

Atelier de Traduction

Numéro 25/2016

**Sous la coordination de :
Muguraş Constantinescu
Daniela Hăisan**

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

Editura Universităţii „Ştefan cel Mare” din Suceava
2016

Directeur fondateur :

Irina Mavrodin

Rédacteur en chef :

Muguraș Constantinescu

Comité de rédaction :

Elena-Brândușa Steiciuc

Raluca-Nicoleta Balașchi

Daniela Hăisan

Elena-Camelia Biholaru

Cristina Drahta

Anca-Andreea (Brăescu) Chetrariu

Réalisation technique :

Iulia Corduș

Couverture :

Ana Constantinescu

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

Atelier de Traduction
N° 25/2016

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 **Awaiss** – Université Saint-Joseph, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, Liban

Dumitra **Baron** – Université « Lucian Blaga », Sibiu, Roumanie

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 Nationale et Capodistrienne d'Athènes, Grèce

Maïca **Sanconie** – Université d'Avignon, France

Catrina **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” din 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 „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2016

SOMMAIRE

PRÉSENTATION

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

I. ENTRETIEN

| | |
|---|----|
| <i>Entretien.</i> Muguraș Constantinescu (Roumanie) avec Chiara Elefante (Italie) | 15 |
|---|----|

II. ARTICLES

Histoire, critique, théories de la traduction (III)

| | |
|---|-----|
| Gina Abou Fadel Saad (Liban) – <i>Parcours d'une École de traduction. Rétrospection et horizons réflexifs</i> | 27 |
| Laurence Gouaux-Rabasa (Réunion) – <i>Des mots aux mondes : Traduire la présence Hindouïste dans un texte d'Anita Desai</i> | 39 |
| Zhang Wen (France) – <i>La retraduction en littérature de jeunesse. Le sort de Cendrillon sous la plume des traducteurs chinois (1928-2004)</i> | 53 |
| Zuzana Raková (République Tchèque) – <i>L'inventeur de Karel Čapek. Traduction créative et le fonctionnalisme</i> | 65 |
| Mustapha Tidjet (Algérie) – <i>Signification, ambiguïté et traduction</i> | 77 |
| Panayiota Ioannidou (Grèce), Ana-Claudia Ivanov (Roumanie) – <i>L'onomastique de Madame Bovary en traduction roumaine et grecque</i> | 87 |
| Khalil Baba (Maroc) – <i>Les récits de Maqâmât : les intraduisibles de la littérature arabe</i> | 101 |

III. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/TRADUCTRICES

| | |
|--|-----|
| Julie Arsenault (Canada) – <i>Pierre Leyris, traducteur des littératures anglaise et anglo-américaine</i> (II) | 113 |
|--|-----|

IV. FRAGMENTARIUM IRINA MAVRODIN

| | |
|--|-----|
| <i>Familiarité vs dépaysement : une épreuve pour le traducteur de littérature</i> (traduit du roumain par Ionela-Gabriela Arganisciuc et Anamaria Munteanu)..... | 131 |
|--|-----|

V. CHRONIQUES ET COMPTES RENDUS

| | |
|---|-----|
| Muguraş Constantinescu (Roumanie) – <i>Histoire des traductions en langue française, XVII^e et XVIII^e siècles</i> , Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), Verdier, Paris, 2014..... | 135 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Daniela Hăisan (Roumanie) – <i>Traduire l'architecture. Texte et image : un passage vers la création ?</i> , Robert Carvais, Valérie Nègre, Jean-Sébastien Cluzel, Juliette Hurnu-Bélaud (dir.), Éditions A. et J. Picard, Paris, 2015 | 145 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Georgeta Cristian (France) – <i>Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme</i> , Olga Anokhina et François Rastier (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015..... | 155 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Ana-Claudia Ivanov (Roumanie) – <i>Idéologie et traductologie</i> , Astrid Guillaume (dir.), L'Harmattan, 2016..... | 165 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Ionela-Gabriela Arganisciuc (Roumanie) – <i>États des lieux de la traduction pour la jeunesse</i> , Virginie Douglas (dir.), Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015 | 169 |
|--|-----|

| | |
|--------------------------|-----|
| LES AUTEURS | 175 |
|--------------------------|-----|

PRÉSENTATION

PRÉSENTATION

Muguraș CONSTANTINESCU¹

Le numéro 25 de la revue *Atelier de traduction* reconferme la tradition de notre périodique d'accueillir des contributions dues à des chercheurs d'horizons culturels divers et appartenant à des générations différentes, ce qui permet un riche dialogue interculturel et intergénérationnel autour des questions traductologiques d'actualité.

La rubrique *Entretien* a comme invitée la chercheuse Chiara Elefante de l'Université de Bologne, spécialiste reconnue en paratexte, vu dans sa relation avec la traduction, ce qu'on appelle parfois « paratraduction ». Son ouvrage sur cette problématique, paru en 2012, est déjà devenu un incontournable dans la recherche sur la traduction. Dans ses réponses, la chercheuse de Bologne parle de son expérience de traductrice de Bauchau, ensuite d'une *bible pour enfants* de Lechermeier, et avoue l'enrichissante expérience qu'elle a eue d'être en dialogue avec Yves Bonnefoy (dont elle a traduit quelques essais) en tant que traducteur de Pascoli. Plus récemment Chiara Elefante embrasse comme axe de recherche la problématique « édito-socio-traductologique », concernant la relation entre la traduction, le monde éditorial et les facteurs sociaux, relation qui peut influencer sur la pratique traduisante et conduire à de nouvelles « normes ».

Dans la section « Articles » sont réunies sous la large bannière « Histoire, critique, théories de la traduction (III) » une diversité de contributions dont celle de la chercheuse libanaise Gina Abou Fadel Saad et celle de la chercheuse réunionnaise Laurence Gouaux-Rabasa. La première reconstitue le parcours d'une École de traduction, notamment l'École des traducteurs et d'interprètes de Beyrouth (ETIB) de l'Université Saint-Joseph, dès sa création dans les années 1980 et jusqu'à présent, en passant par la création de l'école doctorale en 1997. L'auteure souligne la quête incessante de l'équipe étibienne, qui a fait sienne la devise « oser », d'une formation flexible, adaptée aux standards internationaux, où les cultures générale, spécialisée et traductologique soient bien harmonisées. Elle dévoile aussi la part de créativité en recherche qui fleurit dans un climat stimulant de dialogue et d'échange dans l'École qui a accueilli et a publié tous les grands noms de la planète traductologique, soit dans la revue *Al-Kimiya*, signifiant *Alchimie*, soit dans la Collection Sources-Cibles des Presses de l'Université Saint-Joseph.

La contribution de la chercheuse de l'Université de Saint-Denis porte sur la traduction de la présence hindouiste dans un texte d'Anita Desai – *Where*

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

Shall We Go this Summer ? –, traduit de l'anglais vers le français. Laurence Gouaux-Rabasa entreprend une intéressante analyse comparative macro- et micro-textuelle qui révèle de nombreuses neutralisations et même des suppressions de cette présence hindouiste qui aurait donné au texte la profondeur culturelle qu'il a dans l'original. Embrassant, sans doute, la vision d'une critique des traductions constructive, elle propose chaque fois sa propre solution, respectueuse de la dimension hindouiste du texte de départ. Sa conclusion qu'il s'agit, en fait, d'une traduction « commerciale », semble justifiée.

La problématique de la dimension culturelle, neutralisée ou, au contraire, préservée dans le texte traduit, préoccupe aussi la chercheuse Zhang Wen de France. Elle se penche sur quelques retraductions de *Cendrillon* de Perrault en chinois qui atténuent ou effacent des renvois à la mode féminine du temps que le conteur du XVII^e siècle a évoquée avec une pointe d'ironie.

Avec Zuzana Raková de la République Tchéque on change de siècle et de problématique parce que la chercheuse et traductrice tchèque focalise son attention sur le récit *L'inventeur* de Karel Čapek, en version française, pour démontrer avec beaucoup d'exemples à l'appui que nous avons affaire à une traduction créative.

Le chercheur algérien Mustapha Tidjet exprime sa réserve envers la théorie fonctionnaliste du skopos et s'arrête sur l'ambiguïté et la signification dans la traduction, en partant d'exemples puisés dans la poésie kabyle, en allant de la période coloniale pour finir avec la poésie chantée de la période actuelle.

Un très intéressant article est proposé par deux jeunes chercheuses, Panayiota Ioannidou (de l'Université d'Athènes) et Ana-Claudia Ivanov (de l'Université de Suceava), sur l'onomastique de *Madame Bovary* en traduction roumaine et grecque. Les deux chercheuses analysent avec finesse et nuances les solutions grecques et roumaines des ergonymes, anthroponymes, toponymes et pragmonymes du roman flaubertien ayant à l'esprit l'idée de Flaubert que les noms propres ont une importance capitale dans le roman, tout en sachant que parfois, paradoxalement, la non-traduction des onomastiques fait partie de la traduction.

Le dernier article de la section est signé par le chercheur marocain Khalil Baba et porte sur la traduisibilité/intraduisibilité d'un genre à part nommé la *maqâma*, d'origine arabe, créé au X^e siècle, difficile à rendre dans une autre langue par les énigmes, métaphores, jeux de mots qu'elle contient.

La rubrique « Portrait de traducteurs/traductrices » contient la deuxième partie du très intéressant et accompli portrait que la chercheuse canadienne Julie Arsenault fait à Pierre Leyris, traducteur des littératures anglaise et anglo-américaine.

Comme d'habitude, la rubrique *Fragmentarium* est dédiée à un article d'Irina Mavrodin, écrit à l'origine en roumain, traduit en français par deux

jeunes chercheuses roumaines, Ionela-Gabriela Arganisciuc et Anamaria Munteanu. L'article porte sur le couple de notions *familiarité* vs *dépaysement*, véritable épreuve pour le traducteur de littérature.

La section qui clôt ce numéro, « Chroniques et comptes rendus », propose des présentations d'ouvrages traductologiques qui intéresseront sans doute le lecteur averti. Daniela Hăisan (Roumanie) prend pour objet d'une belle lecture critique l'ouvrage *Traduire l'architecture. Texte et image : un passage vers la création ?*, signé par Robert Carvais, Valérie Nègre, Jean-Sébastien Cluzel, Juliette Hurnu-Bélaud (dir.), paru aux Éditions A. et J. Picard à Paris en 2015. Georgeta Cristian (France) fait un intéressant compte rendu pour *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*, par Olga Anokhina et François Rastier (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015. Ionela-Gabriela Arganisciuc (Roumanie) présente l'ouvrage *États des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Virginie Douglas (dir.), Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015. Ana-Claudia Ivanov, toujours de Roumanie, fait compte rendu le d'un ouvrage récemment paru *Idéologie et traductologie* sous la direction d'Astrid Guillaume et préfacé par Marianne Lederer et François Rastier, aux Éditions L'Harmattan, 2016. La soussignée continue la présentation de *l'Histoire des traductions en Langues Françaises*, parue chez Verdier, en se penchant sur le tome consacré aux XVII^e et XVIII^e siècles.

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) francophone(s) : histoire, réception, critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

I. ENTRETIEN

ENTRETIEN

Muguraș CONSTANTINESCU¹ avec Chiara ELEFANTE

Chiara Elefante est professeure au Département d'Interprétation et de Traduction de l'Université de Bologne (Campus de Forlì), où elle enseigne la traduction pour le monde de l'édition et la traduction généraliste du français vers l'italien. Ses domaines de recherche sont la traduction littéraire, l'autotraduction et plus en général les rapports que le traducteur entretient avec les différents actants du monde éditorial. Elle s'intéresse également aux questions de la traduction de livres destinés à un public de jeunes lecteurs et à leur réception ; dans ce domaine spécifique elle a édité avec Elena Di Giovanni et Roberta Pederzoli le volume *Écrire et Traduire pour les enfants / Writing and Translating for Children* (Peter Lang, 2010). Elle a également créé, avec d'autres spécialistes de son Département, le Centre MeTRa (<http://metra.dipintra.it/>), un Centre d'études interdisciplinaires sur la Traduction destinée aux jeunes lecteurs et sur la Médiation orale, linguistique et culturelle, exercée par des mineurs. Ses recherches et son enseignement sont enrichis par l'activité de traduction en italien, notamment des œuvres de fiction de l'auteur belge Henry Bauchau et des essais sur la poésie d'Yves Bonnefoy. Sa plus récente traduction, réalisée en collaboration, est *Una bibbia*, Milano, Rizzoli, 2014, écrit par Philippe Lechermeier, illustré par Rébecca Dautremer pour un public de jeunes. Elle s'occupe aussi des espaces péritextuels des œuvres traduites, en analysant quelle place le traducteur et l'idée même du procès traduisant peuvent y occuper : elle a consacré à l'étude de cet aspect son ouvrage *Traduzione e paratesto*, publié chez Bononia University Press en 2012.

Elle s'est diplômée en 1990 à l'Université de Bologne avec un mémoire sur l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy. Ayant obtenu plusieurs bourses d'étude, elle a suivi des stages de recherche à Bruxelles (1992, 1993, 1995) et acquis, en 1996, le titre de docteur de recherche avec une thèse sur la littérature francophone, notamment sur l'auteur belge Henry Bauchau. En poursuivant les études sur cet écrivain, elle a coordonné en 2012 un numéro de la revue internationale « Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute » concentré sur les traductions de cet auteur en plusieurs langues : le numéro, titré *Henry Bauchau en traduction*, a été publié aux Presses Universitaires de Louvain.

Juste après son diplôme Chiara Elefante a enseigné la langue italienne à Paris, et pendant cette période elle a été auditrice libre aux cours dispensés par

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

Yves Bonnefoy au Collège de France (1990-1991). L'intérêt pour l'œuvre poétique et traductive de Bonnefoy a laissé des traces importantes dans les études de la chercheuse de Bologne.

Elle a analysé la première traduction italienne d'un recueil de Bonnefoy dans l'article « *Movimento e immobilità di Douve tradotto da Diana Grange Fiori : una traduzione "sensibile" e musicale* », *Trasparenze*, 2004.

Elle a dédié plusieurs études à la réflexion de Bonnefoy sur l'acte traductif en tant qu'acte poétique profond : « La poetica delle traduzioni di Yves Bonnefoy (Milano, Vita e Pensiero, 2003), « Alcune brevi riflessioni sulla traduzione, tra paradosso e rigore "terminologico" », *Semicerchio*, 2004, ou encore le plus récent « Le "lien musaïque" : mémoire, oubli et traduction poétique dans le dialogue entre Yves Bonnefoy et Jacqueline Risset », in *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.

Elle a traduit plusieurs essais de Bonnefoy dans le volume *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2010, et des textes de l'écrivain français sur le peintre Alexandre Hollan dans le catalogue d'une exposition réalisée au Musée Morandi de Bologne (*Alexandre Hollan. Silences en couleurs*, Ferrara, 2011).

Pour finir, elle a collaboré avec Yves Bonnefoy à l'édition d'une anthologie de dix-neuf poèmes de Giovanni Pascoli traduits en français (Giovanni Pascoli, *Bonnefoy traduce Pascoli*, Faenza, Mobydick, 2012). Pour l'édition de ce volume elle a travaillé avec le poète à la sélection des textes à traduire, à l'analyse des poèmes préliminaire à la traduction, et dans la dernière phase au commentaire partagé des traductions. Il s'agit, selon les mots de Chiara Elefante elle-même, du plus grand don que le poète ait pu lui faire, un don de partage poétique et traductif dont la valeur est incommensurable (à ce propos voir l'article « 19 poèmes de Giovanni Pascoli traduits par Yves Bonnefoy : entre finitude et nouveau rythme à portée de voix », *Repères Dorif*, 2015, article disponible à l'adresse http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=247).

Un autre sujet d'intérêt que Chiara Elefante a développé est celui de l'autotraduction et du plurilinguisme qu'elle a approfondi en prenant en considération notamment l'œuvre de Nancy Huston (« Écriture multilingue et auto-traduction dans l'œuvre de Nancy Huston : "désirs et réalités" », in *Un paysage choisi. Mélanges de linguistique française offerts à Leo Schena*, Torino-Paris, L'Harmattan Italia-L'Harmattan France, 2007, ou encore « Traduire la voix des enfants. Le cas de *Lignes de faille* de Nancy Huston en traduction italienne », *InTRAlinea* vol. 14, 2012, article disponible à l'adresse http://www.intralea.org/archive/article/traduire_la_voix_des_enfants).

Puisque, ainsi que nous le savons très bien, la pratique traduisante ne se sépare jamais (ou ne devrait jamais se séparer) de la réflexion traductologique, on retrouve dans l'œuvre de recherche de Chiara Elefante des articles sur son expérience de traductrice. Nous citons, à titre d'exemple : « Tradurre Albert Bensoussan », in Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Elena Di Giovanni, *Oltre l'occidente. Traduzione e alterità culturale*, Milano, Bompiani, 2009 ou « In memoriam.

Le voyage de la traduction de *La Déchirure* au *Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau » in *Les Belges Infidèles*, Bruxelles, Les Éditions du Hazard, 2014.

Plus récemment la chercheuse de l'Université de Bologne a embrassé comme axe de recherche la relation entre la traduction, le monde éditorial et les facteurs sociaux qui peuvent orienter la pratique traduisante et donner lieu à de nouvelles « normes ». Elle a proposé ces réflexions dans les études : « Quelques remarques édito-traductologiques sur la traduction des témoignages en italien dans *Meurtres pour mémoire* et *La mort n'oublie personne* de Didier Daeninckx », in *Traduire le polar / Tradurre il raccontopoliziesco*, Napoli, Liguori, 2014 ; « La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio-édito-traductologique » in *Repères DoRiF* N. 8, septembre 2015, article disponible à l'adresse http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=241.

Chiara Elefante a accepté avec gentillesse de nous accorder cet entretien.

M.C. : *Merci d'abord d'avoir accepté cet entretien. Je vous propose de commencer par quelques mots sur votre formation. Elle a eu lieu à l'Université de Bologne, à la Faculté de Lettres et de Philosophie, où vous vous êtes diplômée avec un mémoire sur L'Essere e lo Spazio-Tempo nella poetica di Yves Bonnefoy / L'être et l'espace-temps dans la poétique d'Yves Bonnefoy, auteur, celui-ci, vers lequel vous êtes revenue plus tard, à partir d'autres perspectives. Votre formation a continué par un doctorat en littératures francophones sur Mito e luoghi dell'immaginario nell'opera di Henry Bauchau / Le mythe et les lieux de l'imaginaire dans l'œuvre d'Henry Bauchau. Vous travaillez à présent auprès du Département d'Interprétation et de Traduction de l'Université de Bologne (Campus de Forlì), où vous dispensez des cours de traduction généraliste et de traduction éditoriale centrés principalement sur les rapports entre le traducteur et le monde de l'édition.*

Qu'est-ce qui a déterminé votre passage des études proprement littéraires à des études de traductologie ?

C.E. : Au moment où j'ai commencé mes études, l'Université de Bologne n'offrait pas encore des cours visant particulièrement la formation des traducteurs et des interprètes. La Faculté de Forlì, créée sur le modèle de celle, plus ancienne, de l'Université de Trieste, est née en 1990, alors que je terminais mes études en Lettres, avec une spécialisation en Langues Modernes. Je ne regrette cependant pas ce choix. Il m'a permis d'approfondir des études littéraires et culturelles qui se sont révélées fondamentales par la suite. Le fait d'avoir d'abord approfondi la connaissance de la poétique d'Yves Bonnefoy, puis sa réflexion sur la traduction poétique, que je considère fondamentale, m'a orientée vers le monde de la traduction avec un bagage de connaissances dont je me suis toujours servie, et dont je continue à me servir dans mes recherches. Dans les écrits d'Yves Bonnefoy, le lien profond et circulaire entre la poésie, la critique d'art et la réflexion sur la traduction ont représenté pour moi un enseignement essentiel ; c'est là que j'ai vraiment pris conscience que tout acte traduisant doit avant tout se faire acte d'écriture. Autrement dit j'ai compris, grâce à mes études littéraires,

que toute traduction, ainsi que le dirait Paul Bensimon, révèle en elle-même une textualité et entraîne l'idée que les textes, celui de départ et celui d'arrivée, sont toujours en mouvement, jamais véritablement accomplis. Tout ce que j'ai appris, au cours de mes études littéraires, sur l'analyse du texte, sur les lectures que l'on peut en proposer, m'a accompagnée plus tard dans mon activité de traductrice. Mes exercices de traduction à l'Université souffraient encore, il faut bien l'admettre, d'une vision strictement linguistique du procès traduisant, le plus souvent interprété par les professeurs de langue comme une activité au service de l'apprentissage linguistique. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que l'étude inaugurale de Susan Bassnett, *Translation Studies*, qui a décrété l'autonomie universitaire des études traductologiques, date de 1980, et qu'en Italie les effets de ce virement, de ce changement de perspective ont subi du retard. Je reconnais, bien sûr, que l'émancipation des Translation Studies par rapport à d'autres domaines scientifiques a été nécessaire et fructueuse, mais je trouve que l'interdisciplinarité reste encore aujourd'hui, quoi qu'il en soit, un enjeu capital. On oublie trop souvent qu'on ne peut transmettre des compétences traductives que si l'on a d'abord approfondi en quoi consiste véritablement la traduction : un passage, un voyage, un transfert d'un système culturel à un autre, d'un polysystème littéraire à un autre, bref d'un monde à un autre. De ce point de vue-là mes études littéraires ont été très utiles également pour les connaissances culturelles acquises et pour la curiosité intellectuelle qu'elles m'ont enseignée.

M.C. : *Vous avez réfléchi, à plusieurs reprises, à l'écriture et notamment à la traduction de la littérature de jeunesse. Quelle est, selon vous, la spécificité de la littérature de jeunesse comme écriture et comme traduction ou écriture au second degré, si vous acceptez la formule de Genette ?*

C.E. : Je suis arrivée à la réflexion sur la traduction de la littérature de jeunesse relativement tard dans mon parcours de recherche, au moment où, après la naissance de ma fille aînée, j'ai commencé à lui lire à voix haute des textes souvent traduits, la plupart du temps du français. J'ai alors compris que la traduction de cette typologie particulière de textes répond à des exigences spécifiques. J'avais adopté jusqu'à ce moment-là une approche à la traduction que je pourrais définir « bermanienne », critique à l'égard des tendances déformantes, notamment de la tendance de la clarification et de la vulgarisation. Confrontée à certaines difficultés et aux différences culturelles caractérisant les publics de jeunes lecteurs en phase d'apprentissage de leurs langues, j'ai compris que pour ce type particulier de traduction la *skopos*theorie pouvait offrir un apport important. Le fait de prendre en considération les compétences linguistiques et culturelles du public d'arrivée, dans un marché éditorial qui modifie d'ailleurs facilement les classes d'âge de destination, ne veut pourtant pas dire que le texte de littérature de jeunesse ne mérite pas une attention à sa forme, à ses modalités d'écriture, à ses spécificités stylistiques et esthétiques. Cela signifie tout simplement que celle

ou celui qui traduit doit toujours avoir à l'esprit qu'elle/il a, comme lecteur implicite, une fille, un garçon ou alors un(e) adolescent(e) en formation, en train de s'appropriier le monde à travers la lecture, ce qui attribue à son travail, si l'on veut, une responsabilité encore plus forte. J'aimerais m'attarder encore sur cet aspect, car si je reconnais au public de jeunes lecteurs un esprit critique et une capacité d'analyse en voie d'élaboration, je reconnais en même temps que cette idée a été trop souvent à l'origine de tendances traductives aplatissantes ou, pis encore, moralisantes. Dans l'histoire de la traduction destinée à la jeunesse les cas de censure, d'excessive clarification de spécificités culturelles, d'abaissement du style et d'effacement de la richesse linguistique ont été trop souvent favorisés, voire sollicités par le monde éditorial et acceptés par le public de médiateurs adultes toujours présents dans le circuit de la diffusion, sous prétexte que l'objectif premier doit rester la lisibilité et la fruition des œuvres. Ces objectifs ont souvent empêché les traducteurs de tenter des solutions traductives efficaces, parfois risquées, mais qui auraient pu sauvegarder aux textes leurs spécificités et leur « dignité » littéraire. Ajoutons une remarque concernant la visée pédagogique dont les œuvres de littérature de jeunesse ont du mal à s'affranchir, encore aujourd'hui. Nous avons trop souvent tendance à penser qu'à travers les livres les jeunes lecteurs doivent toujours apprendre, développer des compétences et améliorer leur façon de vivre, et nous oublions qu'à tout âge la lecture est, avant tout, comme le disait Roland Barthes, une question de « plaisir ». Et que ce plaisir peut passer d'une langue à l'autre, pourvu que l'on ne considère pas la visée pédagogique comme prioritaire. Le monde éditorial doit jouer une part importante dans cette prise de conscience : il doit contribuer à abattre les stéréotypes et les idées reçues qui accompagnent certains sujets. Dans une étude que j'ai menée avec Roberta Pederzoli sur la littérature de jeunesse choisissant comme motif central le sujet de la mort (« Le parole per dirlo » : il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta », in *Mi traduci una storia ?*, Bononia University Press, 2015), nous nous sommes rendu compte qu'en Italie il s'agit d'un thème qui est encore considéré comme tabou. Si d'une part les éditeurs italiens se montrent ouverts à l'idée de miser sur des textes français proposant ce sujet, ils orientent souvent, d'autre part, l'approche traductive vers des stratégies d'euphémisme, d'imprécision linguistique. La réception qui en résulte est, bien sûr, partielle, « mutilée », et le procès traduisant se révèle défaillant, déficitaire, indépendamment de la nature de la traduction elle-même.

