de Recherches INTER LITTÉRAS, coordinatrice du master Théorie et Pratique de la Traduction ; a publié notamment les volumes *Pratique de la traduction, La traduction entre pratique et théorie, Les Contes de Perrault en palimpseste, Pour une lecture critique des traductions. Réflexions et pratiques* (L'Harmattan, Paris, 2013), *Lire et traduire la littérature de jeunesse* (aux Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013), ainsi que des ouvrages traduits de Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Gilbert Durand, Jean Burgos, Gérard Genette, Alain Montandon, Jean-Jacques Wunenburger. Elle est coordinatrice de plusieurs projets de recherche exploratoire : Contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

Marc Charron (marc.charron@uottawa.ca) est professeur agrégé à l'École de traduction et d'interprétation (ÉTI) de l'Université d'Ottawa, Canada, et membre de la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Il a une double formation en études hispaniques et en traductologie. Il est titulaire d'un doctorat en traductologie, obtenu à l'Université de Montréal en 2001, avec une thèse portant sur une critique des traductions de *Lazarillo de Tormes*, en versions françaises. Il co-dirige la collection « Traduction littéraire » aux Presses de l'Université d'Ottawa. Il a co-dirigé également, entre autres, le numéro spécial de la revue de traduction littéraire K1N (<http://k1n.litra.ca>), *The Four Americas, Rewritten/Les Quatre Amériques, réécrites : poésies et nouvelles des Amériques/Poetry and Short Story of the Americas. TransLit* Volume 8, 2013 et le numéro spécial de la revue TTR, « Traduire les Amériques », vol. XIX, n° 2, 2006 (paru en 2008).

Jean Delisle (jdelisle@uOttawa.ca) est professeur de l'Université d'Ottawa où il a dirigé l'École de Traduction et d'Interprétation ; il a publié plusieurs ouvrages d'histoire de la traduction dont *Traducteurs dans l'histoire, Portraits de traducteurs et Portraits de traductrices* (Les Presses de l'Université d'Ottawa / Artois Presses Université, 1999 / 2002) ; il est également l'auteur des volumes concernant la pédagogie et la didactique de la traduction : *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement* (1998), *Terminologie de la traduction / Translation Terminology / Terminologia de la traducció / Terminologie der Übersetzung* (coordonné avec Hannekore

Lee-Jahnke et Monique C. Cormier, 1999), *La Traduction raisonnée* (2003), *L'enseignement pratique de la traduction*, Beyrouth, Université Saint-Joseph, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, École de Traducteurs et d'Interprètes, collection « Sources-Cibles » / Ottawa, Les Presses de l'université d'Ottawa, collection « Regards sur la traduction ». Membre de la Société royale du Canada (MSRC) depuis 2012 ; professeur émérite de l'Université d'Ottawa depuis 2009.

Lyudmila Kushnina (lkushnina@yandex.ru) est docteur ès lettres, professeur au département des langues étrangères et des communications interculturelles de l'Université polytechnique des recherches scientifiques de Perm (Russie). Elle est l'auteur d'une centaine de publications scientifiques portant sur des sujets linguistiques et traductologiques.

Desrine Bogle (desrine.bogle@cavehill.uwi.edu) est diplômée d'un doctorat d'état en traductologie et d'un master en stylistique comparée et traduction de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ainsi que d'une maîtrise en traduction de l'Université des Antilles et de la Guyane. Originnaire de la Jamaïque, elle est actuellement maître de conférences à l'université des West Indies en Barbade où elle enseigne la traduction ainsi que le français. Ses recherches portent sur la traduction de la créolisation et surtout sur la culture de la Caraïbe francophone.

Anna Boubnova (frenjap@yandex.ru) est professeur de traduction et maître de conférences à la Faculté d'Interprètes et de Traducteurs (filiale française) à l'Université Linguistique d'Etat Dobrolioubov à Nijni Novgorod, Russie. Docteur ès lettres depuis 2010, avec une thèse sur la syntaxe du français parlé, elle se spécialise en traductologie, linguistique comparée et traduction littéraire. Ayant fait ses études à l'Université de Tchiba (Japon), elle enseigne également le japonais langue étrangère. Elle a participé à différents colloques et a fait publier plusieurs articles y compris ceux portant sur la corrélation Russe-Français-Japonais.