M.C. : *Vous avez pratiqué récemment cette écriture en traduisant en collaboration avec Giulia Palmieri Una bibbia de Philippe Lechermeier, illustrations de Rébecca Dautremer, Milano, Rizzoli, 2014. Cette pratique traduisante, sans doute difficile, a-t-elle confirmé vos idées sur la traduction pour enfants ? Vous a-t-elle conduite à des réflexions nouvelles à ce sujet ?*

C.E. : C'est une expérience qui a confirmé en particulier mon idée selon laquelle l'attention au rythme et à la musicalité du texte est fondamentale dans la

pratique traduisante. Cette conviction a toujours accompagné ma réflexion théorique et ma pratique traduisante, et elle s'est consolidée grâce à ce « laboratoire » (j'utilise exprès ce mot, pour mieux rendre la nature artisanale du travail). Le texte de Lechermeier est une réécriture laïque (d'où la lettre minuscule voulue pour le titre) et nécessairement sélective des textes originaux (d'où le choix d'ajouter un article indéterminé, signifiant qu'il s'agit d'une des multiples bibles que l'on pourrait réécrire). Le livre, destiné à un public à partir de huit ans, est illustré par Rebecca Dautremier qui a magistralement innové l'iconographie classique, mélangeant les styles et adoptant des techniques très variées. Ce qui confère à l'union du texte et de l'image une remarquable cohérence c'est précisément le rythme, le mouvement double de la parole et des illustrations. Les difficultés techniques, liées par exemple au choix de la nomenclature biblique (plus philologiquement rigoureuse ou adaptée aux conventions actuelles) ont trouvé, après un débat approfondi avec Giulia Palmieri et avec la responsable de la rédaction des éditions Rizzoli, une solution somme toute aisée. En revanche, ce qui a demandé beaucoup plus d'attention c'est le rythme. Le texte, qui alterne parties en prose et parties en poésie, utilise souvent, notamment dans les chapitres qui ressemblent à de véritables comptines, la rime et des effets rythmiques constants. Or, en traduction, la rime risque de tomber facilement dans le piège de la simplicité, de la platitude. Nous avons donc exploré toutes les possibilités rhétoriques, en privilégiant le plus souvent l'allitération et l'assonance. Pour les parties écrites comme s'il s'agissait de comptines, nous avons par contre accepté le défi de la rime, en essayant toutefois de ne jamais simplifier ; en cela les multiples dictionnaires de rimes existant actuellement nous ont été particulièrement utiles.

Pendant cette expérience j'ai toujours gardé à l'esprit les récentes réflexions d'Yves Bonnefoy recueillies dans ce texte magistral qu'est *L'autre langue à portée de voix* : dans ces remarques, parfois de véritables rêveries, le poète met en relief la nécessité, pour le traducteur, de nouer un rapport corporel avec le texte à traduire, un rapport naissant avant tout du souffle, de la voix, de l'attention à la musique des mots, à leur nature d'avant le concept. Je pense que la traduction de la littérature de jeunesse, qui est premièrement une littérature à lire à haute voix, a beaucoup à gagner d'une réflexion de ce type. Les plus belles remarques que les lecteurs m'ont transmises ont été justement celles qui insistaient sur la magie de la voix ; elles m'ont permis de comprendre que l'attention méticuleuse, presque maniaque à la musique des textes, celui de départ et celui d'arrivée, qui n'est jamais devenue recherche d'un calque, a donné ses fruits.

Ce rapport que le texte et les images entretiennent, comme dans l'œuvre de Lechermeier, réserve une surprise. J'avais lu, pendant mes recherches, beaucoup d'études consacrées à ce sujet, mais je ne m'étais jamais trouvée dans la situation de devoir traduire un « double » texte, celui qui est véhiculé par le langage et celui auquel l'image nous renvoie. Le pari le plus difficile a été, je crois, celui d'accepter que la cohérence n'est pas nécessairement le principe premier qui doit

guider les choix traductifs, contrairement à ce que la théorie traductologique dans ce domaine semble prôner. Avec Giulia, nous avons parfois été obligées d'accepter l'idée que le texte et l'illustration peuvent susciter des « voyages » différents et que cela représente probablement, dans certains fragments, la richesse du simple et du mystérieux qui coexistent.

M.C. : *Dans votre très stimulant ouvrage de 2012 sur Traduzione et paratesto / Traduction et paratexte, vous vous intéressez aux espaces paratextuels (péri et épitextuels) et à leur relation avec la traduction. En tant que traductologue vous privilégiez l'un de ces espaces ?*

C.E. : J'ai voulu m'intéresser aux espaces péri-textuels (je n'ai réservé, hélas, que des remarques trop hâtives aux espaces épitextuels) du titre, de la collection, des textes préliminaires aux traductions, des notes en bas de page, des glossaires, des quatrièmes de couverture, car je trouve qu'il s'agit de « portions » textuelles que les *Translation Studies* ont trop souvent négligées. Grâce à une analyse de ces espaces, nous pouvons au contraire comprendre beaucoup de choses sur l'idée que l'éditeur, le traducteur et le public de lecteurs se font du procès traduisant, de la légitimité et de l'*habitus* du traducteur au sens bourdieusien du terme. Sans vouloir exagérer, je pense que nous pourrions écrire une Histoire de la traduction et de nos sociétés à travers une analyse approfondie de ces éléments péri-textuels. Sans oublier que la lecture de l'image du procès traduisant véhiculée à l'intérieur de ces espaces nous permet de prendre en compte un élément que je considère fondamental, à savoir l'interaction profonde, la médiation au second degré que la traduction demande sans cesse au traducteur avec les différents actants du monde éditorial.

Il n'y a pas un espace que je considère comme privilégié dans mon analyse ; le point de départ a été toutefois l'intérêt pour les notes en bas de page, longtemps stigmatisées, et qui ont connu une évolution importante. Nous sommes passés, du moins dans le marché éditorial italien, de notes érudites, où celle/celui qui traduisait recherchait une légitimité à travers l'exposition de son bagage culturel, à des notes d'autoréflexion, de dévoilement du laboratoire du traducteur au bénéfice des lecteurs.

La collection, les quatrièmes de couverture m'intéressent tout particulièrement : ce sont des espaces éditoriaux qu'un traductologue ne saurait négliger, car ils orientent, de manière souvent subreptice, sans que le lecteur en soit nécessairement conscient, les stratégies de traduction. Les préfaces ou les postfaces, les notes préliminaires à la traduction nous ouvrent un champ d'exploration encore différent : les instruments de l'analyse critique du discours nous permettent de les analyser en découvrant souvent des aspects intéressants concernant l'approche traduisante, la vision que celle ou celui qui traduit a de son travail, de son rôle culturel, de son rapport aux lecteurs et à la langue.

En tant que traductrice je n'ai eu qu'une seule fois l'occasion de parler de mon rapport au texte traduit, dans le cas de ma traduction de *La déchirure*, le premier roman d'Henry Bauchau. L'éditeur, un petit éditeur, m'avait permis

d'écrire une introduction. Si j'avais à nouveau, aujourd'hui, cette possibilité, je pense que mon attitude serait quelque peu différente. Je ne renie pas la nature contextualisante de mon introduction, qui me semble encore actuelle et utile, mais j'élargirais la perspective, « osant » davantage dans la narration de certains aspects de mon expérience de traduction. Non pas pour expliquer, encore moins pour justifier certains choix, mais plutôt pour présenter la traduction telle qu'elle est, une expérience existentielle, « émotionnelle » ainsi que la définit Françoise Wuilmart.

M.C. : *La traduction poétique et la réflexion de Bonnefoy reviennent souvent dans vos articles et vos études. En quoi l'expérience de traduction des essais sur la poésie et des écrits d'art de Bonnefoy a été pour vous enrichissante ?*

C.E. : Je dois avant tout dire que je n'ai jamais traduit les poèmes d'Yves Bonnefoy. Après Diana Grange Fiori c'est Fabio Scotto, poète et professeur de littérature française, qui a pris la relève de la traduction de ses vers. J'ai donc traduit quelques-uns de ses essais sur la poésie et des textes de sa riche production de critique d'art. Ces textes ont représenté pour moi, du point de vue traductif, un formidable défi à relever. Bien que le poète refuse l'approche conceptuelle et théorique à la poésie, sa réflexion sur la création est néanmoins extrêmement complexe et articulée. Si la spécificité de la poésie de Bonnefoy est, ainsi que l'a souligné Jérôme Thélot, la volonté de « transparence », les écrits de réflexion sont en revanche très élaborés, je dirais presque composites. Bonnefoy y avance des hypothèses, il les développe, et en même temps il dialogue avec d'autres voix que la sienne, qui sont censées lui proposer des objections ; il revient souvent sur ses pas, il reprend le discours choisissant un autre point de vue, il va et vient dans ses réflexions, en élargissant toujours davantage le spectre de sa méditation. Or, l'acte de traduire ces textes est un acte qui peut paraître difficile, presque impossible ; je me suis souvent trouvée face à des difficultés, à des carrefours d'interprétation, et après une journée de travail, j'ai souvent pensé : « demain il faudra tout recommencer », « rien du texte poétique n'est passé dans le mien »... Et pourtant, la traduction s'est souvent faite plus tard, pendant la nuit. J'ai constaté plusieurs fois, après ces moments de découragement, que la matière essentielle était là, et qu'il ne s'agissait que d'éliminer ce qui était superflu, vain ajout de concepts et de forme. Voilà, je pourrais dire que traduire les textes en prose de Bonnefoy m'a enseigné que si la première phase de l'acte traductif peut être « dérégulée », surabondante, après il s'agit d'œuvrer « per via di levare ».

M.C. : *Ces derniers temps vous accordez dans votre recherche une attention particulière au monde et contexte éditoriaux d'une traduction ; vous parlez dans ce sens d'un regard « édito-traductologiques » ou « socio-édito-traductologiques » sur la traduction. Quels sont les enjeux d'une telle mise en perspective ?*

C.E. : Je trouve que la traduction est toujours extrêmement conditionnée par le contexte social et historique au sein duquel elle trouve sa place. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si des contextes sociaux différents donnent lieu à des traductions et à des réflexions sur le procès traduisant si lointains. L'approfondissement du contexte éditorial est pareillement important, car les différents actants qui œuvrent pour qu'une traduction devienne texte et arrive à son public, peuvent indiscutablement orienter celle ou celui qui traduit. Dans ce sens, le procès assez récent de la révision éditoriale mériterait plus d'attention de la part des traductologues ; il est vrai qu'il s'agit d'une étape « invisible », pendant laquelle le réviseur travaille de manière sans doute encore plus cachée que le traducteur, et qu'il est difficile de discerner précisément les traces de ce procès. Trop souvent les archives des maisons d'édition sont encore aujourd'hui des huis clos, et les actants du monde éditorial sont encore trop réticents pour que l'on puisse, la plupart du temps, avancer des hypothèses claires sur l'opération de la révision. Mais cela n'empêche que les tendances ont remarquablement évolué, et que de nouvelles pratiques de travail sont aujourd'hui en train de se développer. Il y a vingt ans déjà Gideon Toury identifiait les normes « préliminaires » et les normes « opérationnelles », celles qui guident les éditeurs dans le choix des textes à traduire, et celles qui définissent la segmentation des textes, leur disposition sur la page, leur caractère (le choix de l'italique est par exemple, notamment dans certains cas, un choix « lourd » de conséquences). En allant au-delà de la nature probablement excessivement descriptive de la théorie de Toury, ces normes mériteraient d'être approfondies. Je suis fermement convaincue, par exemple, que si l'histoire des traductions, à un moment historique précis et dans un contexte social défini, peut donner des résultats importants dans le domaine de la traductologie, et plus en général dans celui des sciences humaines, une histoire des non-traductions pourrait se révéler, à son tour, tout aussi éloquente.

On a tendance à penser aujourd'hui que la traductologie vit un moment de stase, d'arrêt, de crise, car elle se montre incapable de faire évoluer la réflexion vers de nouvelles perspectives et de nouveaux horizons. Je conviens que la critique des traductions telle qu'elle a longtemps été conçue révèle aujourd'hui son obsolescence. Mais je suis tout autant certaine que l'on pourra donner un nouvel élan à cette science grâce à l'interdisciplinarité. En citant encore une fois, pour terminer, Yves Bonnefoy dans sa *Communauté des traducteurs*, je pense que la traduction est en effet « une des activités de notre temps malheureux qui pourraient contribuer à sauver le monde ».

M.C : *Je vous remercie infiniment pour ces très riches et stimulantes réponses qui ouvrent de nombreuses pistes de réflexion.*

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) francophone(s) : histoire, réception, critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

II. ARTICLES

Histoire, critique, théories de la traduction (III)

PARCOURS D'UNE ÉCOLE DE TRADUCTION. RÉTROSPECTION ET HORIZONS RÉFLEXIFS

Gina ABOU FADEL SAAD¹

Abstract: This paper is an attempt to trace the thought process that the School of Translators and Interpreters of Beirut of Saint-Joseph University followed during the 35 years of its lifetime in order to develop and flourish. In the first part, it exposes the evolution of the School's pedagogical approach and in the second part, it tries to understand the theoretical framework in which the undertaken research falls and draws up its research perspectives.

Keywords: translation teaching, academic approach, translation studies research, cognition, creativity.

0. Introduction

L'École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth (ETIB), fondée en 1980, a célébré en 2015 son 35^e anniversaire. Ce fut pour les enseignants et les chercheurs de l'ETIB l'occasion de prendre un temps de réflexion sur le parcours déjà effectué tant sur le plan pédagogique que sur celui de la réflexion théorique.

Dans cet article, nous tenterons d'abord de survoler les changements opérés au fil des ans et de considérer les différents facteurs qui y ont mené depuis les décisions administratives jusqu'à la maturité traductologique des responsables, enseignants et chercheurs de l'École du fait de l'expérience acquise, des recherches et des publications dans lesquelles ils s'étaient engagés et de l'introduction en 1997 d'un cycle doctoral. Nous essayerons ensuite de rendre compte de la vision qu'a l'ETIB du chercheur d'une part et de la recherche traductologique d'autre part.

1. Le balbutiement des débuts

A l'époque de la fondation, les cours de l'École étaient répartis en matières multidisciplinaires et matières de traduction. Les multidisciplinaires allaient du droit et de l'économie à l'histoire et la géographie en passant par des matières qui sonnaient alors bizarrement aux oreilles des étudiants : telles que Histoire des institutions, Anthropologie, Cosmologie et j'en passe. Il y

¹ Ecole de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth, Université Saint-Joseph, Liban, gina.aboufadel@usj.edu.lb.

avait aussi certes des cours de langues et des cours de linguistique. A passer en revue cette profusion de cours, on aurait cru que les responsables de l'École à l'époque voulaient faire de leurs étudiants des érudits, des traducteurs bénéficiant quasiment de la moitié de la formation d'un avocat, d'un économiste, d'un humaniste et surtout d'un linguiste puisqu'ils leur servaient du droit public, du droit privé, du droit pénal, du droit commercial, du droit du travail, du droit des institutions, de la micro-économie, de la macro-économie, de la phonologie, de la phonétique, de la syntaxe, de la sémantique et de la sémiotique. Les cours de traduction, eux, se partageaient en traduction générale et traduction spécialisée. Ainsi rangeait-on les textes littéraires, médiatiques et religieux dans la première catégorie alors que la deuxième était réservée aux textes juridiques et économiques. Aux yeux des responsables de l'ETIB, il fallait que le traducteur et l'interprète soient dotés d'une immense culture générale, ce que les traductologues appelèrent plus tard *bagage cognitif*, les habilitant à faire face à tous genres de textes à traduire. L'accès au savoir dans les années quatre-vingts n'était certes pas aussi aisée qu'aujourd'hui et l'étudiant devait compter sur sa mémoire, ce qui, en soi, n'est pas une mauvaise chose.

Mais justice est à rendre à cette institution de longue tradition qu'est l'Université Saint-Joseph² qui voit dans sa Charte que sa mission première consiste à promouvoir des hommes et des femmes en faisant « accéder ses étudiants à une culture authentique valorisée par une spécialisation »³, on ne cherchait pas à bourrer les cerveaux des étudiants mais plutôt à les former à l'esprit d'analyse et de synthèse. A l'époque, le défi à relever se résumait au fait qu'il fallait d'abord prouver que la traduction était une profession et non point un art et partant, que tout bilingue ou trilingue ne pouvait embrasser cette carrière sans formation académique dans cette discipline qui luttait alors pour acquérir ses lettres de noblesse. Or, dans un pays comme le Liban où la majorité de la population est bilingue, sinon trilingue et où les parents font passer l'éducation de leurs enfants au premier plan, au prix de maintes privations, on s'imaginait que tout un chacun pouvait traduire et qu'on n'avait vraiment pas besoin d'entreprendre des études spécifiques, que la traduction n'était pas une spécialisation digne de ce nom. Nombreux, disait-on, sont les journalistes, écrivains, poètes et philosophes qui ont fait de la traduction à une époque de leur vie. Nombreuses sont les œuvres littéraires traduites par des manieurs de plume bilingues. D'ailleurs, la question qu'on posait aux étudiants en traduction portait sur le nombre de langues qu'ils maîtrisaient, suivie d'une réaction sceptique quant à la nécessité de suivre une formation universitaire

² L'université Saint-Joseph de laquelle relève l'ETIB a été fondée en 1875. Aux côtés de l'Université Américaine, fondée en 1866, c'est la plus ancienne université au Liban.

³ <http://www.usj.edu.lb/pdf/chartestatuts.pdf>

pour si peu (trois ou quatre langues au grand maximum !) Dans l'esprit de tous, la traduction était une pure activité linguistique. Il a fallu faire du chemin pour que la profession soit reconnue en tant que telle et pour qu'on condescende à admettre au traducteur son statut d'expert. Il faut dire que l'interprète avait une légère avance sur lui vu l'admiration qu'on vouait à cette personne qui voyageait beaucoup et côtoyait les grands de ce monde. Je pense que toutes les écoles de traduction ont dû connaître les mêmes déboires à leurs débuts et que nombreux sont les traducteurs qui se reconnaissent dans ce récit.

2. Ajustements pédagogiques

Au fil du temps, et l'expérience aidant, il y eut rectification du tir au niveau du choix des cours à dispenser et de l'approche pédagogique à adopter. On se rendit compte tout d'abord que l'excès de cours multidisciplinaires était bien inutile : au lieu de former des semi-juristes, médecins ou économistes, il suffisait de former des traducteurs qui pouvaient faire semblant d'être juristes, médecins ou économistes, qui, munis des rudiments de chacune de ces disciplines, étaient capables de partir du texte spécialisé à traduire et de creuser principes et concepts pour comprendre et reformuler comme des experts. Du coup, on vit apparaître des cours tels que : « Textes et cultures », « De la biologie à la médecine : concepts et textes », « Droit : concepts et textes », « Economie : concepts et textes ». On ne dispensait plus le même enseignement qu'on aurait destiné à un médecin, avocat ou économiste ; on partait des textes spécialisés auxquels le traducteur était susceptible de faire face dans sa vie professionnelle et on en expliquait les concepts-clés en initiant l'étudiant aux processus de recherche qui pourraient l'éclairer davantage sur les thèmes abordés. Plutôt que des spécialistes, on tentait de former des chercheurs. Ensuite, on passait, dans les cours de traduction spécialisée, à la traduction proprement dite de ce type de textes. Cette démarche supposait certes une collaboration étroite entre l'enseignant de la discipline et celui du cours de traduction en liaison avec cette discipline. La linguistique fut ensuite intimement reliée à la traduction ; on n'y puisa que ce qui était pertinent à l'exercice de notre métier, ce qui donna lieu à des cours de « Linguistique et traduction » en licence et de « Linguistique et traductologie » en master. Par ailleurs, on comprit que l'appellation « traduction générale » ne reflétait pas vraiment la réalité des choses : qu'était-ce en réalité un texte général ? A quoi exactement pouvait-il faire référence ? Les textes littéraires, médiatiques et religieux n'ont point un caractère « général » et des propriétés communes qui font qu'ils soient classés dans une même catégorie ; ils sont bel et bien « spécialisés » chacun dans le domaine duquel il relève : littéraire, médiatique et religieux. Chacun a des spécificités particulières qui requièrent une approche singulière et un bagage cognitif différent. C'est là que la réflexion sur l'enseignement de la traduction bascula, surtout que la traductologie

émergente mettait en exergue l'importance de la théorie dans l'apprentissage du traducteur. On pensa alors qu'il serait bon de faire progresser l'apprentissage en quatre étapes : en première année, il y aurait des cours d'« Initiation à la traduction » qui apprendraient à l'étudiant à gérer l'opération traduisante dans ses étapes de lecture-analyse, de saisie du sens et de ré-expression. En deuxième année, on passerait à des cours de « Stratégies de traduction » qui auraient le double objectif d'apprendre à l'étudiant d'une part à cerner le sens du message à travers différentes stratégies d'approche analytique du texte source et d'autre part à se former aux différentes stratégies de traduction tributaires des convictions dogmatiques du traducteur, de la nature du destinataire, de la fonction du texte et des aspects culturels en jeu. L'étudiant aurait ainsi, pour parler en termes de résultats d'apprentissage, acquis la compétence de recréer une œuvre, traduite avec fidélité, en tenant compte des contraintes de langue, de sens et de culture. Au long des deux premières années, l'étudiant aurait, d'un côté, perçu les concepts principaux des différents champs de la connaissance auxquels il pourrait faire face et reçu, d'un autre côté, de la théorie à petites doses pour comprendre ce qui sous-tend l'opération traduisante. Le voilà en troisième année apte à affronter des cours de traduction de textes appartenant à divers « Domaines » spécialisés. Parti de la pratique éclairée par la réflexion théorique, il arriverait en Master muni des outils nécessaires pour plonger dans la théorie pure et dure. En cette quatrième étape de son apprentissage et surtout s'il choisit l'option du Master en traductologie, l'étudiant aura des cours intitulés : « Problèmes théoriques », « Problèmes terminologiques », « Histoire de la traduction », « Pédagogie de la traduction » et « Atelier de mémoire ».

En 2003, l'Université Saint-Joseph décida d'adopter le Système Européen de Crédits Transférables (ECTS) pour s'ouvrir à l'Europe et favoriser la mobilité des étudiants. A chaque matière fut attribué un nombre de crédits proportionnel à l'importance qui lui était allouée dans le cursus, les unités d'enseignement se regroupèrent en modules homogènes, on s'achemina davantage vers la prise en charge personnelle de l'étudiant au détriment de l'enseignement magistral, une panoplie de cours optionnels fut proposée, le tutorat vit le jour. En 2014, l'Université incita ses institutions à intégrer des optionnels susceptibles de développer chez l'étudiant le sentiment éthique et citoyen, la tolérance religieuse et de mobiliser l'apport des autres disciplines dans sa réflexion et sa pratique. L'ETIB tenta pour sa part l'expérience du tutorat par les pairs. Ainsi des étudiants de master se dévouèrent à l'accompagnement des étudiants de première année de licence les aidant à mieux s'insérer dans le contexte universitaire, les familiarisant avec les méthodes de travail et de recherche propres à la discipline choisie et leur prodiguant toutes sortes de conseils pour qu'ils puissent mieux gérer leur temps et les tâches qui leur incombent. Sur un autre plan, attentive à

l'évolution du marché et à la demande croissante en matière de traduction dans les différents secteurs professionnels, l'ETIB diversifia ses masters. Aujourd'hui 5 options de masters sont offertes aux étudiants : Interprète de conférence, Traducteur de conférence, Traducteur-rédacteur, Traducteur du domaine des banques et des affaires et Traducteur-traductologue.

3. L'âge de la maturité

Bien avant les changements induits par l'ECTS, l'instauration en 1997 d'un cycle doctoral avait déjà apporté à l'enseignement et à la recherche à l'ETIB un souffle nouveau. Les doctorants, qui étaient aussi les enseignants de l'ETIB, découvraient la traductologie et s'y initiaient ; le contenu des mémoires d'abord puis des thèses s'en fit ressentir. Au lieu de partir d'un texte à traduire et d'en exposer les problèmes et les solutions apportées par l'étudiant comme c'était le cas de la première génération des mémoires, on parlait désormais d'une problématique traductologique qu'on pouvait ou non illustrer par des textes traduits. Entre le premier mémoire soutenu en 1984 qui se caractérisait par une approche relevant de la linguistique contrastive à travers par exemple la transposition du féminin français en masculin arabe dans la traduction du roman « Pêcheur d'Islande » de Pierre Loti et le dernier mémoire soutenu en juin 2015 sous l'intitulé « Traduction du poétique ? », il y a loin, il faut l'admettre. En effet, l'étudiante y avance une nouvelle notion théorique : *le poétique* (et non la poétique comme chez Jakobson ou Meschonnic) et la définit comme étant « l'élément abstrait du texte de prose ou de poésie qui vise l'inconscient du lecteur. Intrinsèque au sens, il persiste après lecture, diffère d'une personne à une autre et touche à la nature sensible même de celui qui lit. »⁴ Vaste programme ! Cette maturité traductologique a été confortée par la maturation cette année à l'USJ du Code de l'enseignant chercheur qui stipule que celui-ci est censé « exercer une activité de recherche soutenue ». ⁵

Il faut dire que l'ETIB a toujours compris que la mission d'une institution universitaire était double : enseignement et recherche. Il est évident que ces deux activités se nourrissent l'une de l'autre, s'alimentent mutuellement. Un enseignant qui ne fait pas de la recherche voue son enseignement à la répétitivité et risque de se voir vite dépassé par ses étudiants. Un chercheur universitaire qui ne met pas ses recherches à l'épreuve dans un enseignement pratique court le danger de rester dans sa tour d'ivoire et de ne pouvoir vérifier ses hypothèses.

⁴ Mémoire soutenu à l'ETIB par Rhéa Hleihel en juin 2015 devant un jury composé de Gina Abou Fadel Saad (directeur) et Nadine Haddad Riachi (second lecteur).

⁵ <http://www.usj.edu.lb/pdf/codeenseig.pdf>

Pour pouvoir mener à bien sa tâche, un chercheur doit bénéficier d'un environnement favorable à la réflexion. Il a donc besoin de temps, de sérénité et d'un lieu de travail adéquat. Le nouveau Code de l'enseignant cadré de l'USJ consacre 30% de la charge de travail de l'enseignant à la recherche. De ce fait, chaque enseignant cadré doit pouvoir accorder 516 heures de travail annuel pour soit pour finir sa thèse de doctorat, soit pour mener des recherches individuelles couronnées par des publications, soit s'impliquer dans un projet collectif de recherche. L'ETIB assure la visibilité de ses chercheurs à travers deux genres de publications : une revue traductologique baptisée *Al-Kimiya*, qui, en bon français, veut dire *Alchimie*, et une Collection qu'elle édite depuis 1999 et qui porte le nom de *Sources-Cibles*. Cette collection qui compte aujourd'hui une trentaine d'ouvrages regroupe trois genres de publications : des actes de colloques organisés par l'ETIB, les meilleures thèses soutenues à l'ETIB et des œuvres de réflexion traductologique ou de production terminologique. Ajoutons à ceci quelques traductions qui sont également venues émailler la Collection présentant le plus souvent les deux textes sources et cibles en vis-à-vis. Les principales thèses qui constituent le pilier des recherches traductologiques de l'ETIB ont traité de problématiques aussi variées que l'exégèse formelle comme porte d'accès au sens, la formation du traducteur, la scientificité de la traductologie, les sources de la traductologie arabe, l'approche tridimensionnelle de la traduction du texte de spécialité, la relation ambiguë entre langues et traduction, les contraintes en traduction, le moi et l'autre en traduction, le cercle vertueux du pratique et du théorique et la traductologie dans l'entrelacs des termes et des concepts.

En 2014, l'ETIB a mis en place un projet quadriennal de recherche à 4 axes : le premier axe tente de creuser la relation entre cognition et traduction; le deuxième cherche à dresser le portrait de traducteurs du monde arabe ; le troisième se penche sur la terminologie de la traductologie et le quatrième vise à traduire les œuvres maîtresses entraductologie. Ce projet rassemble dans ses différents axes aussi bien des enseignants que des étudiants de master et de doctorat. De plus en plus, les étudiants sont associés aux travaux de recherche ; c'est que nous sommes convaincus que les étudiants formés à la recherche assez tôt ne manqueront pas de prendre le flambeau et de devenir les enseignants chercheurs de demain qui continueront le chemin. Pour les encourager à bien faire cet exercice qu'est la recherche, les meilleures notes de recherche qu'ils rédigent durant leurs années d'études sont publiées sur la page web de l'ETIB sous une rubrique créée à cet effet et intitulée « Productions des étudiants ».⁶

L'Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société de l'USJ a mis en place, à l'instar de nombre d'universités de par le monde, un Espace

⁶ www.etib.usj.edu.lb

recherche qui assure aux chercheurs un lieu de travail bien équipé mais surtout reposant et convivial. Le chercheur, fut-il étudiant ou enseignant, peut venir y travailler à son aise, loin des sollicitations extérieures. Il peut y mener sa réflexion personnelle ou se réunir avec d'autres chercheurs ou les membres de son équipe de recherche pour que tous puissent faire part du fruit de leur quête et des idées qui en ont découlé. Le choix du thème principal de recherche incombe aux responsables de la structure de recherche⁷ et se fait après maintes discussions et conciliabules.

Il faudrait dire que les responsables étaient fort tentés par une problématique très en vogue actuellement, à savoir l'apport des sciences cognitives à la traductologie. Mais avouons que mis à part quelques lectures fort limitées et la participation à des colloques où il a été question de ce sujet, les sciences cognitives étaient encore pour les chercheurs de l'Ecole une forêt vierge dont ils appréhendaient l'exploration. Néanmoins, ils avaient le fort sentiment que c'était désormais l'avenir de la traductologie et que l'ETIB ne pouvait rester à la traîne. Après la linguistique, l'herméneutique, la théorie de la communication et la philosophie, venu était le temps de l'analyse du processus mental du traducteur lors de l'exercice d'une opération de traduction. D'autres s'y étaient déjà mouillés ; des notions aussi variées que la déverbalisation, la double contrainte, les Think Aloud Protocoles, le *salto mortale*, l'appréhension structuro-globale avaient émergé. Sous des appellations différentes, ces notions n'étaient autres que des approches cognitives du processus traductif.

Cependant les sciences cognitives sont un champ d'exploration immensément vaste dans lequel convergent plusieurs disciplines scientifiques qui s'intéressent à l'esprit humain. Parmi ces disciplines, deux semblent interpeller les traductologues tout particulièrement, à savoir la neurologie cognitive et la psychologie cognitive. La première mène des études médicales, neurologiques plus spécifiquement, pour essayer de comprendre quelles sont les parties du cerveau sollicitées par tel ou tel processus mental, en l'occurrence le processus traductif. La deuxième cherche à comprendre comment le cerveau perçoit, traite et emmagasine l'information⁸. Les deux approches pourraient avoir des retombées pédagogiques touchant l'apprentissage et l'évaluation de la traduction. C'est la deuxième qui nous sembla la plus accessible pour tenter de comprendre le fonctionnement du

⁷ La structure de recherche de l'ETIB est le CERTTA : Centre de recherche et d'étude en traductologie et en terminologie arabe.

⁸ « La psychologie cognitive, dans un sens large, est l'étude scientifique de la cognition. L'étude des mécanismes de la perception, la mémoire, l'intelligence, la conscience etc. en fait partie. Dans un sens plus étroit, elle désigne une approche de l'esprit humain centrée sur le traitement de l'information et l'étude des états mentaux. » in http://le-cerclepsy.scienceshumaines.com/domaine/Psychologie_cognitive

cerveau du traducteur et de l'interprète quant à la perception et au traitement des deux langues en présence, au développement de l'attention, à la construction du sens, à la mémorisation, à la récupération des informations aux fins de la prise de décision et de la résolution des problèmes. C'est dans cette voie que les chercheurs de l'ETIB sont à présent engagés, sachant que le chemin est long et difficile et qu'il y a beaucoup à apprendre dans ce domaine de la psychologie cognitive.

Mais, à y bien réfléchir, les fondateurs de l'ETIB n'étaient pas des traducteurs ; en traductologie et en terminologie, tous les enseignants et chercheurs de l'École sont des autodidactes. La crainte de l'inconnu est légitime mais il ne faut pas qu'elle soit paralysante et si l'ETIB a pu éditer la première version en arabe la terminologie de la traductologie⁹ et qu'elle est un modèle à suivre sur la scène nationale et arabe, si les travaux de ses chercheurs sont de plus en plus cités, c'est qu'ils ont pu partir de rien et construire quelque chose. Forte de cette conviction, une équipe formée de 3 enseignants et de 4 étudiants se réunit régulièrement dans cet espace de recherche ; ils échangent leurs idées, partagent leurs lectures et font le point sur l'avancement de leurs travaux. C'est en se frottant aux idées des autres que des étincelles de pensée peuvent jaillir. L'Espace de recherche reçoit également des visites d'enseignants en psychologie cognitive et de missionnaires de l'Université de Genève qui sont assez avancés dans ce genre d'étude et qui ont bien voulu partager leur expérience en la matière.

Chercher ne veut pas toujours dire trouver. Montaigne avait d'ailleurs affirmé : « Quiconque cherche quelque-chose, il en vient à ce point, ou qu'il dict qu'il l'a trouvée, ou qu'elle ne se peut trouver, ou qu'il en est encore en quête. »¹⁰ Il nous suffit donc d'adopter la posture vigilante du chercheur, d'être toujours en quête.

Interrogé sur les qualités du chercheur, Jacques de Champlain, Professeur au Département de physiologie de l'Université de Montréal et chercheur à l'Institut de recherches cliniques de Montréal déclare : « Le chercheur est, avant tout, animé par une profonde curiosité et une imagination féconde, et par la volonté déterminée de mieux comprendre le monde autour de lui. Il doit aussi faire preuve d'audace et de courage, car, pour trouver les réponses à ses questions, il devra emprunter le plus souvent les sentiers les moins fréquentés et inexplorés. C'est un créateur, un inventeur qui juxtapose de façon inédite les connaissances antérieures pour échafauder des hypothèses de travail originales. »¹¹ Dans le même ordre d'idées, l'actuel Doyen de la Faculté des langues et ancien Directeur de l'ETIB, le professeur Henri Awaiss,

⁹ Abou Fadel, Gina *et al.* (2002).

¹⁰ Montaigne, *Essais*, 1. II, ch.12.

¹¹<http://www.nouvelles.umontreal.ca/recherche/nos-chercheurs/200090406-quest-ce-quun-chercheur.html>

affirme qu'en recherche, il faut « Oser ». « Oser » est donc une devise que l'ETIB a courageusement faite sienne.

4. La lignée théorique de l'ETIB

Des discussions ont souvent lieu à l'ETIB pour essayer de voir clair dans la nature du travail de recherche qui y est mené. Nous nous posons toujours la question de savoir si l'ETIB a, en traductologie, une lignée théorique propre à elle ou si elle s'est essayée à des idées traductologiques éparpillées, un peu à la manière des théorèmes de Ladmiraal. Et d'abord faut-il qu'une institution universitaire de formation de traducteurs et d'interprètes ait une théorie propre ou lui suffit-il de souscrire aux théories existantes ?

Il est sans doute vrai qu'il est absolument nécessaire qu'une institution académique soit aussi un foyer de réflexion, qu'elle puisse avoir un regard critique sur ce qui a été dit, sinon elle est vouée à l'ankylose, à la paralysie. C'est la réflexion qui fait avancer la science. La traductologie est née et a connu ses grands tournants grâce à des thèses de doctorat ; je pense notamment à celles de Mounin¹², de Ladmiraal¹³, de Lederer¹⁴. Depuis ses débuts, l'ETIB qui a été fondée par des pères Jésuites, donc des religieux, a transposé l'exégèse biblique à l'analyse des textes à traduire. Loin de dédaigner la forme du texte, elle s'y est penchée, croyant fermement que celle-ci recèle toutes les clés du sens et qu'il suffit d'en démonter les différents éléments pour remonter au sens. C'est cette approche exégétique, interprétative, non structuraliste du texte, qui fait l'originalité de la vision traductologique de l'ETIB. C'est là son apport théorique principal sur lequel elle a élevé son édifice, un édifice qui ne sera jamais achevé.

Redoutant cependant les idées figées qui risquent de l'emprisonner dans un cocon étroit et étouffant, l'ETIB qui continuera à creuser le même sillon pour aller toujours plus loin et plus profondément dans la réflexion entamée, refuse de se limiter à une théorie qui serait « La Théorie » et demeure ouverte au brassage des idées qui pourrait l'emmener à creuser de nouveaux sillons, de nouvelles pistes de recherche susceptibles d'élargir ses horizons réflexifs. Serait-elle ainsi en train d'éparpiller son énergie et d'affaiblir son rendement ? Seul l'avenir nous le dira...

En tout cas, dans un monde où les idées arrêtées font ravage menant souvent à un fanatisme destructeur et annihilateur de l'autre, l'ETIB se veut un foyer de réflexion ouvert à l'Autre, à ses croyances, à ses prises de position. Ce n'est point dans le dogmatisme rigide, cloisonné et cloisonnant que s'épanouissent les idées mais dans un climat d'ouverture d'esprit propice à la

¹² « Les problèmes théoriques de la traduction ».

¹³ « Traduire : Théorèmes pour la traduction ».

¹⁴ « La traduction simultanée : Fondements théoriques ».

créativité. Pourquoi faut-il que tous les traductologues du monde empruntent le même parcours et cheminent sur les mêmes sentiers ? Pourquoi faut-il que les chercheurs d'une même institution s'alignent les uns sur les autres, soient asservis aux pensées d'autrui, soient dépourvus de toute liberté de réflexion ? Au prix de sacrifier le fait qu'on la reconnaisse à une ligne de pensée bien spécifique, l'ETIB a choisi d'avoir les coudées franches, de s'ouvrir à la diversité, de s'enrichir de tous les chemins qui viendront se croiser en son sein dans un espace où *créativité* serait le maître mot.

Conclusion

Quoique semé d'embûches et de défis, l'avenir nous semble rayonnant et prometteur. Prometteur car la recherche individuelle fait de plus en plus place à la recherche collective où les efforts se joignent pour aboutir à un résultat plus fructueux. Le thésard n'est plus à la merci de son directeur de thèse ; il est protégé par le système de codirection vers lequel l'ETIB s'achemine de plus en plus et par les membres de l'équipe de recherche qui se penchent sur la même problématique que lui mais chacun sous un angle différent. Prometteur car la mondialisation enrichit en ouvrant à l'étudiant les frontières d'autres institutions académiques situées aux quatre coins du monde, en déployant devant le chercheur d'immenses ressources et en lui facilitant l'accès à ce qui se fait partout dans le monde. Cette mondialisation nous pose cependant un défi majeur : la course effrénée de notre univers accélérée par la facilité des moyens de communication d'une part et l'exigence de visibilité qui nous impose des contraintes de publication dans l'urgence d'autre part nous empêchent de prendre le temps qu'il faut et de profiter de la sérénité nécessaire pour que mûrissent les idées et se fermentent. Ajoutons à ce défi que doit relever la recherche celui que doit relever l'enseignement en prise avec la pression toujours accrue d'un marché de travail en évolution permanente et d'une technologie galopante. Mais que vaut la vie si elle n'est pas pimentée de défis ?

Bibliographie :

- Abou Fadel, Gina ; Awaiss, Henri ; Hardane, Jarjoura et Sader Feghali, Lina (2002) : *Terminologie de la traduction*. Beyrouth, Collection Sources-Cibles, Université Saint-Joseph.
- Abou Fadel, Gina ; Al-Abbas, Sleiman ; Awaiss, Henri ; Delisle, Jean, dir. (2004) : *Traduction : la formation, les spécialisations et la profession*, Beyrouth, Coll. Sources Cibles, Université Saint-Joseph.
- Abou Fadel Saad, Gina ; Riachi Haddad, Nadine ; Sader Feghali, Lina ; Akl, May et El-Haddad, May (2011) : *Thèses et Synthèses, Traduction – Traductologie*. Beyrouth, Coll. Sources Cibles, Université Saint-Joseph.

- Abou Fadel Saad, Gina (2016) : « Et l'ETIB de rêver... », in *La traversée : 1980-2015*. Beyrouth, Coll. Sources Cibles, Université Saint-Joseph.
- Eagleman, David (2011) : *Incognito. The Secret Lives of the Brain*. New York, Vintage Books.
- El-Hakim Bekdach, Rana et Hobeika El-Haddad, May, dir. (2006-2008) : *ECTS : 5 ans plus tard*. Al-Kimiya, Annales de l'Institut de langues et de traduction, numéro 12, Beyrouth, Université Saint-Joseph.
- Kahneman, Daniel (2013) : *Thinking, Fast and Slow*. New York, FSG.
- Medina, John (2014) : *Brain Rules*. Seattle, Pear Press.
- Politis, Michel (2007) : « L'apport de la psychologie cognitive à la didactique de la traduction » in *Traductologie : une science cognitive*, Meta, volume 52, numéro 1. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 156-164.
- AL-Kimiya. La recherche en traductologie*, Revue de l'Ecole de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth, numéro 14 – Février 2015, Université Saint-Joseph, Beyrouth.

DES MOTS AUX MONDES : TRADUIRE LA PRÉSENCE HINDOUISTE DANS UN TEXTE D'ANITA DESAI

Laurence GOUAUX-RABASA¹

Abstract: The French translations of the novels written by English-speaking writer Anita Desai often erase the presence of Hinduism although it gives structure and texture to the original English text. That is why in this article I will endeavour to appraise the impact of the loss of meaning in the French text whenever such cultural references are not put into light. To do so, I will rely on one novel by Anita Desai, *Where Shall We Go this Summer?* Throughout my analysis I will keep in mind the importance of the power of the link between words and the worlds they are meant to conjure up.

Keywords: translation, Anita Desai, India, Hinduism, culture.

Introduction

Le sujet de cet article procède d'un constat simple : certaines références à l'hindouisme pourtant bien présentes dans les textes de l'auteure indienne anglophone contemporaine Anita Desai² disparaissent dans les traductions françaises. C'est le cas pour la traduction de *Where Shall We Go this Summer ?*³ que je vais analyser dans cet article. Ce problème est d'autant plus troublant que, pour reprendre les raisonnements du traductologue Alexis Nouss, « le discours de la traduction rencontre souvent le discours religieux. [...] Dans le vécu religieux comme dans l'acte de traduire, il semble qu'il y ait à la fois l'affirmation d'un contenu clos, caché, insaisissable, et le désir de connaître et faire connaître ce contenu » (Nouss, 1989 : 75). Ainsi, alors même qu'activité de traduction et vécu religieux ont pour but de valoriser la mise au jour du sens caché du texte-source, il semble contradictoire que la traduction française taise le discours religieux à l'œuvre dans les textes littéraires.

En fait, chez Anita Desai, fait culturel et fait religieux ne font qu'un car ses textes abondent de références hindouistes explicites et implicites,

¹ Université de la Réunion (France), laurence@gouaux.net.

² Anita Desai est née en Inde en 1937 d'un père bengali et d'une mère allemande. Auteure de langue anglaise, elle a aussi longtemps vécu aux États-Unis. Elle a écrit de très nombreux romans et nouvelles : *Fire on the Mountain* (1977), *Games at Twilight* (1978), *Baumgartner's Bombay* (1988), *The Artist of Disappearance* (2011) par exemple.

³ *Where Shall We Go this Summer ?* ([1975] 1982) Delhi, Orient Paperback.
Padoux, (1995) : *Où irons-nous cet été ?* Paris, Denoël.

l'hindouisme rythmant la vie quotidienne de ses personnages. Bien sûr, dès que le fait culturel se glisse entre les lignes du texte littéraire et se fait implicite il devient difficile à appréhender. Néanmoins passer sous silence le fait culturel lors de la traduction du texte-source appauvrit le contenu du texte d'arrivée, d'autant plus que chez cette auteure les références hindouistes s'entrecroisent avec des références bibliques, faisant ainsi naître un syncrétisme stimulant grâce auquel les points de contact entre hindouisme et judéo-christianisme sont mis au jour.

En effet, les textes d'Anita Desai, orfèvre de l'écriture, sont riches d'une mythologie hindouiste et d'une mythologie biblique subtilement liées qui s'immiscent dans la diégèse à l'insu d'un lecteur qu'elle qualifie de « non averti » (ma traduction, Yee Lin Ho, 2006 : 2). Le « lecteur/voyageur » comme elle l'appelle (*ibidem*) est invité à découvrir la façon dont le sacré se niche au cœur de l'apparente banalité de la vie de ses personnages. Son roman *Where Shall We Go this Summer ?* fait d'ailleurs le récit des angoisses d'une femme au foyer, fatiguée par de multiples grossesses et réfugiée sur l'île de son enfance. Or ce récit et cette île sont empreints d'étrangeté et d'irréel. Sans doute parce ce qu'Anita Desai, née en Inde en 1937 d'un père bengali et d'une mère allemande, possède selon ses propres dires « l'œil de l'étrangère » (ma traduction, Yee Lin Ho, 2006 : 1), ce qui lui permet d'avoir la distance critique nécessaire pour transformer une Inde familière en une Inde obscure et déroutante.

Dans mon analyse, je suis partie d'extraits empruntés à la fois au roman d'Anita Desai et à sa traduction française. Cette démarche m'a permis d'aboutir à des réflexions concernant le pouvoir des mots et de leur sonorité et l'incidence de leur non-traduction sur le sens du texte d'arrivée.

1. Des mots aux mondes d'Anita Desai : de Moïse à Karna

Les premières pages du roman d'Anita Desai *Where Shall We Go This Summer ?* sont évocatrices de la vision culturelle d'un monde entre Inde et Occident, hindouisme et Bible, Karna et Moïse.