Julie Arsenault (juliearsenault@hotmail.com) est membre de TRACT (Prismes, EA 4398, Sorbonne Nouvelle) et professeure de traduction à l'Université de Moncton (Canada) où elle enseigne des cours de version générale et spécialisée. Ses recherches portent sur les littératures anglaise et anglo-américaine des XIX^e et XX^e siècles traduites en langue française. Elle s'intéresse principalement aux auteurs, traducteurs et maisons d'édition. Elle travaille à la préparation d'un ouvrage sur Émile Daurand Forgues.

Mathilde Fontanet (Mathilde.Fontanet@unige.ch) est une traductrice francophone (à partir de l'anglais et de l'allemand). Titulaire d'une licence ès lettres,

d'un diplôme de traductrice et d'un doctorat en traductologie, elle a travaillé 22 ans au CERN et enseigne la traduction à l'Université de Genève depuis 13 ans. Elle a publié plusieurs articles sur la traduction, notamment sur le geste traductif, le bon sens en traduction, la traduction technique, l'enseignement de la traduction, la traduction des textes de nature incitative et la créativité en traduction. Elle a également publié quatre œuvres littéraires.

Chirine Chamsine (cchamsine@gmail.com) est titulaire d'un Doctorat en Sciences du langage, option Traductologie, de l'Université de Caen Basse-Normandie, France. Enseignante et chercheuse qualifiée par le Conseil National des Universités (CNU), elle enseigne la traduction et les langues. Elle a occupé le poste d'Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université Stendhal Grenoble 3, France. Elle est actuellement chargée de cours à l'école de langues, Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada. Son domaine de recherche touche essentiellement à la traductologie, dans une approche multidisciplinaire qui s'intéresse aux sciences humaines, sociales et cognitives.

Elena Gavrilova (e.vl.gavrilova@yandex.ru) est docteur ès lettres (2009) et MCF à l'Université linguistique de Nizhny Novgorod, où elle enseigne, depuis 2004, la traduction spécialisée et la stylistique comparée du français et du russe. Elle est également traductrice freelance : on lui doit notamment l'édition russe de la biographie de Romain Gary par Myriam Anissimov, *Romain Gary le caméléon* (Éditions Dekom, 2007). Ses domaines d'intérêt sont le FLE, la pratique et la didactique de la traduction, la pragmatique du texte.

Felicia Dumas (felidumas@yahoo.fr) est professeure des universités au Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași. Auteure de six livres et co-auteure de deux autres (avec Olivier Dumas) ; traductrice en langue roumaine de quatre livres français de théologie et de spiritualité orthodoxe, ainsi qu'en langue française d'un livre roumain de spiritualité, toujours orthodoxe ; auteure de plus de soixante-dix articles scientifiques sur la sémiologie du geste liturgique byzantin, sur le bilinguisme franco-roumain, sur la terminologie religieuse orthodoxe en langue française, sur la spécificité des traductions des textes religieux orthodoxes, sur le français des jeunes, ainsi que sur les relations franco-roumaines et la francophonie, rédigés en français et parus dans des revues roumaines et étrangères.

Mina Boloukat (mina.boloukat@gmail.com) est titulaire d'un diplôme de master en traductologie française à l'Université Shahid Beheshti de Téhéran. Elle a soutenu en 2013 son mémoire de maîtrise sur l'analyse des difficultés d'ordre culturel dans la

traduction française d'un récit de Moradi Kermani, célèbre écrivain iranien, sous la direction de Marzieh Athari Nikazm.

Marzieh Athari Nikazm (mani1390@yahoo.com) est maître-assistante à l'Université Shahid Beheshti de Téhéran, au département de langue et littérature françaises. Le sujet de sa thèse soutenue à l'Université Paris 8 sous la direction de Denis Bertrand a été *Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*. Ses domaines d'intérêt sont la sémiotique, la linguistique, la phénoménologie et la littérature française.

Liliana Cora Foşalău (lilifosalau@yahoo.fr) est maître de conférences à l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi. Son activité d'enseignante-chercheur porte sur la littérature française du XIX^e siècle, les littératures francophones et la traduction. Parmi ses publications récentes les plus importantes, on retient : *Déshistoires, poèmes*, Lausanne, BSN Press, 2014, *Vigne, vin et ordres monastiques en Europe. Une longue histoire* (sous la dir. de Corina Panaitescu et Liliana Cora Foşalău), Dijon, 2013, *Le vin et ses espaces. L'interculturel du vin et quelques problèmes de traduction*, Galaţi, in « *Le discours spécialisé* » / 2013, Maurice Chappaz. *Pour une poétique de l'espace identitaire*, in « *Philologica Jassyensia* » / 2010.