Le personnage central, une indienne prénommée Sita, mère de famille, part se réfugier sur une petite île au large de Bombay avec deux de ses enfants pour fuir à la fois les tracas de sa vie familiale (car elle attend un nouvel enfant) et son angoisse existentielle. C'est un employé prénommé Moïse, au service de la famille depuis des décennies, qui attend Sita et ses enfants sur la plage pour les transporter sur l'île à l'aide d'un petit bateau à rames (je mets en gras les mots anglais non traduits en français) :

Moses waited. Waiting was what he did most of his time: it was not only his prime but his legitimate occupation. So, with some righteousness in the lift of his heavy chin, he left the

shallow dinghy to loll on the muddy waves, leaving his own monumental patience behind on the narrow seat to guard the oars. (1982 : 7)

Moses attendait. C'est ce qu'il faisait la plupart du temps ; l'attente était sa principale occupation, et, qui plus est, justifiée. Haussant son lourd menton d'un air assez content de lui, il laissa son canot se balancer sur l'eau boueuse. (1995 : 13)

Cet extrait correspond aux premières lignes du roman. Notons tout d'abord que le prénom *Moses* n'est pas traduit en français, alors que le prénom de Moïse parle aux lectrices et lecteurs français : il évoque instantanément dans leur esprit le prophète qui a guidé son peuple hors d'Égypte, vers la liberté. De plus, la fin du paragraphe « *leaving his own monumental patience behind on the narrow seat to guard the oars* » n'est pas traduite, ce qui fait que « *monumental* » disparaît dans le texte français, passant sous silence l'importance de la figure mythologique qu'est Moïse. Il en va de même pour le verbe « *to guard* » associé à Moïse, car le prophète est bien le gardien d'un peuple, d'une mythologie, d'une religion, d'un livre, mais aussi d'une barque, d'une barque-livre puisque Moïse, à l'âge de trois mois, a été abandonné dans un panier sur le Nil. Il est ainsi devenu celui qui a été sauvé des eaux. Et c'est cet épisode de la vie du prophète Moïse qu'évoque la petite barque que le personnage d'Anita Desai laisse se faire bercer par les vagues. Mais cette barque-livre est aussi dans l'hindouisme celle de Karna, le fils de Sūrya, le dieu du soleil, un des héros du *Mahābhārata*⁴, texte fondateur de l'hindouisme. En effet Karna, tout comme Moïse, avait été sauvé des eaux lorsqu'il n'était encore qu'un petit enfant. Lui aussi avait été abandonné et placé dans un panier sur un fleuve. D'ailleurs, l'un des enfants de Sita, l'un des passagers de la barque, s'appelle Karan, Karan étant l'autre prénom donné à Karna dans le *Mahābhārata*. Pour cet extrait, je propose donc la traduction suivante : « laissant au monument de patience qui avait été la sienne, assis sur le siège étroit, le soin de veiller sur les rames ».

Il est donc question, dès les pages d'ouverture du roman, de deux images religieuses et mythologiques qui se superposent, et donc de deux livres superposés, le *Mahābhārata* et la Bible.

C'est donc Moïse qui conduit Sita vers la Terre Promise, c'est-à-dire l'île de son enfance, dans un petit bateau, « *a shallow dinghy* », traduit par le terme « canot ». L'adjectif « *shallow* » signifie « insignifiant » et désigne aussi une personne superficielle. Il tend donc à dévaloriser la stature prophétique de Moïse alors qu'au contraire d'autres mots de cet extrait valorisent cette stature : il s'agit de « *prime* », « *righteousness* » qui correspond en français à la

⁴ Texte sacré de l'hindouisme, le *Mahābhārata* est un récit épique vieux de trois mille ans environ. Il relate l'affrontement de deux familles mythologiques et met en avant les qualités morales des héros que les hindouistes ont pour devoir de prendre pour modèle.

vertu, la droiture, la rectitude, et « monumental ». Le texte anglais joue donc sur une dualité valorisation/dévalorisation, c'est-à-dire sur l'opposition métaphorique du Haut et du Bas pour reprendre les raisonnements du linguiste américain Mark Johnson⁵ (1987 : 121). Voilà donc les lectrices et lecteurs anglophones avertis : ce personnage est complexe. Malheureusement le texte français ne met pas cette dualité en valeur, privant les lectrices et lecteurs français de l'avertissement lancé aux lectrices et lecteurs anglophones. C'est pourquoi, je proposerais la traduction suivante pour l'extrait ci-dessous (en gras mots non traduits ou à retraduire) :

*So, with **some righteousness** in the lift of his heavy chin, he left the **shallow** dinghy to loll on the muddy waves, leaving his own **monumental patience** behind on the narrow seat to guard the oars.*

Alors, relevant son lourd menton **d'un mouvement digne**, il abandonna son canot **insignifiant** au va-et-vient des vagues boueuses, **laissant au monument de patience qui avait été la sienne, assis sur le siège étroit, le soin de veiller sur les rames.**

Une fois arrivés sur l'île, les personnages sont transportés dans un char tiré par un bœuf, alors que les jeux de lumières du soleil couchant sont à l'œuvre (en gras le mot anglais non traduit en français) :

*The red paint on its horns made the only patch of colour in a scene that seemed all the more **sallow** now that the **everhanging** sky was flowering into a sunset radiance.* (1982 : 19)
Ses cornes peintes en rouge étaient les seules notes de couleur dans un paysage qui avait un aspect jaunâtre maintenant qu'un radieux coucher de soleil faisait flamboyer le ciel. (1995 : 28)

Dans l'hindouisme, le Ciel, tout comme le Soleil et la Terre, est habité par une énergie et une conscience divines, ce que souligne le texte anglais grâce à l'adjectif « *everhanging* » construit sur le modèle d'un autre adjectif « *everlasting* » qui signifie « éternel ». L'auteure invente donc un mot dont le sens et les connotations sont faciles à identifier, le verbe « *hang* » correspondant à suspendre, être suspendu. Le Ciel recouvre donc la Terre à jamais (« *ever* »), clin d'œil à ce que dit l'hindouisme sur la durée de l'univers qui correspond à une succession de cycles et d'âges. Mais le texte français propose simplement

⁵ Linguiste américain (1949), Mark Johnson a développé une linguistique cognitive basée sur les liens entre schèmes mentaux et espace. Dans son ouvrage *The Body in the Mind* (1987) il explique ce qu'il entend par la métaphore du Haut et du Bas qu'il résume sous le titre « *MORE IS UP* » (121) (LE PLUS EST EN HAUT). Il explique de quelle façon elle se reflète dans de nombreuses expressions anglaises et propose plusieurs exemples : « *The crime rate keeps rising* » (121) (Le taux de criminalité ne cesse d'augmenter), « *Our sales dropped last year* » (121) (Nos ventes ont chuté l'an dernier).

le terme « ciel » sans aucune référence à la durée et sans allusion donc à la mythologie hindouiste. En outre, il est important de mettre le ciel en valeur dans la traduction puisqu'il est question d'« un radieux coucher de soleil » qui « faisait flamboyer le ciel. ». Or, dans l'hindouisme, le ciel est associé à l'or de l'Œuf Cosmique⁶ dont Terre et Ciel sont tous les deux issus. Ainsi, ce qui donne son aspect radieux au coucher du soleil n'est pas uniquement dû aux rayons du luminaire mais aussi à l'énergie du ciel. C'est la raison pour laquelle je complèterais la traduction de « *the everhanging sky was flowering into a sunset radiance* » (1982 : 19) de la façon suivante : « un radieux coucher de soleil faisait flamboyer le ciel » (1995 : 28) **à jamais suspendu.**

De façon tout aussi subtile, par l'intermédiaire de détails qui peuvent sembler *a priori* anodins, une autre figure mythologique hindouiste se superpose très rapidement aux deux premières figures que sont Moïse et Kâma, donnant naissance à une troisième lecture du texte : il s'agit de la figure du Dieu Kâma, dieu hindouiste de l'érotisme. Car la sensualité est très présente dans les pages d'ouverture du roman.

2. Hindouisme et sensualité : les mots et le monde de Kâma

Moïse, le personnage du roman, fait en effet preuve de beaucoup de coquetterie et de sensualité. Il arbore un pagne tout neuf, un « lungi » en bengali, qu'il arrange soigneusement et élégamment autour de sa taille : « *wrapping his brilliant lungi more closely, more attractively around his hips* » (1982 : 7), « resserra autour de ses hanches son éclatant *lungi* pour un plus bel effet » (1995 : 13). Le tissu est particulièrement luxueux :

Moses gave the lungi a careless flick. Its checks of rose and maroon had about them the glow of square-cut gems. (1982 : 8)

Moses donna une négligente pichenette à son *lungi*. Les carreaux roses et marron du tissu étaient éclatants comme des pierreries. (1995 : 15)

Ces références à la sensualité mettent les lectrices et lecteurs sur la piste de Kâma⁷, le dieu de l'érotisme et de la sensualité. Et c'est en effet la présence de Kâma qui se devine quelques lignes plus loin sous les traits de Moïse :

His eyeballs rolled like two porpoises making a brief appearance in the thick purple waves of his fleshy face. Then they sank soundlessly out of sight. (1982 : 8)

Une étincelle s'alluma brusquement dans les yeux de Moses, noyés dans les plis sombres et épais de son visage, puis s'éteignit. (1995 : 13)

⁶ Voir Daniélou (1992 : 382)

⁷ Voir Daniélou (1992 : 473-475)

Mais à nouveau, des segments de texte ne sont pas traduits en français et les allusions à Kâma, dieu de la sensualité, disparaissent : il s'agit de « *rolled like two porpoises* », le mot « *porpoise* » signifiant marsouin et étant associé au dieu Kâma. Quant à l'adjectif « *purple* » il ne signifie pas « *sombre* » mais mauve et indique la présence d'une divinité car la plupart des dieux et déesses hindouistes ont la peau mauve.

Les marsouins dont il est question sont une variété de dauphins, l'un des symboles du dieu de l'érotisme Kâma. Du coup, les références concernant la présence de Kâma se perdent, car le texte français dit simplement qu'« une lumière s'alluma brusquement dans les yeux de Moïse ». De plus, Kâma, qui représente la rencontre de l'eau et du feu, c'est-à-dire de la semence (symbolisée par la lune), a surgi des eaux primordiales. Il est donc lié à l'eau, à la mer, ce que le texte anglais souligne avec « *sank soundlessly* » qui indique qu'ils coulèrent sans bruit, mais pas le texte français avec « s'éteignit ».

De fait, toute la symbolique du roman est inscrite dans les premières pages. La mer, présente elle aussi dès les premières lignes, réapparaît dans l'extrait qui vient d'être commenté : « *the waves* », « les rides », avant d'envahir le roman et de participer à sa structuration, une très grande partie de l'intrigue ayant lieu sur une île. C'est pourquoi, dans l'extrait ci-dessous, j'ai mis en gras les mots anglais non traduits ou ceux dont la traduction n'est pas assez précise, avant de proposer ma propre traduction en français visant à mettre la présence hindouiste en avant :

*His eyeballs **rolled like two porpoises** making a brief appearance in the thick **purple waves** of his **fleshy** face. Then they **sank soundlessly out of sight**. (1982 : 8)*

Il leva les yeux au ciel ; on aurait dit **deux marsouins** surgissant un bref instant parmi les épaisses **rides mauves** de son visage **charnu**, avant de **disparaître et de couler en toute discrétion**.

L'adjectif « *fleshy* », issu du nom « *flesh* » [la chair], indique que Kâma s'incarne en Moïse, à la fois personnage du roman d'Anita Desai et prophète biblique, nouvelle allusion au syncrétisme hindo-biblique évoqué en début d'article.

En outre, l'auteure dit clairement que l'allusion à Kâma est brève et disparaît rapidement « *a brief appearance* », sans crier gare « *soundlessly* ». Par conséquent, elle prévient son auditoire : il faut être attentif à la brièveté des allusions concernant les dieux et déesses apparaissant dans le roman. Remarquons aussi que la scène d'ouverture a lieu dans une buvette. Or Kâma a une fille dont le prénom sanskrit Trishâ signifie la soif. La présence de Kâma est donc déjà suggérée par le choix du lieu de la scène, une buvette, lieu de désir et de tentation associé à la boisson.

Nous l'avons vu, Kâma possède des attributs bien à lui, comme chaque dieu ou déesse du panthéon hindouiste, dont on retrouve la trace tout au long du roman. Car en plus du mauve de sa peau, de son lien avec la mer, la soif, et les marsouins, Kâma est aussi associé à la couleur rouge de sa bannière, aux fleurs qui encouragent le sentiment amoureux comme le jasmin, le lotus bleu ou bien encore la fleur de manguiier par exemple. De plus, il est représenté à cheval sur un perroquet. Certaines de ces références se manifestent dans l'extrait ci-dessous (je les mets en gras dans le texte anglais) :

*One muscular woman with an aubergine skin, wearing a **mango-green** sari, stood up [...]. Behind them was a grove of **mango** trees, their leaves in dark and glittering, and a flab of phosphorescent **parrots** suddenly shot out of them like so many rockets at a carnival. (1982 : 21)*

Une femme robuste, à la peau couleur d'aubergine, vêtue d'un sari vert amande, se leva [...]. Derrière elles s'élevait un verger de manguiers dont les feuilles brillèrent dans l'ombre ; un éclair phosphorescent de perruches s'en détacha soudain, comme des fusées de carnaval. (1995 : 31)

Dans la traduction française, on préférera donc parler d'un vert mangue pour « *mango-green* » et non pas d'un « vert amande » et de perroquets pour « *parrots* » plutôt que de « perruches ». De plus, le narrateur anonyme dit du pagne de Moïse qu'il a des carreaux « *rose and maroon* » (1982 : 8), ce qui est traduit en français par « des carreaux roses et marron » (1995 : 15). Pourtant, l'adjectif « *maroon* » désigne la couleur bordeaux, c'est donc plutôt le rouge qui domine dans le pagne de Moïse au lieu du marron, clin d'œil à la bannière rouge de Kâma. Notons aussi le double jeu sur le mot « *maroon* » qui, lorsqu'il est verbe, signifie s'échouer sur une île.

Une fois de plus, il importe de soupeser chaque mot et de veiller à leurs connotations. Car, en plus de la superposition des dieux hindouistes et bibliques au fur et à mesure du récit, des références à certains événements relatifs à la genèse du monde selon l'hindouisme se manifestent là où les lectrices et lecteurs ne les attendent pas. C'est le cas lors de la description de la traversée à la rame menée par Moïse, alias Kâma et Karna, vers l'île de Sita (à nouveau, je mets en gras les mots non ou mal traduits valorisant la présence hindouiste) :

*As the oars dipped into the sea and **churned pools and ripples** of motion in its still **turgid** stillness, so the thrust of the boat from the shore and the beginning of the journey to the island roused something like **motion** in the woman who sat across from Moses. (1982 : 16)*

Tandis que les rames plongeaient et soulevaient l'eau formant des sillons sur la mer immobile, la course du bateau vers l'île éveilla une réaction chez la femme que Moïse avait en face de lui. (1995 : 24)

Il est question ici du verbe « *churn* » qui signifie « baratter », référence au barattage de la mer de lait dans l'hindouisme qui eut lieu lors de la création du monde et dont sont issues de très nombreuses divinités hindouistes.⁸ Curieusement dans la version française le mot « *churn* » n'est pas traduit par barattage, c'est le verbe « soulever » qui est proposé, ainsi que l'expression « former des sillons ». Or il n'est pas question de sillons dans le texte anglais mais de bassins creusés par les rides de l'eau, « *pools and ripples* ».

De même, dans la traduction française il est fait allusion à « la mer immobile », ce qui correspond à l'anglais « *stillness* », mais pas à l'aspect boursoufflé, gonflé de la mer véhiculé par le mot anglais « *turgid* », une mer encore calme donc, mais prête à se démener sous les coups de rame de Moïse qui la baratte et la fait vivre.

Quant à la notion de mouvement, « *motion* » en anglais, elle est primordiale dans l'hindouisme car la vie est née des premiers remous du monde, remous issus d'une obscurité devenue instable. En conséquence, dans ma traduction je proposerais :

Tandis que les rames plongeaient dans la mer **et la barattaient**, formant des **creux et des ondulations** qui **agitaient** et **boursouflaient** sa surface immobile, la course du bateau, **depuis le rivage** et dès le début de la traversée vers l'île, **imprimait le même mouvement** à la femme assise en face de Moïse.

Le thème du barattage de la mer de lait de l'hindouisme est discrètement évoqué au début du roman, lors de la scène dans la buvette où Moïse attend ses passagers. L'allusion est discrète certes mais néanmoins liminaire : en effet, Shiva l'un des trois dieux de la trinité, la *trimurti* hindouiste composée de Brahma, Vishnu et Shiva, a bu le poison issu du barattage de la mer de lait, de façon à ce que ce poison ne détruise pas le monde. Ce poison épais lui a laissé une trace sombre sur la gorge, en anglais « *a smear* ». Or cette tache est évoquée dans le texte anglais (en gras, mots non traduits ou à retraduire) :

*Jamila [...] served him his favourite cashew nut spirits in a **thick, smeared** glass and stood scratching her head with a long hairpin as she watched him drink. (1982 : 8)*

Djamila [...] lui servit dans un verre sale sa boisson favorite, de l'alcool de cajou, et resta debout devant lui à le regarder boire en se grattant la tête avec une longue épingle à cheveux. (1995 : 14)

Une seconde lecture du texte, inspirée de l'histoire de Shiva, nous montre que Jamila, dont le geste traduit l'incrédulité, attend les conséquences

⁸ Voir Daniélou (1992 : 246).

possiblement néfastes de l'ingestion du breuvage sur le personnage. Il aurait donc fallu reproduire au mieux les sous-entendus liés à la présence hindouiste dans le texte, par exemple : Jamila lui servit sa boisson d'alcool de noix de cajou préférée dans un verre **épais sur lequel subsistaient des traces**.

Notons que les dieux hindouistes ont une boisson de prédilection, le *soma*, Soma étant le dieu de la lune. La lune, qui sert de récipient au *soma*, est faite à partir des os de Kâma, le dieu de l'érotisme. La lune est divisée en sept doigts, et chaque nuit les dieux boivent un doigt de la lune, un doigt de *soma*.

De même, le personnage d'Anita Desai, Moïse, alias Kâma, a une boisson favorite, la liqueur de noix de cajou. Et au début du roman, le narrateur évoque ironiquement les méfaits de la boisson sur les humains et les dieux lorsqu'il parle de calendriers qui décorent la buvette : « *calendars with lush mythological themes* » (1982 : 7), « des calendriers bariolés à motifs mythologiques » (1995 : 13), l'adjectif « *lush* » signifiant « luxuriant ». Or le nom « *lush* » désigne aussi un poivrot en anglais argotique. Et il est vrai qu'en attendant ses passagers, Moïse boit beaucoup !

Dès les premières lignes du roman donc, les divinités hindouistes sont bien présentes, comme Karna, Kâma, Shiva, tandis que les références hindouistes abondent et que les religions et mythologies se superposent. Ces superpositions sont parfois explicites. C'est le cas de la description d'une grosse colère de Moïse, le personnage d'Anita Desai :

Moses suddenly expanded— grew to the size of two, three Moses, each more purple. (1982 : 10)
Soudain, Moses se dilata, s'enfla, il y eut deux, trois Moses, chacun plus violacé que l'autre. (1995 : 16)

Mais parfois aussi, les allusions sont plus voilées, quitte à n'être plus que des traces hindouistes. Et d'ailleurs dans le roman quelques personnages sceptiques, fermés à toute religion et à tout symbole religieux, ne voient aucune trace de quelque religion que ce soit dans le monde qui les entoure, proposant un monde vidé de tout aspect sacré.

3. De Moïse, Karna et Kâma au théâtre de l'absurde : un monde sans dieux/Dieu

Pour Sita, la mère de famille qui entraîne ses jeunes enfants avec elle sur l'île censée lui apporter du réconfort, le monde est cruel et mystérieux à la fois. Ayant conscience de cette cruauté, elle refuse que son cinquième enfant vienne au monde : elle ne souhaite pas avorter, elle désire simplement qu'il reste à jamais abrité en elle, ce que son mari bien sûr ne peut pas comprendre, la considérant comme folle. Sita, dont le prénom est celui de l'épouse du héros

du *Rāmāyana*,⁹ prend donc une dimension encore plus mythique que dans l'épopée hindouiste car dans le roman d'Anita Desai elle ne correspond pas à l'image de l'épouse dévouée du héros, elle quitte le foyer conjugal, part se réfugier sur une île et prend le pouvoir sur le monde en jetant sur ce dernier un regard tout personnel (je mets en gras les mots anglais non traduits en français) :

*She turned her head this way and that, her **great eyes swallowing in the entire sea and the massed rocks and the palms of the island ahead of them – they were so large, so open, they could devour it all.*** (1982 : 16)

Elle tournait la tête de tous côtés, embrassant du regard l'étendue de la mer, la masse des rochers et les palmiers qui se dressaient devant eux. (1995 : 24)

A la façon du dieu Shiva¹⁰ qui à l'aide de son troisième œil peut embraser le monde et le détruire, Sita engloutit le monde de son regard, le verbe « *swallow* » [avaler], projetant son insatiable curiosité et son désir de changement sur ce dernier. Le narrateur dit des yeux de Sita : « *they were so large, so open, they could devour it all* », mais cet extrait n'est pas traduit. En français, cela donnerait : « ils étaient si grand ouverts qu'ils pouvaient tout dévorer ». Pour tout cet extrait, je proposerais donc comme traduction :

Elle tournait la tête de tous côtés, engloutissant de ses yeux immenses la mer toute entière, l'amas des rochers et les palmiers de l'île devant eux : ils étaient si grand ouverts qu'ils pouvaient tout dévorer.

Malheureusement, sa fille Menaka qui se destine à des études scientifiques, ne lit pas le monde de la même façon que sa mère. Elle n'y trouve aucune poésie, aucun mysticisme. Sita s'exprime pourtant avec enthousiasme :

'Here we are in a boat, Karan,' she insisted, 'sailing across the sea.'

'Where are the sails?' he asked. [...]

'It's only a rowing boat,' the daughter pointed out flatly, contemptuously. (1982 : 16)

Elle insista : « Nous sommes sur un bateau, Karan, nous voguons sur la mer.

– Où sont les voiles ? » demanda le garçon. [...]

Sa sœur lui dit d'un ton méprisant : « Ce n'est qu'un bateau à rames. » (1995 : 25)

⁹ Plus court que le *Mahābhārata*, le *Rāmāyana* est un poème épique hindouiste dans lequel Sita est l'épouse toute dévouée du héros, le prince Rāma.

¹⁰ Des trois dieux de la *trimurti* hindouiste (Brahma, Shiva, Vishnu), Shiva est dit le destructeur car il représente à la fois la germination, la naissance mais est aussi le dieu de la destruction, de la mort.

Comme dans le théâtre de l'absurde, chez Samuel Beckett¹¹ par exemple, c'est l'attitude des personnages qui explique le mieux leur détachement face à un monde qu'ils considèrent comme dépourvu de toute poésie et de tout sens divin (en gras les mots non traduits ou à retraduire) :

*When the woman said, « How beautiful ... », her daughter **pinched her nostrils** and said, 'Oh will they really drink that **stinking** water ?' (1982 : 22)*

Quand la femme s'écria : « comme c'est beau ! », sa fille répliqua : « Est-ce qu'ils vont vraiment boire cette eau dégoûtante ? » (1995 : 32)

Menaka, la fille de Sita, ne se contente pas de critiquer et d'être dégoûtée par l'odeur de l'eau, « that stinking water » que l'on pourrait traduire plutôt par cette eau puante, le verbe « *stink* » signifiant « puer », elle se pince le nez, « *pinched her nostrils* », geste qui n'apparaît pas dans la traduction française. On obtient donc en français : sa fille **se pinça le nez** et répliqua : « Est-ce qu'ils vont vraiment boire cette eau **puante** ? ».

A nouveau, deux visions du monde s'opposent. C'est aussi le cas dans l'extrait suivant où Sita, la mère, est émue par la beauté des couleurs dont elle capte toute l'étendue de la palette (en gras les mots non traduits en français) : « *It was a brilliant scene, **each** of its colours **enamelled** upon the gold of the background* » (1982 : 22), « C'était un somptueux spectacle, dont les couleurs irisées se détachaient sur un fond d'or » (1995 : 32). Tout d'abord Sita capte chaque nuance de couleur, « *each of its colours enamelled upon the gold of the background* », ce qui donnerait plutôt en français : « **chacune** de ses couleurs se détachant **comme de l'émail** sur un fond d'or. » Ainsi c'est le monde dans toute sa diversité qui est présenté ici, chaque partie du monde concourant à former un tout selon l'hindouisme, ce que la traduction française aurait dû proposer au lieu de dire simplement « dont **les** couleurs irisées se détachaient ».

Mais la fille de Sita, Menaka, rejette cette vision par trop poétique et le narrateur va même plus loin dans certains passages, comparant la nature à un gros furoncle (ce que je mets en gras) :

*She began restlessly turning, looking into the muddy sea [...], then at the sky, as still and rigid as a **boil** slowly gathering to bursting point. (1982 : 17)*

Puis elle se mit à s'agiter ; elle regardait tour à tour la mer boueuse [...] le ciel immobile et rigide comme une masse bouillante sur le point d'exploser. (1995 : 25).

¹¹ Samuel Beckett (1906-1989) est un écrivain irlandais d'expression anglaise et française. Mêlant pessimisme, noirceur et humour dans son œuvre face à la condition humaine qu'il considère comme désespérante et sans but, sa fiction s'inscrit dans la lignée de celle des auteurs du théâtre de l'absurde. C'est aussi le cas de l'anglais Harold Pinter (1930-2008) par exemple.

Contrairement à ce que propose la traduction française, le texte anglais parle d'un furoncle, « *a boil* », et non pas d'une « masse bouillante ». Il est donc question d'un ciel immobile et dur comme un **furoncle** sur le point **d'éclater**. Ironiquement, noirceur et décomposition du monde sont de temps en temps mis en évidence, contrastant avec le mysticisme poétique du personnage de Sita. Ce scepticisme, ce rejet de toute forme de mysticisme est à l'œuvre dès les premières lignes du roman lorsque le narrateur décrit le comportement des habitués de la buvette où attend Moïse. Il présente les personnages qui entourent Moïse avec beaucoup d'ironie et d'irrévérence : il y a notamment, Joseph, dont le prénom évoque bien sûr le prénom du père de Jésus Christ. Mais Joseph, le personnage du roman d'Anita Desai, tient une station essence et devient « *Joseph of the diesel-oil pump* » (1982 : 8), littéralement « Joseph de la pompe à diesel », traduction que je préfère à celle de « Joseph, qui tenait la pompe à diesel » (1995 : 15) car elle confère à Joseph une nouvelle identité aristocratique. Bien sûr, la particule nobiliaire « de » dans l'expression « de la pompe à diesel » apporte une touche de burlesque à l'apparente noblesse du personnage et le dévalorise. Il est aussi présenté sous l'expression « *Joseph, the careless sceptic* » (1982 : 9), littéralement « Joseph, le sceptique négligeant ». Dans la traduction on trouve simplement l'expression « le cynique Joseph » (1995 : 15). Moïse fait d'ailleurs lui-même preuve de la même négligence et du même cynisme car, alors qu'il était censé préparer l'arrivée de Sita et de ses enfants sur l'île et leur acheter de la nourriture, il s'est offert un magnifique pagne tout neuf avec l'argent que Sita lui avait envoyé.

Parmi ces multiples visions du monde, l'auteure ne tranche pas. Elle les superpose, laissant à chacun le loisir d'interpréter le monde à sa façon, c'est-à-dire de projeter sur le monde la vision qui lui correspond : « *an enamelling open to interpretation* » (1982 : 22), « un ouvrage en émail, à interpréter à sa guise » (1995 : 32). Car selon l'hindouisme, « notre perception du monde extérieur n'est que la projection de notre monde intérieur, [...] le panthéon tout entier n'est qu'un tableau de la vie intérieure de l'homme » (Daniélou, 1992 : 65).

Notons que la petite buvette sombre dans laquelle s'agitent Moïse et les autres personnages au début du roman rappelle la caverne de Platon : « *the ill-lit cavern of the illicit liquor shop* » (1982 : 9), « la caverne obscure de ce débit de boissons illicites » (1995 : 16), c'est-à-dire la caverne dans laquelle les humains n'aperçoivent du monde réel, auquel ils tournent le dos, que des ombres qui se projettent sur les murs. De plus, à l'intérieur de la buvette, se trouve une pièce encore plus petite, plus sombre, un endroit encore plus étriqué, sans aucune ouverture sur le monde : « *a smaller, darker, hotter precinct where only known and trusted customers such as Moses were permitted and welcomed* » (1982 : 8), « un local encore plus petit, sombre et étouffant, où n'étaient admis et bienvenus que les clients fidèles » (1995 : 14). Dans cet endroit encore plus réduit ne sont donc

acceptés que des clients que je dirais plutôt « connus et dignes de confiance », « *known and trusted customers* », capables de ne pas divulguer ce qui s’y passe, à savoir la consommation d’alcool.

Ce petit groupe de hors-la-loi constitue ainsi un ensemble de sceptiques peu soucieux du bien-être des autres. Mais Moïse/Karna/Kâma est l’un d’eux. Qui sont-ils alors ? Peut-être sont-ils à certains moments de leur existence les manifestations de l’illusion du réel que l’hindouisme connaît sous le nom de Mâyâ, « la puissance-transcendante-d’illusion » (Daniélou, 1992 : 65) ou bien encore les manifestations du doute religieux.

Conclusion

Pour conclure, j’aimerais revenir sur le fait que dans le roman d’Anita Desai sceptiques et cyniques côtoient religieux et mystiques, personnages bibliques et divinités hindouistes comme Karna par exemple, le héros du *Mabâbârata*, sauvé des eaux comme Moïse, ou bien Kâma, le dieu du désir.

Le premier, Karna, est un guerrier, un archer d’élite. Quant à Kâma, il est lui aussi souvent représenté avec un arc et des flèches. Ils sont donc ceux qui, grâce à leurs flèches, créent une relation spatiale entre l’ici et l’ailleurs, le soi et l’autre. Karna et Kâma nous encouragent donc à dépasser nos points de vue personnels pour envisager d’autres points de vue, d’autres visions du monde englobant même celle des sceptiques du roman, manifestations des mondes infernaux de l’hindouisme.

De plus, le mot sanskrit *karna* qui signifie aussi oreille est là pour nous enjoindre de tendre l’oreille, de soupeser chaque mot, de façon à apprécier leur sonorité et leur sens. En effet dans l’hindouisme chaque son correspond à une énergie vibratoire. Il convient donc de prêter attention à cette énergie vibratoire dès les premiers mots du roman qui sont, je le rappelle : « *Moses waited* ». Ces deux mots contiennent chacun des sons continus, le son de la consonne M et celui de la consonne W : l’expression « son continu » indique que l’articulation des consonnes M et W peut être prolongée, autorisant ainsi l’émission d’un souffle prolongé. Ces sons continus que l’on trouve donc dans « *Moses* » (Moïse), et dans « *wait* » (attendre), mais aussi dans « *water* » (l’eau) et « *wave* » (la vague) sont présents tout au long du roman car ces mots apparaissent de façon régulière. Et la répétition de ces mots libère le souffle et permet à l’énergie des sons et du sens du roman de circuler.

Dans le texte d’Anita Desai donc, sons, souffle et sens se combinent et les images hindouistes et bibliques qu’ils permettent de visualiser aussi. Mots, sons et images participent donc de la construction du sens du texte.

Ainsi, l’objectif de cet article a été de s’intéresser à la richesse, à la subtilité des références hindouistes inscrites en creux ou non dans le texte anglais et à leur mise en valeur dans le texte français. Il ne s’est agi en aucun

cas de remettre en cause les qualités de la traduction publiée, cette dernière obéissant sans doute à des critères commerciaux.

Bibliographie :

- Beckett, Samuel (1956) : *Waiting for Godot*, London, Boston, Faber and Faber.
- Danielou, Alain (1992) : *Mythes et dieux de l'Inde. Le polythéisme hindou*, Paris, Flammarion.
- Demetrian, Serge (2005) : *Le Râmâyana conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel.
----- : *Le Mahâbhârata conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel.
- Desai, Anita ([1975]1982) : *Where Shall We Go this Summer ?* Delhi, Orient Paperback (Traduction Anne-Cécile Padoux, (1995) : *Où irons-nous cet été ?* Paris, Denoël).
- Johnson, Mark (1987) : *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Nouss, Alexis (1989) : « *L'interdit et l'inter-dit : la traduisibilité et le sacré* » in, *Traduction, terminologie, rédaction*, volume 2, n° 1, Association canadienne de traductologie.
- Varenne, Jean (2002) : *Dictionnaire de l'hindouisme*, Paris, Editions du Rocher., pp. 75-88.
- Yee Lin Ho, Elaine (2006) : *Anita Desai*, Horndon, Tavistock, Northcote House Publishers.

**LA RETRADUCTION EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE.
LE SORT DE *CENDRILLON*
SOUS LA PLUME DES TRADUCTEURS CHINOIS
(1928-2004)**

Wen ZHANG¹

Abstract: This work aims to test the validity of the "Retranslation Hypothesis" formulated by Antoine Berman in the translation of children's literature. Based on the analysis on three Chinese translations of Charles Perrault's *Cendrillon*, we show that this hypothesis does not always seem valid in such translation practices, since the act of translation is not only linked to its temporality but also to other variables such as the editorial project, the translator's purpose and the socio-cultural constraints in a certain period.

Keywords: Retranslation Hypothesis, Antoine Berman, Translation, Children's Literature, *Cendrillon*.

Notre époque est un vrai âge de la retraduction. Comme le remarque Y. Gambier (1994 : 413), de nos jours, les grands écrivains, que l'on a déjà traduit une ou plusieurs fois, ont été de nouveau « retraduits ou sont en train de l'être ». La retraduction devient déjà un phénomène incontournable dans le contexte de l'« économie du livre », qui implique non seulement les traducteurs, mais aussi les éditeurs, les lecteurs et les mass médias qui aimeraient bien dire quelques mots sur les nouvelles traductions de Freud, de Tolstoï ou de Balzac en relevant leurs points forts et faibles.

Face à la passion pour la retraduction dont témoigne notre société et notamment à la présence croissante de l'acte de retraduire dans la pratique traductive, les traductologues se sont également mis à réfléchir à cette problématique, en s'interrogeant sur les motivations derrière ce phénomène, sur les approches traductives que mettent en place les retraducteurs, et également sur la « finalité » de la chaîne des retraductions : retraduit-on, comme le montre A. Berman ou H. Meschonnic, pour que les retraductions tendent infiniment vers une révélation de l'essence de l'original ? Autrement dit, les retraductions effectuées au fil du temps, ont-elles tendance à s'approcher toujours davantage du texte source ? Dans « La retraduction comme espace de la traduction » (1990), étude pionnière consacrée à ce sujet, Berman semble croire que les retraductions, qui permettent de construire un espace de répétitivité pour l'acte de traduire, aideraient celui-ci de à s'accomplir. En citant Goethe, il est d'avis que le début,

¹ Wen Zhang, doctorante à l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT) de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Mail : szzhangwen@gmail.com.

annoncé par la première traduction, se montre très souvent « maladroit » et que ce n'est qu'en retraduisant que le traducteur peut enfin saisir le *kairos*, le « moment favorable » à la réalisation d'une grande retraduction capable de reproduire les particularités culturelles, textuelles et linguistiques de l'original (Berman, 1990 : 4-6). Il résume la tâche du retraducteur et l'essence de la retraduction en ces termes :

Renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signification, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signification, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture.

La conception bermanienne de la retraduction présente donc une dimension téléologique, basée sur une conviction que les premières traductions sont toujours défailtantes et défectueuses et que les retraductions pourront certainement mieux restituer la lettre de l'original. A. Chesterman (2000 : 25), avance, à partir des propos de Berman, « l'hypothèse de la retraduction », impliquant que « Later translations of a given text will be found to be closer than earlier ones », en raison de l'évolution de la langue traduisante, de l'approfondissement des connaissances du traducteur sur l'original et du relâchement des normes dans l'espace d'accueil.

Cette hypothèse peut être et a déjà été confirmée par des études sur les retraductions, surtout celles sur des écrivains canoniques, comme les exemples donnés par Berman lui-même dans son texte (le Plutarque traduit par Amyot, le Shakespeare de Schlegel, le Cervantes de Tieck etc. Voir Berman, 1990 : 2). Pourtant, dans le cadre de cet article, nous aimerions quand même tester de nouveau sa validité, mais cette fois-ci par un corpus tiré de la littérature de jeunesse, genre littéraire qui est aussi souvent retraduit, voire sur-retraduit dans beaucoup de pays du monde, y compris la Chine, suite à l'importance grandissante que connaît cette branche de l'édition.

Vu l'espace limité dont nous disposons ici, nous nous permettons de ne traiter qu'un seul aspect d'un seul texte, mais à nos yeux assez représentatif, soit la figure de l'héroïne dans *Cendrillon* de Charles Perrault. Ce fameux « texte en mouvement », pour reprendre la belle expression de Meschonnic (1999 : 342), a connu au moins une vingtaine de traductions chinoises, qui forment une chaîne complète de retraductions. Par souci de représentativité, nous en choisissons celle de DAI Wangshu réalisée en 1928, celle de NI Weizhong et de WANG Ye en 1981 et celle de TANG Meifeng et de GUO Enhui en 2004 en raison de leur décalage temporel et de la variété de leurs fonctions conçues dans le contexte d'arrivée, afin de voir si elles se conforment à l'hypothèse de Berman.

1. Remarques préliminaires : *Cendrillon* sous la plume de Perrault et les enjeux traductifs

Originaire de la littérature folklorique européenne, vivant dans les contes de Perrault et des frères Grimm et représentée très récemment par le film disneyen, *Cendrillon* est certainement un des personnages imaginaires les plus

connus à l'échelle mondiale, surtout chez les enfants. Son histoire, qui raconte qu'une fille de naissance moindre se marie avec un jeune homme de haute naissance, peut même être considérée comme un « universel narratif » : dans les quatre coins du monde, sont racontés des contes semblables du point de vue du procédé narratif. « La Cendrillon de Perrault a des sœurs à la peau blanche, brune, jaune ou noire sous les cieux les plus divers, très reconnaissables sous leurs costumes et leurs noms différents... Il y a de très jolies versions dans tous les pays européens, asiatiques, nord-africains [...] » (Delarue cité par Rouger, in Perrault Édition G. Rouger, 1967 : 153). Même en Chine, on trouve dans *Youyang Zazhi* une Cendrillon chinoise qui vivait au IX^e siècle. Ce personnage portant le nom YE Xian a connu un sort similaire à celui de Cendrillon : les mauvais traitements de sa marâtre, l'aide providentielle d'un poisson merveilleux, un soulier d'or perdu après le dîner et le mariage avec le roi du pays voisin (Tang, 2009 :11).

Ainsi, étant donné l'universalité de cette histoire, la difficulté majeure que les traducteurs chinois affrontent lors de la reproduction de la figure de l'héroïne ne doit pas résider en la restitution de son sort, mais plutôt en des « touches perraldiennes » qui distinguent cette Cendrillon française des autres. A notre sens, si l'héroïne de Perrault se montre différente de celles de la tradition orale et des autres versions du conte, c'est que l'Académicien prend soin de lui donner un surnom riche de signification, de la contextualiser dans la société française sous Louis XIV et de la pourvoir d'une personnalité non sans épaisseur. Autrement dit, la Cendrillon perraldienne s'analyse dans ces trois aspects suivants :

1) **La signification de son surnom** : L'auteur donne deux surnoms à l'héroïne, « Cucendron » qui est un amalgame de « cul » et de « cendre » et « Cendrillon » venant de « cendre » et de « souillon », liant ainsi le sort de l'héroïne au motif des cendres, qui se réfèrent à la fois au travail et à la saleté. Selon M. Simonsen (1992 :92), les cendres sont « à la fois le signe que l'héroïne est chargée des tâches domestiques les plus viles et aussi que sa marâtre l'oblige à une apparence repoussante, qui l'empêchera d'aller dans le monde, et donc de se marier. » Ainsi, elles marquent la condition initiale de l'héroïne, qui se tirera de l'enfer familial comme le phénix qui renaît de ses cendres.

2) **Son milieu de vie** : la Cendrillon de Perrault ne vit pas dans un univers référentiel imprécis, mais dans une famille aisée dont de nombreux détails de vie renvoient à des spécificités françaises sous le règne de Louis XIV. Si l'héroïne vit dans le grenier, ses belles-sœurs couchent dans « des chambres parquetées où elles avaient [...] des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête », lesquels étaient dans leur nouveauté à l'époque de Perrault et témoignaient d'un luxe inouï (Perrault Édition G. Rouger 1967 : 158, 301) ; même les besognes qu'elles infligent à leur demi-sœur reflètent la mode féminine sous le Roi-Soleil : Cendrillon est obligée de godronner leurs manchettes, d'aller chercher la bonne coiffeuse capable de dresser « les cornettes à deux rangs » et d'acheter « des mouches de la bonne Faiseuse » (*ibid.* : 158). Avec toutes ces allusions culturelles, l'existence de l'héroïne est temporellement et socioculturellement déterminée.

3) **La complexité de sa personnalité** : contrairement à l'héroïne chez Grimm et dans le film disneyen qui est blanche comme neige, la Cendrillon créée par Perrault est « avant tout prudente et sait attendre son heure » (Simonsen 1992 : 95). Envers ses belles-sœurs, elle fait exprès de se montrer docile, serviable et humble (« Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer » ; la première fois qu'elles sont revenues du bal, Cendrillon se frotte les yeux, « et s'entendant comme si elle n'eût fait que de se réveiller ». Voir Perrault 1967 : 158, 167); face au prince séduit par son charme, elle sait « laisser tomber », par inattention ou exprès, « une de ses pantoufles de verre ». Coexistant avec ses vertus héritées de sa mère, les malices de Cendrillon présentent l'autre dimension de sa personnalité.

Ainsi, en vue d'une restitution cent pour cent fidèle à l'image perraldienne, le traducteur est supposé tenir compte de ces trois aspects caractéristiques de la figure de Cendrillon. Nous examinons maintenant les solutions prises par les sujets traduisants l'un après l'autre.

2. La traduction de Dai ou la « traduction-introduction »

Ce fameux conte, maintenant connu par tous les enfants chinois, a été introduit pour la première fois par Dai en 1928, à une époque où les connaissances des Chinois sur le monde extérieur restaient très limitées après trois cent ans de fermeture sous la dynastie des Qing (1644-1912). Ce n'est qu'à partir du mouvement du 4 mai (1919) que la société chinoise met en question le confucianisme, idéologie dominante depuis deux millénaires et se met à s'intéresser davantage à la littérature étrangère.

Dans ce contexte, est apparu en Chine au début du siècle précédent un afflux de traductions, dont la plupart sont celles des romans étrangers, qui visaient à montrer au public chinois à quoi ressemblait la vie dans les autres pays. La traduction de Dai en fait partie, mais avec une finalité plus nuancée : le traducteur, conscient du manque de matériel de lecture subi par les enfants chinois qui n'avaient que des livres pédagogiques confucéens à lire, s'est décidé à présenter les contes de Perrault « qui ont joui d'une grande renommée depuis plus de trois ans auprès des enfants du monde », aux « petits amis de notre pays » (Préface du traducteur in Perrault traduit par Dai, 2014 : 1, notre traduction.). Afin de présenter ce chef-d'œuvre de la littérature de jeunesse de façon fidèle, il précise ainsi la stratégie qu'il adopte :

Je dois tout d'abord présenter mes excuses à mes petits lecteurs : bien que ces contes soient traduits du français d'une façon **extrêmement fidèle**, [...] je me permets quand même de supprimer les leçons morales à la fin de chaque conte, de crainte que ces moralités ne contraignent l'esprit libre des enfants. (*ibid.* : 7. Nos traduction et soulignement)

Pourtant, malgré la bonne volonté de Dai, à cause des « forces anti-traductives » qui guettent souvent la première traduction (Berman 1990 : 4), il n'a pas pu vraiment pratiquer une traduction purement exotisante et a dû recourir à des solutions de compromis, comme dans sa reproduction des surnoms de l'héroïne :

| L'original | La traduction de Dai | Notre retraduction littérale en français |
|--|--|--|
| Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; [...] » (Perrault, 1967 : 157) | “她做完了她的, 就待在烟囱旁, 坐在灰堆里, 因此家里人都叫她‘煨灶猫’。那第二个女儿没有她大姐粗野, 只叫她‘灰姑娘’。” (Dai, 2014 : 76) | Lorsqu'elle avait fini son travail, elle restait à côté de la cheminée, et s'asseyait dans les cendres, ce qui faisait que la famille l'appelait « La chatte attachée à la cheminée ». Alors que la cadette était moins vulgaire que son aînée et l'appelait seulement « La jeune fille aux cendres ». |

Pour le premier surnom « Cucendron », au lieu de recourir à un mot aussi vulgaire et peut-être inapproprié pour les enfants que « cul », Dai choisit une image souvent vue dans les foyers chinois : un chat attiré par la chaleur qui se repose au coin de la cheminée ; quant au deuxième, l'allusion au terme péjoratif « souillon » est remplacée par un terme neutre « jeune fille ». Cendrillon devient ainsi « la jeune fille aux cendres ». Bien que le motif des cendres ait été gardé, le mépris des sœurs (« cul ») et la misère de Cendrillon (« souillon ») se voient édulcorés. Nous pouvons même dire qu'entre le référentiel original et la réalité chinoise dont s'imprègnent ses lecteurs, le traducteur tente de trouver un compromis, de sorte que les enfants chinois, presque jamais exposés à une culture étrangère, puissent comprendre et apprécier l'image créée par Perrault.

Le même souci se fait sentir dans sa reproduction de la mode féminine : Dai s'efforce de trouver le point d'équilibre entre l'altérité de l'original et le niveau de compréhension du lecteur :

| L'original | La traduction de Dai | La retraduction littérale en français |
|---|--|---|
| [...] nouvelle peine pour Cendrillon, car c'était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs manchettes. (Perrault, 1967 : 158) | 这给灰姑娘添了许多麻烦, 因为她要烫姐姐们的衬衣, 给她们缝花边。 (Dai, 2014 : 76) | Cela donnait beaucoup plus de peine à Cendrillon, car elle devait repasser les chemises de ses sœurs, et y ajouter des dentelles. » |

| | | |
|---|--|--|
| <p>On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse : [...]. (Perrault, 1967 : 158)</p> | <p>她们请来了最好的美容师, 做了两重高的发髻, 套上有皱边的帽子。 (Dai, 2014:78)</p> | <p>Elles firent venir la meilleure esthéticienne, pour se faire les doubles chignons et se coiffer des bonnets avec bordure plissée.</p> |
|---|--|--|

Comme le souligne Rouger (Perrault Edition G. Rouger, 1967 : 305), les trois éléments culturels, à savoir les manches godronnées, les cornettes à deux rangs et les mouches sont des détails caractéristiques de la mode féminine à l'époque de Perrault. Toutefois, sous la plume de Dai, godronner des manchettes, tâche qui demandait beaucoup de soin et au moins une heure de travail par jour avant la sortie des Dames, devient un acte aussi simple que celui d'ajouter des dentelles aux chemises ; les cornettes, qui ne se réfèrent pas à « ces coiffes ou linges » que [...] les femmes mettaient sur leur tête la nuit ou quand elles étaient en déshabillé » comme dans le sens ordinaire du mot, mais à « une façon d'arranger les cheveux » (*ibid.*), sont mal comprises par le sujet traduisant qui met « les double chignons » et « les bonnets avec bordure plissée », descriptions banales qui ont pourtant le mérite d'être à la portée des enfants car les chignons et les bordures plissées existent également dans leur vie quotidienne.

Par ailleurs, il est à noter que Dai (2014 : 77, 87, 88) restitue assez fidèlement la complexité de la personnalité de Cendrillon, en disant qu'elle fait l'éloge de la coiffure de ses sœurs « avec les meilleurs mots » et fait semblant de dormir après le départ de celles-ci, et surtout en gardant l'ambiguïté du mot perraldien « laisser tomber ». Toutefois, du moins du point de vue du transfert culturel, il tombe plus ou moins dans le guêpier de la « défaillance » visant la première traduction (Berman, 1990 :4) : il s'efforce de présenter un monde exotique, différent de l'univers quotidien de ses jeunes lecteurs. Pourtant, il ne peut que créer un univers « faussement » français, grouillant de détails susceptibles d'être retrouvés dans la réalité chinoise, comme le chat à côté de la cheminée, les dentelles, les chignons et les bonnets.

3. La traduction de Ni et de Wang ou la traduction « savante »

Cinquante ans après le travail de Dai, est publiée en 1981 la traduction de Ni et de Wang, qui est d'ailleurs la première retraduction intégrale de Perrault après l'instauration de la nouvelle Chine (1949). En fait, pendant les trois décennies suivant 1949, la littérature étrangère était relativement peu traduite. Il faut attendre l'application de la Réforme et de l'Ouverture (1978) pour que l'on assiste à l'afflux des ouvrages occidentaux en Chine. Un « boom des traductions » est apparu dans les années 1980 : de nombreux traducteurs, surtout ceux de renom qui ont dû cesser leurs activités pendant la grande Révolution culturelle (1966-1976), se sont lancés dans cette entreprise de traduction et de retraduction, parmi lesquelles se trouve Ni.