Violeta Cristescu (violeta_cristescu@yahoo.com) est professeur de français au Lycée « Mihai Eminescu » de Suceava, Roumanie, et coordinatrice de plusieurs projets internationaux. Après avoir suivi un master en didactique des langues, elle prépare une thèse sur la traductologie, sous la direction du professeur Muguraş Constantinescu, ayant publié des articles scientifiques et des recensions critiques du domaine, dont : « Analyse des traductions en roumain de la pièce *La Cantatrice chauve* de la perspective de la double lecture » ; « Michel Ballard, *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels* ». Elle a traduit la pièce de théâtre *Les Quatre Petites Filles* de Pablo Picasso et des poésies roumaines, dont quelques-unes déjà publiées dans la revue *La Lettre R*. Elle a participé à de nombreux stages et séminaires de perfectionnement à l'étranger, dont « Le travail interculturel : initiateurs, projets, défis » (Luxembourg), « La formation européenne dans l'enseignement » (France), « Comment enseigner l'Europe » (Belgique).

Anca-Andreea Chettrariu (chettrariu_anca30@yahoo.com) est l'auteure d'une thèse de doctorat sur la pratico-théorie de la traduction chez la traductrice roumaine Irina Mavrodin. Ses principaux domaines d'intérêt sont la critique, la poétique et l'histoire des traductions. Elle fait partie d'un projet de recherche en traduction financé par le Ministère Roumain de la Recherche (*Traduction culturelle et littérature/littératures francophones : histoire, réception et critique des traductions*), a fait un stage de

recherche doctorale en traduction à l'Université d'Artois, Arras (2012) et a participé à plusieurs colloques internationaux sur la traduction.

Daniela Hăisan (daniella.haisan@gmail.com) est enseignante dans le cadre du département d'anglais de la Faculté de Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava. Elle a soutenu un doctorat en traductologie et a participé à plusieurs colloques internationaux sur la traduction. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Atelier de traduction* et fait partie du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 (Projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

Raluca-Nicoleta Balațchi (ralucabalatchi@litere.usv.ro) est enseignante de langue française au Département de Langue et Littérature Françaises à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, où elle donne des cours de syntaxe du français contemporain, de pragmatique et de traductologie. Docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie, depuis 2007, avec une thèse sur l'expression de la subjectivité en français, elle se spécialise en analyse du discours, pragmatique et traductologie. Auteur d'un livre sur la subjectivité linguistique, d'une trentaine d'articles parus en Roumanie et à l'étranger et d'une traduction.

APPEL À CONTRIBUTION

Atelier de traduction, numéro 22

Dossier:

LA DIMENSION CULTURELLE DU TEXTE LITTÉRAIRE EN TRADUCTION

Souvent atténuée, neutralisée ou même effacée, dans des imitations, adaptations, localisations aux siècles passés, la dimension culturelle du texte traduit est de nos jours objet de réflexion des traductologues et traducteurs. En témoignent les ouvrages d'Antoine Berman, Henri Meschonnic, André Lefevere et Susan Bassnett, Jean-Louis Cordonnier, Michel Ballard, Salah Mejri, Georgiana Lungu-Badea, Irina Mavrodin, les dossiers thématiques ou les articles publiés dans des revues comme *Palimpsestes*, *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction, Esprit, Meta*, le *journal des traducteurs*, *Translationes*.

La relation, absente ou, au contraire, valorisante, entre traduction et culture est à mettre en rapport avec l'histoire des traductions et à être jugée en fonction de la pression de l'époque, du contexte culturel, des convictions intimes du traducteur, de l'histoire des mentalités, de l'écart entre les deux cultures impliquées. Qu'elle soit entendue comme *civilisation* (arts, nourriture, vêtements, architecture, institutions), comme *norme* (coutumes, rituels, conduite, style) ou encore comme *système de croyances et de représentations*, la dimension culturelle du texte littéraire est soumise à un véritable *filtrage* en traduction. Face à la « résistance » du fait culturel à la traduction, qui peut même aller jusqu'à l'intraduisibilité, vu son « irréductible singularité » (cf. Paul Bensimon, 1998), nombre de stratégies et de procédés sont mis à l'œuvre en traduction littéraire selon les époques et les traducteurs. On peut en conséquence parler, en suivant Antoine Berman, d'une véritable *traduisibilité littéraire*, qui exploite le potentiel de la langue et de la culture cible afin d'accueillir l'étranger.