En fait, celui-ci ne peut pas être assimilé à un traducteur pour la jeunesse. Parmi les traductions réalisées par lui et parfois avec son collaborateur Wang, figurent l'*Œuvre complète* de Balzac, *Notre Dame de Paris* d'Hugo, et quelques nouvelles de Stendhal. Lorsqu'il s'agit de cette traduction en 1981, l'éditeur de ce livre n'est, lui non plus, pas spécialisé dans la littérature de jeunesse. La visée éditoriale de la Maison d'édition de la littérature étrangère (Waiguo wenxue chubanshe, 外国文学出版社), réputée pour ses éditions savantes des œuvres étrangères, était de « publier les classiques étrangers du XX^e siècle (y compris les œuvres littéraires, les ouvrages théoriques et les livres de recherche) » (Chao, 2009 : en ligne).

Guidée par cette ligne éditoriale, à la différence de celle de Dai à destination du public enfantin, la version de Ni et de Wang cible plutôt un lectorat érudit, qui s'intéresse aux classiques littéraires étrangers, qui exige plus d'exactitude dans la traduction des références culturelles, et qui dispose certainement de plus de connaissances sur la langue-culture de départ que les enfants et même les adultes des années 1920 suite à l'ouverture progressive de la Chine. De ce fait, les traducteurs choisissent une stratégie sourcière, qui correspond d'ailleurs à la mode traductive de l'époque : la plupart des livres traduits dans les années 1980 ont implicitement pour objectif d'assouvir la soif de connaissances des Chinois coupés du monde extérieur pendant une dizaine d'années et ont donc tendance à adopter une attitude respectueuse envers l'original.

À l'instar de Dai, Ni et Wang restituent intégralement les comportements reflétant la personnalité de Cendrillon, tels que sa docilité envers ses belles-sœurs et sa petite pantoufle perdue, tandis qu'en termes de la reproduction des surnoms de l'héroïne et du transfert culturel, ils se montrent même plus fidèles que le premier traducteur :

| L'original | La traduction de Ni et de Wang | La retraduction littérale en français |
|--|--|---|
| Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; [...] » (Perrault, 1967 : 157) | 女孩子干完活, 就坐在壁炉旁的灰堆上, 家里人因此叫她“灰屁股”。她的二姐没有她的大姐那么粗野, 就把她叫做“灰姑娘”。(Ni et Wang, 1981 : 105) | Après qu'elle eut fait son travail, elle s'asseyait dans les cendres près de la cheminée, sa famille l'appelait ainsi « le Cul aux cendres ». Sa deuxième sœur, moins grossière que la première, l'appelait « la jeune fille aux cendres ». |

| | | |
|---|---|---|
| [...] nouvelle peine pour Cendrillon, car c'était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs manchettes. (Perrault, 1967 : 158) | 这可又苦了灰姑娘：她要把她们的衣衫熨平，还要给袖口上浆。(Ni et Wang, 1981 : 106) | Nouvelle peine pour Cendrillon : elle devait repasser leur linge et empeser les manchettes (afin que celles-ci se tiennent en bonne forme). |
| On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse : [...]. | 人们请来了高级理发师，为她们设计最新式的发型，同时还买来了巧匠精制的假痣。(Ni et Wang, 1981 : 106) | On fit venir la coiffeuse de haut niveau pour leur dresser la coiffure la plus à la mode et on leur acheta de faux grains de beauté de la bonne Faiseuse. |

Dans le premier exemple, pour le premier surnom de Cendrillon, Ni et Wang mettent directement « 灰屁股 » (« Hui pigu » en pinyin, littéralement « le cul aux cendres » ou « le cul couvert de cendres »), ce qui permet de conserver pleinement l'aspect grossier et péjoratif de son surnom connotant la misère de l'héroïne ; s'agissant des deux derniers contenant des allusions culturelles, les « manchettes godronnées » et les « faux grains de beauté » se montrent plus proches des manchettes godronnées et les mouches d'ornement dans l'original que les « dentelles » ajoutées et le « bonnet avec bordure plissée » dans la traduction de Dai. Certes, la traduction de 1981 est loin d'être à cent pour cent fidèle, mais par rapport à la traduction de Dai et compte tenu des différences des visées et du lectorat cible ainsi que de l'évolution incontestable de la compétence encyclopédique du lectorat chinois, elle a le mérite d'être un peu plus proche de l'original que la précédente, ce qui correspond en quelque sorte à l'hypothèse bermanienne.

4. La traduction de Tang et de Guo ou l'infantilisation du classique

La troisième traduction de notre corpus consiste en une traduction plus récente réalisée en 2004, où le secteur éditorial pour la jeunesse en Chine atteint déjà une certaine maturité. Sur la demande des éditeurs qui s'impatientent de se lancer dans ce marché prometteur, de nombreux classiques de la littérature de jeunesse, y compris les contes de Perrault, ceux de Grimm et d'Anderson, sont quasiment retraduits tous les ans par différents traducteurs et publiés par diverses maisons d'édition. Prenant l'exemple des contes perraldiens, rien qu'à partir du début du siècle, nous pouvons compter plus de vingt retraductions, dont la plupart sont des éditions traduites spécialement pour la jeunesse.

Parmi ces nombreuses versions retraduites, figure celle de Tang et de Guo, qui est insérée par l'éditeur dans la Collection « Les contes classiques du monde illustrés » (Huiben shijie jingdian tonghua, 绘本世界经典童话) et classée par le

site Amazon parmi les « livres pour les enfants de 7-10 ans »². Ces faits nous laissent deviner que cette traduction s'apparente plus à une infantilisation du classique qu'à une traduction au sens strict du mot.

Ceci dit, cela va de soi que le travail de ces deux traductrices est visiblement marqué par une tendance adaptatrice et simplificatrice : toutes les références culturelles, telles que les manchettes godronnées, les cornettes à deux rangs ou les mouches d'ornement ont été supprimées, effaçant ainsi l'appartenance socioculturelle de Cendrillon. Même son surnom et les détails montrant sa personnalité font l'objet de modifications.

Question du surnom de l'héroïne. Après la première publication de la traduction de Dai (1928), celle-ci a été rééditée à maintes reprises. De plus, presque tous les traducteurs ultérieurs de *Cendrillon* de Perrault ou de la version des frères Grimm, ont repris la solution de Dai et rendu « Cendrillon » par « la jeune fille aux cendres ». En raison de l'influence exercée conjointement par toutes ces traductions, actuellement, « 灰姑娘 » (Huiguniang, « la jeune fille aux cendres ») fait déjà partie du vocabulaire courant de la langue chinoise, pour désigner les filles issues des milieux modestes qui réussissent à faire leur ascension sociale par le mariage. De ce fait, la majorité des traducteurs, dans leur pratique, ont choisi de se rallier à cette expression consensuelle.

Pourtant, apparaît parallèlement la tendance de retraduire le nom de Cendrillon, non seulement chez les traducteurs de Perrault, mais aussi chez ceux traduisant Grimm ou d'autres versions de ce conte. Certains traducteurs ne se contentent pas de cette solution déjà sinisée, mais choisissent de transcrire en caractères chinois les phonèmes de ce nom. Ce qui est le cas de Tang et de Guo, lesquelles recourent à la translittération :

| L'original | La traduction de Tang et de Guo | La retraduction littérale en français |
|---|--|---|
| Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; [...]. (Perrault, 1967 : 158) | 她每次做完工，就坐到烟囱角落边的木炭堆上休息。所以他们就叫她仙度瑞拉，意思是灰姑娘。(Tang et Guo, 2004 : 88) | Chaque fois qu'elle avait fini son travail, elle s'asseyait sur le tas de charbons de bois pour se reposer. Ils l'appelait donc Xian du rui la , c'est-à-dire « la fille aux cendres ». (Notre soulignement) |

Ainsi, tout au long de la traduction de 2004, Cendrillon s'appelait « Xian du rui la » (qui se prononce approximativement en français comme [sjɛ̃ du ʒje la]), une transcription phonétique ne contenant même pas le motif des cendres, qui

² A cet égard, nos lecteurs sont invités à lire le site <http://www.amazon.cn/贝洛童话贝洛/dp/B0011APU5I>.

est d'ailleurs remplacé par les traductrices par un tas de charbons de bois dans la phrase précédente. Toute la connotation du motif des cendres disparaît, malgré la présence de l'explicitation « la fille aux cendres » qui n'est plus en mesure de faire penser un lecteur chinois contemporain aux cendres, car celui-ci n'entendrait plus dans ce mot devenu commun la motivation de chaque morphèmes et verrait directement une fille provenant d'un milieu modeste dont le sort sera changé par son prince charmant. En plus, ce qui est curieux, c'est que la translittération ici n'est même pas une transcription des sons du nom français, qui ne se prononce pas en chinois de cette façon-là, mais une transcription courante de l'anglais Cinderella, qu'on trouve souvent dans les médias ou la presse et qui évoque immédiatement le personnage disneyen.

Libérée de son origine humble (« cendre » et « souillon »), la traduction « Xian du rui la » semble mieux correspondre aux attentes des enfants, surtout des filles rêveuses, étant donné que dans ce nom lui-même aucun morphème ne connote la misère de l'héroïne et que les sonorités de ces quatre caractères, ainsi que leur choix (« Xian » veut dire « fée » et « du », « rui », « la », qui n'ont pas de sens ici, sont des caractères souvent utilisés pour traduire les noms féminins étrangers), véhiculent une image romanesque et exotique du personnage.

De surcroît, pour parfaire l'image de l'héroïne, Tang et Guo font disparaître tous les détails qui reflètent la ruse de Cendrillon :

| L'original | La traduction de Tang et de Guo | La retraduction littérale en français |
|---|--|--|
| « Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal ? – Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. [...] » (Perrault, 1967 : 158) | “仙度瑞拉，你不去参加舞会吗？” 姐姐问。 仙度瑞拉叹口气：“别取笑我了，那不是我该去的地方” (Tang et Guo, 2004 : 88-89) | « Xian du rui la, tu ne vas pas au bal ? » demandèrent les sœurs. Xian du rui la poussa un soupir : « Ne vous moquez pas de moi, ce n'est pas la place qu'il me faut. » |
| Elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement. (Perrault, 1967 : 162) | 匆忙之间，她掉了一只玻璃鞋，而这只鞋子正好被王子捡去。(Tang et Guo, 2004 : 96) | En hâte, elle perdit un soulier de verre, et il se trouva que c'était le Prince qui le ramassa. |

En ce qui concerne le premier exemple, dans l'original, Cendrillon se présente comme quelqu'un qui sait faire l'humble devant les puissantes et qui a le courage de se moquer afin de plaire à ses sœurs et de dissiper leurs soupçons, alors que dans la traduction, elle devient une fille naïve qui ne cache point ses vraies émotions en « poussant un grand soupir » ; quant au deuxième exemple,

nous pouvons même détecter une volonté de la part des traductrices de blanchir l'image de l'héroïne, en lui offrant un prétexte : Cendrillon ne peut pas faire exprès de laisser tomber une pantoufle, elle l'a juste perdue en s'enfuyant à toute hâte. Ainsi sous la plume de Tang et de Guo, l'ingénieuse Cendrillon se transforme en une fille franche, naïve et d'une bonté angélique, ce qui la dépourvoit pourtant de toute l'épaisseur de sa personnalité.

Certes, qu'il s'agisse de « Xian Du Rui la » ou de la bonté de l'héroïne, les solutions de Tang et de Guo semblent mieux correspondre aux attentes du lectorat enfantin chinois et, au-delà, de toute la société chinoise sous l'influence de la culture infantine de Walt Disney : Cendrillon est une fille blanche comme la neige, qui ne doit pas être liée à la saleté des tâches domestiques dans l'univers réel ; elle appartient au monde féerique, celui du merveilleux ; elle est faite pour se marier avec un prince. Plein d'avantages, mais un seul inconvénient : la figure de Cendrillon que les traductrices recréent n'est pas celle de Perrault. Dans ce sens-là, cette troisième traduction se situe encore plus loin de l'original que les deux traductions précédentes.

5. Remarques conclusives

De toutes ces analyses sur les trois traductions chinoises de *Cendrillon*, il se dégage que l'hypothèse de la retraduction ne semble pas toujours valide en traduction de la littérature de jeunesse : si la deuxième traduction se montre plus fidèle que la première au texte de départ, la troisième comporte encore plus de modifications que les deux précédentes. A notre sens, ceci s'explique par les raisons suivantes :

1. Si la deuxième est plus fidèle que la première, ce n'est pas entièrement dû à l'évolution de la compétence encyclopédique du lecteur et de la langue traduisante, ou au relâchement des normes dans le contexte d'arrivée comme le souligne Berman. Deux facteurs plus décisifs semblent intervenir : la différence des lectorats visés et celle des fonctions conçues dans l'espace d'accueil (présenter une œuvre étrangère aux enfants ou introduire un classique aux adultes).

2. Si la troisième est moins fidèle que les deux premières, cela ne prouve pas que la langue chinoise reste inchangée ou que le public chinois connaît moins le monde extérieur que les générations précédentes. La stratégie adaptatrice et simplificatrice de Tang et de Guo est imputable surtout à l'influence grandissante de l'objectif éditorial sur le travail traductif et à l'évolution de la représentation du personnage auprès du lectorat cible.

Etant donné toutes ces explications, nous pouvons comprendre que l'hypothèse de Berman ne s'applique pas à toutes les « chaînes de retraduction » : cette hypothèse n'explique le phénomène de la retraduction que du point de vue de la temporalité de l'acte traductif et néglige les contraintes éditoriales, sociales et culturelles qui pourraient toutes affecter les décisions du traducteur. Autrement dit, Berman a certainement raison, mais partiellement. Comme le montre Gambier (2011 : 58), « la datation (ou âge) des traductions ne relève pas d'une

remontée mécanique dans le temps : elle est le résultat de la tension entre les traducteurs attachés à la continuité, à la reproduction des normes de traduction, et ceux qui travaillent la rupture, la différence avec ces normes », ce qui fait de la retraduction une activité sans finalité fixe : la succession des traductions n'est pas forcément déterminée par des règles rigides, mais liée à des facteurs ponctuels, qui varient d'une société à l'autre, d'une époque à l'autre et d'une traduction à l'autre.

Bibliographie :

- Berman, Antoine (1990) : « La retraduction comme espace de traduction », in *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7.
- Chao, Lu (2009) : « 怀念外国文学出版社/En hommage à la Maison d'édition de la littérature étrangère », adresse URL : http://www.gmw.cn/content/2009-08/14/content_963220.htm (consulté le 30 janvier 2015).
- Chesterman, Andrew (2000) : « A casual model for translation studies », in Maeve Olohan (ed.), *Research Models in Translation Studies I : Textual and Cognitive Aspects*, 1^{re} édition, Manchester : St. Jerome, p.15-27.
- Gambier, Yves (1994) : « La retraduction, retour et détour », in *Meta*, Vol. 39, n°3, 1994, p. 413-417.
- Gambier, Yves (2011) : « La retraduction : Ambiguïtés et défis », in Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, 1^{re} édition, Paris, Orizons.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, 1^{re} édition, Paris, Verdier.
- Perrault, Charles (1967) : *Contes de Perrault Edition de G. Rouger*, 1^{re} édition, Paris, Garnier.
- Perrault, Charles (1981) : *法国童话选/Contes enfantins français sélectionnés* traduit par Weizhong Ni et Ye Wang, 1^{re} édition, Beijing, Waiguo wenxue chubanshe.
- Perrault, Charles (2004) : *贝洛童话/Contes de Perrault* traduit par Meifen Tang et Enhui Guo, 1^{re} édition, Taiyuan, Xiwang chubanshe.
- Perrault, Charles (2014) : *蓝胡子魔王/ La Barbe bleue* traduit par Wangshu Dai, 1^{re} édition, Beijing, Beijing yanshan chubanshe.
- Simonsen, Michèle (1992) : *Perrault Conte*, 1^{re} édition, Paris, PUF.
- Tang, Rui (2009) : *比较儿童文学初探/ la littérature d'enfance comparative*, 1^{re} édition, Jinan, Mingtian chubanshe.

L'INVENTEUR DE KAREL ČAPEK : TRADUCTION CRÉATIVE ET FONCTIONNALISME¹

Zuzana RAKOVÁ²

Abstract: The article proposes a functionalist approach applied to the translation of one of Karel Čapek's story, *The Inventor*, from Czech into French. Based on the functionalist paradigm (skopostheory) formulated for translation studies by K. Reiss and H. Vermeer and inspired by functionalist concepts of micro- and macro- of translation (Ch. Nord), the study proposes a method of analysis and solutions for the translation into French of a text containing many words created by the famous Czech writer.

Keywords: skopos theory, functional approaches, micro- and macro-unity of translation, neology, semantics and morphological motivation.

Introduction

Nous voudrions analyser dans notre article les diverses potentialités de traduction vers le français d'un conte tchèque de Karel Čapek, *L'Inventeur*. S'agissant d'un bref récit anecdotique, fondé notamment sur la créativité et l'humour linguistique, le conte constitue un défi pour le traducteur que nous tenterons de relever en appliquant l'approche fonctionnaliste des théoriciens du skopos, notamment celle de Christiane Nord. Nous fournissons notre proposition de traduction du conte analysé en annexe, avec la mise en italique des unités analysées dans le corps de l'article.

1. Le fonctionnalisme et la traduction

Nous nous appuyons sur l'idée fondamentale des théoriciens du skopos, notamment de Hans Vermeer qu'il est « impossible d'établir des équivalences définitives entre les segments d'un texte source et d'un texte cible et que l'équivalence textuelle [...] peut donc être envisagée uniquement [...] en rapport avec l'objectif (le skopos) de la traduction » (Reiss, Vermeer, 1996 / 1984 : 129). Le résultat de la traduction devrait donc répondre à l'adéquation³ (Reiss, Vermeer, 1996/1984 : 124) plutôt qu'à une simple équivalence textuelle⁴ (Reiss, Vermeer, 1996/1984 : 124).

¹ Nous remercions Mme Petra James de l'Université Libre de Bruxelles d'avoir inspiré le sujet du présent article, et notre collègue Christophe Cusimano de l'Université Masaryk de Brno pour la correction linguistique du texte.

² Université Masaryk de Brno, la République Tchèque, rakovaz@seznam.cz.

³ « L'adéquation d'un texte de départ se réfère au rapport qui existe entre le texte traduit et le texte original en tenant compte du skopos poursuivi par le processus de traduction. »

⁴ « L'équivalence exprime le rapport entre un texte traduit et un texte original qui peuvent remplir de façon semblable la même fonction communicative dans leurs cultures respectives. » Le passage

Le texte analysé relève de la catégorie textuelle expressive pour laquelle il est important la codification au niveau du contenu et de l'organisation artistique, pour reprendre le schéma proposé par K. Reiss (Reiss, Vermeer, 1996/1984 : 179) et repris par Ch. Nord (2008 : 52). L'aspect informatif y est complété, voire dominé, par une composante esthétique. Les choix stylistiques faits par l'auteur visent la production d'un effet esthétique sur le lecteur. Si le texte traduit doit appartenir à la même catégorie que l'original, ce qui est le cas du conte de Karel Čapek que nous avons choisi – au moins si nous envisageons une consigne conventionnelle répondant à un skopos implicite (Nord, 2008 : 45) comme concept relevant pour notre article –, le traducteur devra s'efforcer de produire un effet stylistique semblable. Pour atteindre un tel objectif (skopos), il est utile d'analyser d'abord les autres fonctions textuelles au moyen desquelles le récit peut remplir sa fonction expressive.

Parmi les fonctions dominantes du conte de Karel Čapek, on trouve la fonction référentielle, poétique et notamment métalinguistique (nous nous appuyons sur la conception des fonctions textuelles de Christiane Nord qui intègre dans son modèle les fonctions langagières définies par Karl Bühler et par Roman Jakobson ; Nord, 2008 : 56-62). Puisque le texte original est basé sur l'humour langagier et les jeux de mots – le narrateur propose dans le récit sa méthode originale pour créer des inventions technologiques en procédant des mots aux choses, – c'est notamment la fonction métalinguistique avec laquelle le traducteur devrait travailler attentivement pour évoquer le même effet auprès du lecteur cible et respecter ainsi l'intention de l'écrivain.

Pour cela, il est utile de prendre comme point de départ non seulement les catégories textuelles de K. Reiss mentionnées ci-dessus, mais aussi la typologie textuelle en rapport avec les types de traduction développée par Christiane Nord (2008 : 64-70) qui distingue entre différentes formes de traductions documentaires et instrumentales. Le récit analysé de Čapek pourrait ainsi être traduit au moyen d'une traduction instrumentale hétéro-fonctionnelle, ayant pour objectif de conserver le maximum de fonctions du texte original, tout en modifiant d'autres (par exemple les allusions au contexte de l'époque des années 1930 seront perçues comme une référence historique et pas comme l'actualité, par le lecteur actuel de la traduction). Mais la fonction expressive et d'autres fonctions importantes (métalinguistique et ludique) seront conservées.

Ce qui importe du point de vue traductologique, c'est le fait que les mots ayant rapport à des inventions du narrateur forment un réseau. Ce réseau constitue une seule macro-unité de traduction ou unité fonctionnelle, pour reprendre la terminologie de Ch. Nord (2008 : 87-92). Il faut donc trouver une unité de taille comparable en français, pour aboutir à un texte traduit aussi vivant, lisible et cohérent que l'original de Čapek.

clé dans la définition est pour des objectifs de notre analyse « de façon semblable » puisque le récit de K. Čapek doit être traduit de façon assez différente de l'original ou au moins par des moyens linguistiques différents, pour que la fonction communicative soit maintenue autant que possible.

Notre macro-unité de traduction qui consiste en 40 mots (voir le glossaire chronologique en tableau n°1) désignant les inventions peut cependant se diviser en unités plus petites, correspondant chacune à une série de mots, deux ou trois en général, liés entre eux par un lien sémantique. Il s'agit de néologismes dans la plupart des cas.

Pour trouver les correspondances les plus directes en français, il est indispensable de procéder d'abord à une analyse morphologique des néologismes, car ceux-ci sont motivés sémantiquement et morphologiquement. L'analyse morphologique nous permet d'établir des séries de substantifs dérivés ayant les mêmes suffixes d'un côté, et des séries de substantifs composés de l'autre : les éléments qui entrent dans la composition de « nos » néologismes se répètent eux aussi, analogiquement aux suffixes des néologismes dérivés. Ainsi, les suffixes et les éléments de compositions constituent eux aussi des unités de traduction, cette fois-ci des micro-unités, ancrés au niveau morphologique, dont l'enchaînement et la combinaison en lexèmes et dans le texte entier forment la macro-unité de traduction.

Tableau n°1 : Glossaire chronologique, établi au moyen du TLFi (www.cnrtl.fr) :

| |
|---|
| spěchárna – salle de hâte (v. <i>spěchat</i> – se hâter) |
| spěchadlo – dépêcheuse-hâteuse / il existe: Dépêcheur, euse, subst., peu usité. Celui qui fait rapidement quelque chose (v. <i>spěchat</i> – se dépêcher/ se hâter) |
| rychlítko – accélérlette (v. <i>zrychlít</i> – accélérer) |
| strkač – bousculeur (v. <i>strkat se</i> – se bousculer) |
| samoštroj – automachine (s. <i>stroj</i> – machine + élément préf. <i>samo-</i> – auto-) |
| rámusidlo – fracasseuse (s. <i>rámus</i> – fracas, tapage, vacarme) |
| lomožitko – tapagette (v. <i>lomožit</i> – tapager, faire du chahut) x tapageuse (existe) |
| skřípačka – couineuse (v. <i>skřípat</i> – couiner) |
| vrzátko – grincette x grinceuse (existe) (v. <i>vrzat</i> – grincer) |
| vyrušovadlo – dérangeuse (existe), dérangeoire (v. <i>vyrušovat</i> – déranger) |
| klopýtadlo – trébucheuse (v. <i>klopýtat</i> – trébucher, chanceler) |
| padoštroj – tombe-machine (v. <i>padat</i> – tomber, s. <i>stroj</i> – machine) |
| padátko – tombette (v. <i>padat</i> – tomber) |
| kotítko – renversette (v. <i>překotit se</i> – se renverser) |
| kácadlo – abatteuse (fille publique), renversoir (v. <i>převrátit se</i> – se renverser) |
| bimbátko – balancette (v. <i>bimbat</i> – balancer les jambes) |
| kutáleč – débouleur / déboulette, rouleur – existe, ce qui roule (v. <i>kutálet</i> – rouler, débouler) |
| špinítko – salisseur (existe – personne qui salit), salissette (v. <i>špinit</i> – salir) |
| špinidlo – salisseuse (existe), salissoire (par anal. s. balançoire + v. <i>špinit</i> – salir) |
| připalovačka – brûleuse (existe), brûleuse crameuse (v. <i>připálit</i> – brûler, cramer) |
| zadrhovačka – coinceuse-buteuse (v. <i>zadrhnout se</i> – se coincer, buter) |

| |
|---|
| krčítko – plisseuse (existe – ouvrière qui plisse les tissus), plissette (v. <i>krčit</i> – plisser) |
| samočinnýodročovač – ajourneuse-prorogeuse automatique (v. <i>odročit</i> – ajourner, proroger une séance) |
| rozbijec – briseuse (existe, personne qui casse qc), écraseuse (existe – qui écrase), écraseuse-briseuse (v. <i>rozbít</i> – écraser) |
| zaspávačka – tardleuse (v. <i>zaspát</i> – se lever tard) |
| chybovačka – fauteuse (v. <i>chybovat</i> – commettre des fautes) |
| bloudítko – égarette (v. <i>zabloudit</i> – s'égarer) |
| nedělačka – fainéanteuse (s. <i>nicnedělání</i> – fainéantise) |
| nudítko – ennuyette (v. <i>nudit se</i> – s'ennuyer) |
| nudírna – ennuyoir (s. <i>udírna</i> – fumoir + v. <i>nudit se</i> – s'ennuyer) |
| ubližovadlo – blesseuse-nuiseuse (v. <i>ubližovat</i> – blesser, nuire) |
| kolostoj – bloque-roue (s. <i>kolo</i> – roue + v. <i>stát</i> – ne pas marcher, être bloqué) |
| mizítko – disparaîtresse (v. <i>mizet</i> – disparaître) |
| pohřešovač – manqueur (par anal. s. <i>pořadač</i> – classeur + v. <i>pobřešovat</i> – manquer) |
| zratka – perdresse (v. <i>ztratit</i> – perdre) |
| samožrat – autoperdeuse ou autoperdant (v. <i>ztráct</i> – perdre + élément préf. <i>samo-</i> – auto-) |
| vadítko – gênette/ gênesse (v. <i>vadit</i> – gêner) |
| koktadlo – bégayrisme (v. <i>koktat</i> – bégayer ; + s. <i>kloktadlo</i> – gargarisme) |
| mlčka – taiseuse (existe) ; taiseur – lieu (par anal. tiroir) ; taisette (v. <i>mlčet</i> – se taire) |
| kazidlo – abîmeuse-gâteuse (v. <i>zkažit</i> – gâter, abîmer) |

2. La néologie en traduction

La plupart des néologismes de Karel Čapek sont motivés. D'un côté, il s'agit dans la plupart des cas (36 sur 40, donc 90 %) de mots dérivés à partir d'une racine verbale, à laquelle s'ajoute un suffixe substantif. De l'autre côté, certains mots font allusion aux formes déjà existantes en tchèque, et on peut donc profiter de l'attraction paronymique pour créer des équivalents – néologismes motivés en français (p. ex. *zratka* est paronyme du substantif polysémique *zkratka* – sigle, abréviation, raccourci ; *samožrat* renvoie au substantif existant *zkrat* – *court-circuit* ; *vadítko* fait allusion au substantif *vodídko* – *laisse pour un chien* ; *koktadlo* renvoie au substantif *kloktadlo* – *gargarisme* etc.). Il faut trouver en français de nouveaux mots qui soient également motivés. Comme la motivation originale se perd dans la plupart des cas, il faut remotiver les inventions lexicales françaises au moyen de l'analogie avec des mots existant en français.

Parmi les suffixes utilisés pour la dérivation des néologismes désignant chacun une invention par Čapek, nous trouvons ceux-ci :

-*rna* (*-írna*, *-árna*), désignant un lieu destiné à l'exercice d'une activité ; dans notre cas, c'est *nudírna* qui fait allusion à *udírna* dont l'équivalent français

fumoir signifie « endroit où l'on fume les aliments ; dispositif servant à les fumer » ; par analogie, *nudírna* peut être rendue par ennuyoir « endroit où l'on s'ennuie », ou un autre cas est *spěchárna* qui fait allusion à *čekárna* dont l'équivalent français est *salle d'attente*, « salle où les voyageurs attendent le départ des trains ; local où l'on attend d'être reçu à une audience, une consultation ou visite (cf. également *antichambre*, *parloir*) » ; par analogie, *spěchárna* peut être rendue par *salle de hâte*, « endroit où l'on a hâte, où l'on est pressé, où l'on doit se dépêcher » ;

-*dlo* (*spěchadlo*, *rámusidlo*, *vyrušovadlo*, *klopýtadlo*, *kácedlo*, *špinidlo*, *ublížovadlo*, *koktadlo*, *kazidlo*, *kácedlo*) : le suffixe sert à créer des substantifs désignant des objets servant à *se dépêcher*, *fracas*, *déranger*, *trébucher*, *culbuter*, *salir*, *blesser*, *balbutier*, *abîmer*, *renverser* ;

-*tko* (*rychlítko*, *lomožitko*, *vrzátko*, *padátko*, *kotítko*, *bimbátko*, *špinítko*, *krčítko*, *bloudítko*, *nudítko*, *mizítko*, *vadítko*) : le suffixe évoque un objet de petite taille, il s'agit d'un suffixe servant à créer des diminutifs, ici à partir des verbes exprimant respectivement l'action d'*accélérer*, *tapager*, *grincer*, *tomber*, *se renverser*, *se balancer*, *salir*, *plisser*, *s'égarer*, *s'ennuyer*, *disparaître*, *gêner* ;

-*č* (*strkač*, *kentáleč*, *odročovač*, *rozšbiječ*, *pobřešovač*) : le suffixe sert à créer des substantifs évoquant soit un objet soit un agent humain ; dans ces cas, il s'agit des objets inventés pour provoquer une action en principe peu souhaitable dans le contexte du conte, à savoir l'action de *bousculer*, *débouler*, *ajourner*, *casser*, *manquer* ;

-*čka* (*skřípačka*, *přípalovačka*, *zadržovačka*, *zaspávačka*, *chybovačka*, *nedělačka*, *mĺčka*) : le suffixe permet de créer des substantifs se référant à des objets dont la fonction consiste à *grincer*, *brûler des aliments*, *se coincer*, *faire réveiller quelqu'un en retard*, *commettre des fautes*, *ne rien faire*, *se taire*.

Certains mots sont composés de l'élément préfixal *samo-*, évoquant une chose qui marche toute seule, automatiquement, et du substantif *stroj* = machine, appareil, d'où le *samoštroj*, qui fait entrevoir une machine qui marcherait toute seule, ou le *samožtrat*, appareil qui se perd tout seul, sans exiger l'intervention d'un homme, ou encore le *padoštroj*, machine conçue spécialement pour tomber.

Finalement, le composé *kolostoj*, contenant des éléments *kolo-* (=roue, mais aussi vélo) et *-stoj* (substantif dérivé du verbe *stát*– être debout, mais ici employé plutôt au sens de « ne pas marcher, ne pas fonctionner, être bloqué »), signifie un appareil qui bloque les roues des machines dans une entreprise, et par métonymie peut se référer aussi à une cause externe empêchant les entreprises de fonctionner sans difficultés (c'est probablement une allusion de Čapek à la crise économique des années 1930, vu la date de la parution du conte, en 1936).

L'équivalence linguistique ou le fonctionnalisme en traduction

Après avoir dressé une liste d'équivalents approximatifs des néologismes (voir le tableau ci-dessus), nous pouvons procéder à la traduction du texte entier.

C'est dans cette phase de notre travail que nous allons vérifier le succès de notre méthode. Certains équivalents sont des mots qui, même s'ils n'existent pas en français (ce qui vaut d'ailleurs pour les inventions langagières de Čapek, qui – rappelons-le – ne sont pas attestées en tchèque), pourraient s'intégrer dans le système morphologique du français et pourraient parfaitement désigner l'objet inventé (si celui-ci existait un jour), car ils sont suffisamment motivés et en même temps, les termes ne sont pas déjà « réservés » (ils ne désignent aucun autre objet ou phénomène existant pour l'instant).

L'autre groupe d'équivalents ainsi créés serait constitué par des mots homonymes des expressions qui existent déjà en français, ce qui conduit le traducteur à la nécessité d'inventer un autre équivalent. Celui-ci peut être dérivé à partir d'un verbe synonyme de celui utilisé pour créer le premier équivalent, ou bien être composé à partir des substantifs dérivés à partir des deux verbes synonymes (nous avons ainsi obtenu *dépêcheuse-bâteuse* au lieu de *dépêcheuse*, *coincense-butense* au lieu de *butense*, *brûleuse-cramense* au lieu de *brûleuse*, qui existe déjà).

Cette deuxième voie comporte encore un autre avantage : comme il faut prendre en considération les connotations que nos « inventions » provoquent chez un lecteur francophone, il est utile d'imiter dans la formation néologique l'usage courant des termes désignant des objets techniques, des appareils de toutes sortes, en langue cible. Pour cela, il est utile d'examiner la productivité des suffixes en français contemporain : dans nos cas, il s'agit notamment des suffixes substantifs féminins *-euse*, *-ette* et du suffixe substantif masculin *-eur*. La création en français d'un certain nombre de mots composés (*coincense-butense*, *écrasense-brisense*) sur le modèle d'un terme bien existant et désignant une machine (*moissonneuse-batteuse*) peut servir de base pour déclencher auprès du lecteur les associations souhaitées.

Le traducteur devrait également veiller à ce que ses inventions langagières correspondent à des inventions du texte original (dans la mesure du possible) et à ce que les termes réels soient traduits aussi par des termes réels. Le traducteur décide par exemple de remplacer la première série de mots-clés (*kovárny, tiskárny, čekárny, noclehárny, udírny a takovékrámy*, soit respectivement *forges, imprimeries, salles d'attente, foyers d'hébergement, fumoirs et autres machins*) par une autre série, afin de conserver la cohérence intra-textuelle de l'original fondée sur la ressemblance morphologique, concrètement sur l'identité du suffixe *-rna*, désignant un lieu.

Le résultat sera une série de mots tels que *salle d'attente* et autre *salles*, afin de compléter la seule expression conservée parmi des équivalents linguistiques directs par rapport à l'original (*salle d'attente* étant la traduction directe du mot original *čekárna*). Par contre, le traducteur ne peut pas reprendre tels quels les autres équivalents directs des expressions originales de cette série (qui seraient respectivement les *forges, imprimeries, foyers d'hébergement, fumoirs, machins*), car le texte traduit aurait ainsi perdu de sa cohérence intra-textuelle : il n'y a aucune parenté morphologique entre les termes de cette série et le texte final ne tiendrait pas. La parenté sémantique (le sème commun est « lieu destiné à une activité ou non-activité spécifique ») n'est pas si évidente à première vue, si elle n'est pas soutenue

aussi par une similitude morphologique. On peut prendre donc le terme *salle d'attente* comme point de départ le plus probable pour créer un réseau de termes semblables morphologiquement : c'est sur ce mot-là que se construisent les phrases suivantes et c'est ce mot qui donne lieu à une autre série d'expressions, cette fois-ci des expressions inventées. Le résultat est bien sûr une série de lieux (*salles de consultation, salles de bain, salles de sport, salles de jeu, salles de lecture, salles de concert*), ayant chacun une fonction spécifique.

Le problème est que si le traducteur se résigne à ne pas traduire littéralement les autres mots de la série, *forges, imprimeries, foyers d'hébergement, fumoirs, machins*, la motivation morphologique de certaines inventions suivantes se perd : c'est la cas du *fumoir* = *udírna* et du néologisme *ennuyoir* créé par analogie pour traduire le néologisme *nudírna*, qui apparaît dans la suite du texte, mais plus loin que la *salle de hâte* qui sert de point de départ pour une série d'inventions néologiques dans le cotexte immédiat. C'est pourquoi, dans la hiérarchie des décisions du traducteur, nécessitant des compromis, nous donnons la priorité à la conservation de la *salle de bateau* détriment du *fumoir*. Le néologisme *ennuyoir* peut quant à lui être en partie motivé par l'analogie au mot existant *parloir*, désignant lui aussi un lieu et ayant le même suffixe.

Dans l'exemple ci-dessus, nous pouvons bien observer comment le traducteur fonctionnaliste travaille avec l'unité complexe, fonctionnelle de traduction. Il prend le texte comme un tout (ou dans notre cas une partie du texte, un réseau de termes inventés) et essaie de trouver une solution afin de conserver les éléments de cette macro-unité de traduction. Il est prêt à sacrifier l'équivalence linguistique au niveau des lexèmes isolés (il met par exemple *salles de consultation* au lieu de *forges*, ce qui paraîtrait absurde dans un autre contexte) pour sauvegarder la cohérence intra-textuelle. Car dans le cadre de la théorie du skopos, c'est la finalité assignée au texte traduit qui est le critère de qualité suprême auquel les autres critères sont soumis ; la cohérence intertextuelle est ensuite soumise à la cohérence intra-textuelle (Reiss, Vermeer, 1996/1984 : 101). Si la finalité du texte analysé exige de maintenir les fonctions dominantes (fonctions poétique et métalinguistique), basées sur les jeux de mots, la préservation de la cohérence intra-textuelle exige de sacrifier par endroits la cohérence intertextuelle (au niveau des lexèmes particuliers).

Nous pouvons énumérer d'autres exemples de dilemmes traductologiques. Dans l'extrait « Les *salles d'attente*, nous en avons, mais l'homme moderne n'a pas le temps d'attendre ; son slogan est vitesse, hâte, tempo. Je me dis alors pourquoi ne pas lui inventer des *salles de hâte* ? Une telle *salle de hâte* bien équipée devrait bien sûr être munie de tout un tas de *hâtenses* et d'*accéléreuses* », la traduction linguistique du mot inventé *rychlítko* serait *accélérette*, le suffixe français *-ette* correspondant au suffixe tchèque *-tkeo* par sa fonction diminutive, mais nous préférons opter pour le mot *accéléreuses*, qui a l'avantage de renforcer la cohérence intra-textuelle par la motivation suffixale de la série suivante de *bousculeuses, automachines, fracasseuses*.

Dans l'extrait « j'ai déjà déposé le dossier pour obtenir un brevet d'invention pour des divers *couineuses, dérangeuses / dérangoires, trébucheuses ou grincettes* », le mot *dérangeuse* convient mieux que *dérangoire* par son suffixe qui augmente la cohérence intra-textuelle, intégrant le mot dans une série unie par l'identité suffixale (sauf le dernier mot de la série) et aussi du fait que le suffixe *-oire* est peu productif en français contemporain. Mais le problème avec *dérangeuse* est qu'il ne s'agit pas d'une invention lexicale, à la différence du mot correspondant tchèque ; la deuxième solution, *dérangoire*, conviendrait mieux du point de vue linguistique, un néologisme français correspondant au néologisme tchèque, mais nous optons malgré cela pour la première solution et préférons la cohérence intra-textuelle à la cohérence intertextuelle. Dans la même proposition, nous avons deux inventions lexicales, *trébucheuses* et *grincettes*, dont nous avons inversé l'ordre pour sauvegarder la symétrie avec la série précédente qui se termine par le mot *tapagette* au suffixe identique à celui de *grincette*.

Dans le passage « ... regardez-moi ceci : nous avons déjà des *parachutes* et même des *tombe-machines* ... », la motivation morphologique se perd (à la différence de la motivation sémantique qui reste présente) en traduction par rapport au texte original, où les mots *padáke* et *padostroj* ont le même radical, tandis que ce n'est pas le cas pour *parachute* et *tombe-machine* (peut-être pourrait-on remplacer la *tombe-machine* par la *chute-machine*), mais on peut conserver la *tombe-machine* puisque celle-ci permet la motivation morphologique de la *tombette* qui suit.

Dans un dernier exemple, « Je vous livre aussi des *renversoirs*... », nous avons affaire à un néologisme créé par analogie à *balançoire*, même si une autre solution, *renverseuses-culbuteuses*, est possible et satisfait également à la cohérence intra-textuelle, profitant de l'analogie avec la série de mots désignant les machines en *-euse*. Aucune des deux solutions n'exprime par contre pas la même charge émotionnelle que comporte le suffixe diminutif tchèque *-tško*.

Conclusion

Nous avons essayé de montrer sur une étude de cas les possibilités de l'application pratique de l'approche fonctionnaliste en traduction, notamment du concept d'unité fonctionnelle de traduction chez Christiane Nord, et proposer une méthode d'analyse du texte contenant un grand nombre de néologismes motivés avant de procéder à la traduction créative de ces micro-unités de traduction et du texte entier.

Il faut avant tout noter que certaines solutions traductologiques seraient identiques même si elles résultaient de la traduction littérale (au sens de Vinay et Darbelnet, 1958 : 48-50), mais pour d'autres cas, la théorie du skopos s'avère utile comme point de départ épistémologique permettant de trouver des solutions créatives, contribuant à rendre les fonctions principales du texte original en traduction et à rédiger un texte final cohérent.

Le parti-pris fonctionnaliste amène le traducteur à sacrifier certains détails (mots, syntagmes) au profit du tout (texte entier) ce qui ne veut pas dire que le

traducteur puisse prendre des décisions aléatoires, mais qu'il peut procéder à des substitutions motivées par les exigences du texte original (en respectant la loyauté envers l'auteur), et par celles du texte traduit destiné à un lecteur (loyauté envers le récepteur qui veut lire un texte cohérent et à la fois ayant le lien sémantique avec l'original), tout en prenant en considération la finalité globale assignée à la traduction (loyauté⁵ envers le commanditaire).

Comme l'affirme Christiane Nord elle-même (2008 : 140-141), les théories fonctionnalistes n'imposent pas une façon de traduire, et n'ont pas non plus pour objectif de donner au traducteur des instructions quant à la manière de transférer un texte d'une langue à l'autre. Mais elles peuvent aider les traducteurs ainsi que les apprentis traducteurs à être plus conscients de ce qu'ils font en tant que traducteurs et à se rendre compte de l'éventail des tâches qu'englobe le métier du traducteur. Les approches fonctionnalistes, dont la théorie du skopos, en accordant au traducteur plus de liberté, lui confèrent à la fois une plus grande responsabilité.

Bibliographie :

- Čapek, Karel, 1961 : « Vynálezce ». In *Bajky a podpovídky*. Praha : Československý spisovatel, pp. 91-93. Ed. Miroslav Halík, postface Ivan Klíma.
- Fišer, Zbyněk, 2009 : *Překla djako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno : Host.
- Levý, Jirí, 1971: *Bude literární věda exaktní vědou?* Československý spisovatel, Praha.
- Nord, Christiane, 2008 (1997) : *La traduction : une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*. Arras : Artois Presses Université. Traduit de l'anglais *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained* par Beverly Adab.
- Reiss, Katharina ; Vermeer, Hans J., 1996 (1991) : *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid : Ediciones Akal. Traduit de l'allemand *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie* par Sandra García Reina et Celia Martín de León.
- Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean, 2004 (1958) : *La stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris : Didier Scolaire.
- Trésor de la Langue Française informatisé, consulté à partir du site www.cnrtl.fr, le 12 mars 2015.

⁵ Voir pour le concept de loyauté chez Nord (2008 : 147-152), ou chez Fišer (2009 : 148-149).

Annexe – Karel Čapek : Inventeur

Je vous le dis, monsieur : l'invention requiert une méthode solide. Vous ne pouvez pas compter sur le hasard heureux ou sur l'inspiration : ainsi, vous ne seriez jamais parvenu nulle part. D'abord, il vous faut savoir exactement ce que vous voulez inventer. En général, des inventeurs inventent un objet, puis ils méditent à ce qu'il puisse servir, et finalement, ils lui donnent un nom. Moi, j'ai inversé la méthode, monsieur ; quant à moi, je commence par inventer un nom, et ce n'est qu'après que je construis une chose correspondant à ce nom ; c'est ainsi que j'ai trouvé une source toute nouvelle de l'inspiration technique. Des mots aux choses : c'est ma méthode.

Attendez, comment pourrais-je l'exposer clairement ? Par exemple, cela fait longtemps que les hommes ont inventé les *salles d'attente, salles de bain, salles de sport, salles de jeu, salles de lecture, ou autres locaux* (traduction fonctionnaliste) / *salles d'attente, forges, imprimeries, foyers d'hébergement, fumoirs et autres machins* (traduction linguistique). Les *salles d'attente*, nous en avons, mais l'homme moderne n'a pas le temps d'attendre ; son slogan est vitesse, hâte, tempo. Je me dis alors pourquoi ne pas lui inventer des *salles de hâte* ? Une telle *salle de hâte* bien équipée devrait bien sûr être munie de tout un tas de *hâteuses* et d'*accéléreuses, bousculeuses, automachines, fracasseuses* et *tapagettes* ; j'ai déjà déposé le dossier pour obtenir un brevet d'invention pour des divers *conineuses, dérangeneuses, trébucbeuses* ou *grincettes* : de tout nouveaux appareils et outils, monsieur, que personne d'autre n'a jamais conçu jusque-là. C'est ça, le secret : il faut inventer de nouveaux mots afin de tomber sur de nouvelles choses et de nouvelles solutions.

Ou bien regardez-moi ceci : nous avons déjà des *parachutes* et même des *tombe-machines* ; mais personne au monde n'a pas eu l'idée de construire une *tombette*, chose qui tombe sans cesse et en toutes circonstances. Pourquoi faut-il que ce soit uniquement des vases, statuettes et autres objets ménagers qui tombent chez vous ? Procurez-vous une *tombette* ! Elle tombe avec garantie ! Essayez et vous serez satisfaits ! Je vous livre aussi des *renversoirs/ renverseuses-culbuteneuses* de toute sortes, puis des *balanceuses* de toutes tailles et à l'arrangement de luxe. Un bouton de la chemise roule-t-il parfois sous les meubles ? Achetez notre *rouleur-débouleur* breveté ! Il roule à travers la pièce entière, c'est garanti !

Chers parents, procurez des *salissettes* à vos enfants ! Que de travail épargné avec la salissure de leurs petites robes ! Trente couronnes la *salissette* avec la boîte de *salissoires*. À chaque cuisine notre *brûleuse-crameuse* moderne. Avez-vous déjà notre *coinceuse-buteneuse* ou notre *plissette* dans votre armoire ? Nous recommandons vivement notre *ajourneuse-prorogeeuse automatique* à tous les bureaux et offices. Et aucun ménage moderne ne peut se passer de notre *écraseuse-briseuse* hyper-efficace, ni de la *tardleuse* bien précise et fiable ! Avec elle, vous ne manquez pas de vous lever tard en toute circonstance !

Vous commettez parfois des erreurs ? Certainement oui, car l'erreur est humaine. Mais pourquoi c'est vous-même qui devriez faire un effort pour faire des fautes ? Notre *fautense* protégée d'un brevet commettra des fautes à votre place ! Notre nouvelle *fautense* modèle FV 1303 arrive à commettre même 699 fautes par jour ! – Vous envisagez un voyage ? N'oubliez pas de prendre dans votre havresac notre *égarette* ! Bon marché, fiable, pratique. – Vous ne faites rien ? Procurez-vous donc notre *fainéantense* ! Marche silencieuse, frais d'exploitation bas. Breveté dans tous les États. – Offrez à vos proches un nouveau jeu populaire pour Noël, l'*ennuyette*. Une source parfaite d'ennui ! Installez chez vous votre *ennuyoir* ! – Avez-vous déjà notre *blesseuse-nuiseuse* ? Indispensable pour les écoles, bureaux, grandes entreprises et pour les ménages aussi. – L'invention la plus sensationnelle de notre époque : la *bloque-roue* ! Une roue qui ne tourne pas ! Une

nouveauté ! Recommandée à toutes les entreprises touchées par la crise ! – Aucune perte de plus ! Vos pertes plus petites seront prises en charge à votre place par notre *disparaîtresse* bon marché ou par notre *manqueur* nickelé. Pour des exploitations plus grandes des pertes, nous recommandons notre *perdreuse mécanique* ou l'*autoperdanthy performant*, exécutant même les pertes les plus grandes. – Procurez-vous notre *génette* universelle ! Elle va vous gêner chez vous, en voyage, au travail et au divertissement. – Vous bégayez ? Achetez notre *bégayrisme* en poudre ou en pilules et vous allez bégayer sans peine. Recommandé par les médecins. Cent milles remerciements. – Vous êtes nerveux. Vos nerfs sont fatigués par le bruit incessant qui est la damnation de notre époque. Commandez notre nouvelle *taisette* ! La *taisette* est un appareil qui ne produit aucun bruit. Écoutez notre *taisette* et vos nerfs seront relaxés. Le type le plus moderne est livré dans une caisse en acajou, au prix cassé de 1795 couronnes. Le dernier cri de la radiotechnique !