Comme repères d'analyse sont envisagés :

- Des notions et concepts se situant dans l'entourage de la dimension culturelle, notamment *composante culturelle, marque culturelle, référent culturel, culturème ; contact des langues et des cultures, identité culturelle de la traduction, interférence culturelle ; acculturation, adaptation culturelle, traduction culturelle, non-traduction*.
- Des procédés et des stratégies comme : *emprunt, report, traduction littérale ; compensation, ellipse, adjonction, incrémentalisation, explicitation ; distorsion, modification, inflexion ; acclimatisation, exotisation, préservation de l'étrangeté et de l'étrangeté, surtraduction, sous-traduction*, etc.

- Des composantes de l'appareil paratextuel du texte traduit : *notes, lexique, glossaire, préface, postface, avertissement du traducteur, dédicace, épigraphe, titre, sous-titre, quatrième de couverture*, etc.

Le texte littéraire est compris au sens large du terme, comprenant aussi ouvrages de gastronomie, de voyage, journaux, autobiographie et autofiction, ouvrages religieux, philosophiques, traités de sciences humaines, tout le champ des formes et des genres de la littérature de jeunesse, en un mot tout texte qui laisse voir ou entrevoir sa dimension culturelle.

Vous êtes invités à réfléchir sur l'un ou l'autre des aspects de **la dimension culturelle en traduction** mentionnés ci-dessus ou en proposer d'autres. Les articles seront inclus dans **la rubrique *Dossier***.

Vous pouvez également proposer **des articles d'intérêt général pour la traductologie**, tout comme **des comptes rendus d'ouvrages de traductologie** récents pour les rubriques permanentes de la revue, ***Articles*** et ***Comptes rendus***.

Vous êtes priés d'envoyer les articles jusqu'au **15 septembre 2014** aux adresses suivantes :

Muguraş Constantinescu, mugurasc@gmail.com

Raluca-Nicoleta Balaţchi, raluka2@yahoo.fr.

CONSIGNES AUX AUTEURS POUR LA PRÉSENTATION DES TEXTES

- L'article sera envoyé par courriel dans un fichier Word (.doc) attaché qui portera votre nom.
- L'article aura entre 25 000 et 30 000 signes et sera rédigé en français.
- Le titre sera écrit en lettres majuscules et centré.
- Le prénom et le nom de l'auteur seront alignés à droite. L'affiliation de l'auteur et son adresse électronique seront précisées dans une note de bas de page.
- Le texte de l'article sera accompagné :
 - d'un résumé de 500 à 600 signes en anglais ;
 - de cinq mots-clés en anglais, séparés par une virgule ;
 - d'une présentation de l'activité professionnelle de l'auteur et de ses domaines d'intérêt, rédigée en français, qui aura entre 500 et 600 signes.
- La police sera Garamond 12 pt, sauf pour le résumé, les mots-clés et la bibliographie (11 pt), avec un interligne de 1,15.
- Le format du document sera B5.
- Il n'y aura pas de retrait pour le premier paragraphe des sections et sous-sections.
- Les majuscules seront accentuées.
- Les notes de bas de page sont réservées à des informations complémentaires ; les références bibliographiques seront écrites entre parenthèses dans le texte, selon le modèle : (Meschonnic, 1999 : 25) Les notes seront numérotées à partir de 1 à chaque page.
- Les citations et les exemples dans le texte ne dépasseront pas trois lignes et seront mis entre guillemets à la française (« ... »). Les citations et les exemples qui excèdent trois lignes seront mis en retrait et en caractères de 11 pt, sans guillemets.
- Toutes les citations dans une langue autre que le français seront traduites en notes de bas de page.
- La bibliographie sera placée en fin d'article et sera rédigée selon le modèle suivant :

Delisle, Jean (2003) : *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. 2^e éd. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.