Oui, monsieur, c'est comme ça qu'il faut procéder. Trouvez un nouveau mot et puis, il est assez facile de lui construire une réalité appropriée. C'est ce que moi, monsieur, j'appelle la méthode scientifique. Au revoir, monsieur, je n'ai plus de temps : je suis en train d'inventer une *abîmeuse-gâteuse* universelle. Cela pourrait faire une bonne affaire, n'est-ce pas ?

***Traduit du tchèque, « Vynálezce », In Bajky a podpovídky. Praha :
Československý spisovatel, 1961, pp. 91-93, par l'auteur de l'article.***

SIGNIFICATION, AMBIGUÏTÉ ET TRADUCTION

Mustapha TIDJET¹

Abstract: Semantic ambiguity is inherent to the vocabulary of any natural language. This particular language feature is exploited to produce beauty in literary Kabyle creations, but this makes them difficult to interpret and even more to translate. There have been many attempts to use translation theories (like the *skopos*theorie, for instance) tendentiously, to justify the status of a dominated language, like Tamazight. It is therefore important for the translation concepts, generally forged in the contexts of dominant and well developed languages, to be adapted before being adopted in minority languages, dominated or emerging in the field of writing.

Keywords: literary translation, *skopos*, Kabyle, semantic ambiguity.

1. Cadre théorique

Ayant d'abord eu une formation linguistique s'inscrivant dans les théories fonctionnalistes, nous nous sommes naturellement intéressé à la traductologie fonctionnaliste. C'est une théorie bâtie sur le concept du *skopos*, qui est un mot grec signifiant « finalité », établie par le traductologue allemand Hans Vermeer. Sa philosophie peut être résumée comme suit : « Chaque texte est produit pour répondre à une finalité spécifique et il doit servir cette finalité. La règle du *skopos* s'établit comme suit : il faut traduire/ interpréter/ parler de manière à ce que le texte traduit puisse fonctionner dans la situation dans laquelle il sera utilisé, pour ceux qui veulent l'utiliser précisément comme ils souhaitent qu'il fonctionne (Vermeer, 1989a : 20) » (in Nord, 2008 : 43).

Nous remarquons que la seule chose importante, ou en tout cas ce qui est primordial, et qui doit capter toute l'attention du traducteur est la finalité. C'est ainsi que Christiane Nord, l'une des représentantes les plus importantes de cette théorie nous explique que la règle du *skopos* « implique que le *skopos* d'un acte traductionnel puisse engendrer une traduction « libre » ou « fidèle » ou tout autre texte entre ces deux extrêmes, selon la finalité du texte traduit » (Nord, 2008 : 43). C'est-à-dire qu'un traducteur est libre dans toute sa démarche de traduction pourvu que le texte final atteigne la « finalité », ou le *skopos*, pour lequel il a été commandé.

Pour juger de la pertinence de cette théorie, nous allons d'abord l'utiliser pour étudier un exemple, un poème kabyle recueilli et traduit par Adolphe Hanoteau vers le français :

¹ Maître de conférences, Faculté des Lettres et Langues, Département de Langue et Culture Amazighes, Université Abderrahmane Mira de Bejaia, mustapha.tidjet@gmail.com.

A yikbef-iv kker ur ggan !

Acu a k-yefnan ?

Amek ara k-ighder yid'es ?

Leâbad fnan !

Sens-d ay uzmir times ! (Hanoteau, 1867 : 1)²

Holà ! o ma tête, debout ! pas de repos ! – Que t'est-il donc arrivée d'heureux, - que tu te laisses surprendre par le sommeil ? – Le genre humain est anéanti ; - Dieu puissant, éteins cet incendie ! (Hanoteau, 1867 : 2).

Nous remarquons que le traducteur affiche, d'emblée, son mépris à l'égard de la culture/littérature source. La présentation scripturaire à elle seule nous en dit beaucoup. En effet, il ne lui serait jamais venu à l'esprit de faire cette présentation s'il s'agissait d'un poème produit dans la langue française. Le français a des normes pour rendre à l'écrit les vers d'un poème. S'il n'a pas utilisé les mêmes normes, c'est parce qu'il ne juge pas que cette production soit digne du titre de poème, et, par conséquent la représentation graphique ne doit pas risquer de tromper le lecteur cible qui est évidemment le lecteur français, ce qui est bien explicité dans le passage suivant :

« En lisant ces poésies, il ne faut pas perdre de vue leur origine. On risquerait de porter sur elles un jugement qui tomberait à faux, si l'on prenait un terme de comparaison plus élevé que les chansons des paysans illettrés de nos compagnes. Placées à ce niveau modeste, elles peuvent sans désavantage, je crois, soutenir le parallèle.

Le souvenir de cette origine rendra aussi plus facile l'indulgence pour certaines comparaisons, certaines images triviales ou grossières que le goût épuré par l'étude bannit avec soin des littératures cultivées » (Hanoteau, 1867 : III).

Ce passage nous indique clairement qu'il s'adresse à ses compatriotes et, de surcroît, à une certaine classe seulement ; les paysans français *incultes et illettrés* n'en font pas partie.

En réalité, ce mode de présentation n'est pas fortuit. Non seulement il montre le manque de respect qu'a l'auteur envers la littérature autochtone, mais il y a aussi la volonté qu'il a de diminuer de sa valeur. C'est parce qu'il est parfaitement conscient que la forme est partie intégrante de la poéticité d'un texte - comme il l'a écrit lui-même, avec encore et toujours cette marque de mépris : « Comme dans toutes les littératures primitives, la forme, dans ces poésies a, le plus souvent, une importance beaucoup plus grande que le fond. La coupe du vers, la rime, l'assonance des mots, rapprochés à dessein les uns des autres, produisent un effet qu'il faut bien renoncer à rendre » (Hanoteau, 1867 : III-IV) - qu'il a utilisé cette forme *banale* de présentation. Il le fait pour servir une finalité ! Qu'elle est donc cette finalité ?

² La notation d'Hanoteau étant difficilement déchiffrable, on a opté pour la notation usuelle de tamazight moderne.

Le message également n'a pas été reproduit. En effet, dans le texte original, l'auteur s'adresse à sa tête et lui demande de rester éveillée, de ne pas se laisser surprendre par le sommeil en utilisant l'expression *kker ur ggan*. Dans la traduction on retrouve effectivement l'une des significations de *kker*, « se mettre debout », mais pas la signification qui convient au contexte décrit par le poète où ce mot prend le sens « rester éveillé ». La tête ne pouvant se lever, se mettre debout, c'est une fonction qui incombe au corps, il y a donc une erreur logique qui a été commise, ce qui fait que le message est altéré.

Le colonel Hanoteau poursuivait deux buts à travers son travail. Le premier objectif, implicite dans le texte introductif, est immédiat, il s'agit de justifier la colonisation. *Nous avons affaire à une population primitive, comme montré par sa poésie, la colonisation lui sera donc d'un grand apport civilisationnel*. Le second objectif est explicité dans cet écrit :

« Ces poésies peuvent avoir pour nous un enseignement utile. Elles constatent, en effet, l'état des esprits pendant la guerre et dans les premières années qui ont suivi la conquête, alors que les populations étaient encore frémissantes de la longue lutte qu'elles venaient de soutenir. En comparant, dans quelques années, ces poésies à celles du même genre qui ne manqueront pas de se produire, on pourra donc se faire une idée exacte des modifications apportées, dans les sentiments à notre égard du peuple kabyle, par les bienfaits de la paix et la sage modération de notre gouvernement. » (Hanoteau, 1867 : X-XI).

Ce recueil de poésie est donc réalisé dans le but de servir de baromètre sociologique. Il doit être un baromètre pour mesurer l'évolution des sentiments et de l'opinion des populations envers l'administration coloniale. En rapport avec ces deux objectifs, nous pouvons avancer que la traduction réalisée sert bien la « finalité » voulue. Peut-on dire que c'est une bonne traduction ? Si l'on se réfère à cette théorie du *skopos*, on est obligé de répondre par l'affirmative car la « théorie du Skopos affirme que le traducteur doit d'abord savoir à quoi servira la traduction qui lui est commandée et veiller à produire un texte qui corresponde à cette fonction » (Bocquet, 2006 : 30). Or, ici, il faut bien reconnaître que le traducteur sait très bien à quoi il destine sa traduction et le résultat est un texte qui peut bien servir cette finalité.

Et si l'on objecte que la finalité du texte original se trouve en conflit d'intérêt avec la finalité de la traduction ? Il nous sera certainement répondu par cette citation : « l'idée fondamentale de la théorie du *skopos* pourrait s'exprimer ainsi : "la finalité traductionnelle justifie les procédures de traduction". Une telle affirmation est certes acceptable quand la finalité de traduction s'aligne sur les intentions communicationnelles de l'auteur du texte source. Mais qu'en est-il d'une situation où la consigne de traduction exige un texte traduit dont les buts communicationnels sont contraires à l'opinion ou à l'intention de l'auteur, voire incompatibles avec elles ? Dans un tel cas, la règle du *skopos* pourrait à juste titre

être interprétée comme "la fin justifie les moyens" et il n'y aurait aucune restriction quant aux résultats possibles. » (Nord, 2008 : 148-149).

Il nous semble que cette théorie, à vouloir englober toutes les traductions dans son cadre, celles qui sont déjà réalisées et celles à venir, elle a raté ce qui nous semble essentiel dans une traduction littéraire. Nous ne pouvons souscrire à une théorie qui accepte dans ses principes le credo : « la fin justifie les moyens ». Nous pensons qu'une théorie doit impérativement édicter des règles de bonne conduite, elle doit au moins instaurer des règles de déontologie qui empêcheraient les excès de ce type. Nous n'avons pas le droit de changer l'énoncé de la traduction au point d'aboutir au contraire du message porté par le texte original ce qui est une trahison y compris envers le lecteur cible. « C'est en effet la question initiale que tout lecteur d'une traduction est en droit de se poser, celui de la différence qui sépare l'original du texte traduit » (Oustinoff, 2003 : 15). Le message véhiculé par la version originale devra être la finalité de toute entreprise de traduction, tout en essayant bien sûr, dans les limites imposées par ce premier objectif qui est fondamental, de dépayser le moins possible le lecteur cible. « A ce titre, le traducteur intervient comme intermédiaire dans la chaîne de communication, avec une double responsabilité : en amont, à l'égard de l'émetteur de la production langagière première et, en aval, à l'égard du récepteur de la production seconde » (Durieux, 2006 : 97).

Le principe d'équivalence instauré par les théories linguistiques, que les fonctionnalistes s'échinent à critiquer et à remettre en cause, nous paraît au contraire ce garde-fou nécessaire pour toute traduction. Tel qu'énoncé par Koller, « un lien d'équivalence existe entre un texte source et un texte cible lorsque ce dernier remplit certaines conditions qui comprennent des aspects tels que le contenu, le style et la fonction communicative. *La condition de l'équivalence s'exprime comme suit : la qualité (les qualités) X dans le TS doit (doivent) être préservée(s).* Ceci a pour conséquence que le contenu, la forme, le style, la fonction... du texte source doivent être préservés, ou du moins la traduction doit-elle chercher à les préserver au mieux (Werner Koller, 1979 : 187) » (définition citée in Nord, 2008 : 19).

C'est pour rester dans le cadre de cette condition d'équivalence que nous avons essayé d'identifier certaines difficultés que doit surmonter un traducteur de la littérature d'expression amazighe, particulièrement kabyle.

2. Ambiguïté

Il est toujours très difficile de rendre dans une langue les valeurs sémantiques exactes du lexique d'une langue, par le lexique d'une autre langue, à plus forte raison si ce lexique présente une ambiguïté sémantique. Or cette ambiguïté est souvent utilisée comme facteur de littérarité dans la littérature kabyle, procédé très prisé par le public kabyle. C'est cette ambiguïté qui permet une richesse du message poétique, chacun y mettant ce qui lui convient, et en fait l'interprétation qu'il veut, ou qui l'arrange, de l'œuvre.

C'est d'autant plus vrai que le public garde les différentes possibilités d'interprétation, même si l'auteur lui-même intervient pour préciser ses intentions. Nous citerons deux exemples du poète-chanteur Lounis Ait Menguellet.

- Le premier a trait à la signification du mot *aârab* dans la chanson intitulée *a lmus-im*, « ô ! Mon couteau », éditée au milieu des années 80. *Aêrab* est un emprunt à la langue arabe signifiant « Arabe » ; il ne souffre normalement d'aucune ambiguïté de sens. Mais produite à un moment historique particulier, au moment où la revendication berbère était à son paroxysme, son interprétation déclencha une polémique. Pour les militants de la cause amazighe, cette chanson était venue à point nommé pour montrer l'engagement de ce chanteur populaire dans la lutte pour tamazight. C'est, en effet, un allié inestimable qui pouvait rallier tout un pan de la population à la cause. L'interprétation raciale de la chanson était surtout exploitée par les militants les plus radicaux. Interpelé par les mass médias sur le caractère raciste de la chanson, l'auteur s'est défendu en donnant une interprétation tout à fait neutre du mot incriminé. Le mot serait utilisé dans un sens qui a une portée générale d'« algérien »³.

- Le second exemple est tiré du titre *ddin amcum* d'une chanson qui vient, elle aussi, à un autre moment charnière de la Kabylie, elle voit le jour à un moment où la religion musulmane est « dans tous ses états » en Kabylie. En effet, si cette région est islamisée depuis des siècles déjà, cependant depuis les années 2000, l'islam n'est plus ce qu'il était jadis. Cette religion s'est trouvée compartimentée et divisée en plusieurs branches (Islam traditionnel, islam traditionnel revisité, plusieurs tendances émergent de ce que l'on appelle la *saboua* « l'éveil »...). Les tenants de chacune des branches revendiquent être les représentants de l'islam authentique.

Alors la chanson *ddin amcum*, vient, aux yeux du public, dénoncer en quelque sorte cet état de fait. L'auteur intervient encore une fois pour expliquer que *ddin* pour lui signifie tout simplement « dette ». En effet, le mot (ou les mots) *ddin* est un emprunt à l'arabe, mais avec deux étymologies différentes. Le premier vient de l'arabe classique *ddin* « religion ». Le second lui aussi vient de l'arabe classique *dayn* « dette », mais il est d'abord passé par l'arabe dialectal algérien qui lui fait subir un premier traitement d'adaptation à son propre moule linguistique. Ainsi, ce mot a connu une réduction vocalique et le remplacement de la semi-voyelle *y* par la voyelle courte *i*. En arrivant dans le kabyle, il se confond avec le premier pour former un couple homonymique *ddin* et signifier aussi bien « dette » que « religion ».

Nous avons donc affaire à deux homonymes ayant, par conséquent, des significations différentes que le contexte ne permet pas de lever ici. Ce qui est notable, c'est que même l'intervention de l'auteur pour expliciter son intention n'a pas eu de grande influence dans l'interprétation qu'en font les auditeurs.

³ Effectivement, l'expression *nekni s waâraben* « nous les Arabes » est beaucoup utilisée en Kabylie, surtout par les personnes d'un certain âge, ce qui aboutit de tout caractère raciale, ou tout au moins de sa valeur négative de xénophobie, le mot *aârab*.

C'est dans de pareilles situations que la distinction faite par les traductologues entre le sens du texte, désigné aussi par le concept de « vouloir dire », et l'intention de l'auteur prend tout son sens. Dans ce cas, le sens ne peut pas être réduit à la seule explication que veut bien fournir l'auteur, « dans la mesure où le texte peut être lu par chacun des lecteurs de façon un peu différente, il nous semble que c'est bien plutôt le vouloir dire de l'auteur que le traducteur doit s'efforcer d'appréhender et de transmettre, car c'est lui qui permet ensuite à chacun une lecture individuelle. Ajoutons que le sens ne doit pas être confondu avec l'intention de l'auteur » (Lederer, 2006 : 45).

3. Les allusions

Certains auteurs ont recours au langage allusif. C'est-à-dire qu'ils ont recours au langage indirect pour s'exprimer. Sliman Azem⁴ a excellé dans cet art. Nous citerons comme exemples : *ffegh ay ajrad tamurt-iv* « O ! Criquet migrateur ! Quitte mon pays », *ay amqerqur w-wemdun* « O ! Grenouille de mare », *tlata yeqjan* « les trois chiens »... Pour la période actuelle, nous avons l'exemple de Ferhat Imazighen Imula⁵ (*aqvic d uâet't'ar* « l'enfant et le colporteur »⁶, *agarfin* « le corbeau », *tezwegh merra ad tt-nessuden* « nous embrasserons tout ce qui est rouge »,...). Ces différentes expressions sont en fait porteuses de deux types de significations. La première renvoie au sens direct véhiculé par les composants linguistiques. La seconde est une signification implicite que le lecteur doit pouvoir reconstituer, ce qui est dénommé « présupposé » dans la terminologie de Lederer : « nous [Danica Seleskovitch et moi-même] avons remarqué que le support linguistique du sens n'est qu'une partie pour un tout, ce que les linguistes avaient établi au plan unilingue. Ils avaient vu que certaines formes linguistiques de la langue et du discours charriaient des implicites de la langue, les *présupposés* » (Lederer, 2006 : 45). Nous pensons que cette deuxième composante est de loin la plus importante du point de vue littéraire.

⁴ C'est un chanteur populaire kabyle. Il a commencé la chanson contestataire pendant la période coloniale, notamment avec une chanson emblématique intitulée *ffegh ay ajrad tamurt-iv* « Ô ! Criquet migrateur ! Quitte mon pays ». Avec criquet migrateur, il fait allusion au colonialisme dévastateur. Après l'indépendance de l'Algérie, il devient contestataire également du régime en place et s'exile alors en France où il meurt le 28 janvier 1983 à Moissac.

⁵ De son vrai nom Mehenni Ferhat, il a créé un groupe dénommé *Imazighen Imoula* « les Berbères de l'Ouest ». C'est un chanteur engagé qui s'est toujours opposé au régime autoritaire de l'Algérie. Son engagement politique l'a amené à participer à la fondation d'un parti d'opposition connu sous le sigle RCD (Rassemblement pour la Culture et la Démocratie). En désaccord avec le président de ce parti, il fonde un autre parti plus radical, le MAK (Mouvement pour l'Autonomie de la Kabylie), ce qui lui vaut d'être persona non grata dans son propre pays, chose qui l'a poussé à s'exiler en France. Son parti agit toujours clandestinement parce que les autorités refusent de lui délivrer son agrément.

⁶ L'enfant symbolise l'innocence et la naïveté des habitants de l'Afrique du Nord, le colporteur renvoie aux premiers musulmans venus en Berbérie pour vendre, en fait pour répandre, leurs culture et croyances.

4. Lexèmes non-usuels

Le choix d'un lexique qui n'est pas connu par la grande masse de la population est un autre facteur de littérarité. Ici, nous avons recensé plusieurs voies de recours, qui sont utilisées en général dans des époques différentes. Chaque époque étant caractérisée par une voie, même si les différentes voies peuvent en fait se rencontrer dans une même époque :

a. *Emprunt lexical*

L'emprunt, surtout à l'arabe, fait partie du kabyle quotidien. Le taux des emprunts est tel qu'on ne peut s'exprimer convenablement en kabyle si l'on décide de s'en passer. Mais les poètes ont recours à d'autres emprunts, non encore connus dans le langage commun, et les utilisent comme forme de créativité littéraire. C'est l'une des voies pour élever le niveau linguistique du texte produit, cela dénote l'utilisation d'une langue recherchée. Un exemple frappant a été rencontré dans la poésie de Si Lbachir Amellah : *a teldj ikkaten s semt'a⁷ // ag^oris ighet't'a // Ighim iqt'éâ iberdan* « La neige tombe glaciale // et, de gelée épaisse, recouvre // les routes embrumées » (Bouamara, 2004 : 260). Mais nous retrouvons ce même procédé chez beaucoup d'auteurs ; nous pouvons en citer quelques exemples :

Qasi Udifella :

I wul-nnegh ad **yettberred** « Ainsi nos cœurs seront apaisés »

G lebh'er **ldjamed** « Comme s'ils étaient en mer immobile »

A gh-yes'leh' **menna w ghadi** « Et nous nous en ressentirons bien dorénavant » (Yacine, 2008a : 204)

Chérif Kheddami :

Tamurt-iw tec'c'ur d lfen « Mon pays plein d'art »

I win ifaqqen « Pour ceux qui sont éveillés »

A d-**isedher'** ayen yellan « Ils mettront en valeur sa beauté » (Yacine, 2008b : 228)

Si Mohand :

Ay ul-iw nehugh kullas « Cœur que chaque jour je prêche »

Beââed i yir **nnas** « Fuis les hommes vils »

Iggad ur nessin lkhir « Et ingrats » (Mammeri, 1969 : 140)

A noter que les mots en gras sont tous des mots arabes, ils n'ont jamais été intégrés au kabyle pour en faire des emprunts. Ce sont des mots utilisés uniquement dans les circonstances qui ont permis la création de ces poèmes.

Cette stratégie se retrouve chez d'autres auteurs étrangers. Nous la trouvons signalée par Raguet à propos de l'écrivain anglophone Lalla⁸ : « Dans cette écriture « cataclysmique », la parole de l'auteur porte la douleur et l'angoisse

⁷ L'apostrophe qu'on trouve dans les mots kabyles remplace, en fait, les signes diacritiques de la notation usuelle de cette langue. Pour ce qui est du caractère *â*, il note la fricative pharyngale sonore.

⁸ Lalla Barbara, *Arch of fire*, Kingston, Jamaïque, Kingston Publishers Limited, 1998.

dans un registre linguistique fluctuant entre deux langues » (Raguet, 2006 : 219), elle continue en page 223 : « et le lexique peut aller chercher dans le vernaculaire ou le culturel des référents « étrangers » à la langue d'accueil. »

b. Néologie

Le recours aux néologismes a commencé à faire son apparition dès les premières années d'ouverture de la chaire du berbère par Mouloud Mammeri à la fac centrale d'Alger, et la diffusion des premières créations néologiques, notamment par les étudiants qui assistaient à ces cours, à l'exemple du poète et dramaturge Abdellah Mohya (dit Mohend U Yehia), mais le canal qui a vulgarisé un certain nombre de néologismes reste le bulletin de l'académie berbère. C'est un procédé largement utilisé depuis les années 70 du siècle passé. Surtout que ce procédé est, en plus de jouer son rôle dans la poéticité du texte littéraire, un moyen de s'inscrire également dans la catégorie des chanteurs engagés pour la défense de la culture amazighe, ou carrément un militant par un engagement politique (Menguellat, Ferhat, Idir, Maatoub, Ideflawen...)

En réalité, les premiers néologismes ont commencé à faire leur apparition dès le milieu des années quarante. « Ils ont été créés, pour des besoins de créations poétiques, par des militants kabyles du mouvement national algérien, précisément des militants du P.P.A. (Parti du Peuple Algérien), le parti le plus radical en matière de revendication de l'indépendance, dans un contexte international marqué par la fin de la deuxième guerre mondiale et ses répercussions sur les mouvements de libération des pays du tiers monde » (Tidjet, 1998 : 351). Sauf que leur nombre était très réduit et qu'ils n'ont pas connu de continuité, car le mouvement de revendication de l'algérianité de l'Algérie à lui-même été mis en berne avec le déclenchement de la guerre de libération.

c. Unités tombées en désuétude

Le rang élevé du registre linguistique de l'auteur peut être également montré par l'utilisation de vieilles unités lexicales, de mots auxquels n'ont accès que les vieux « sages », qui sont eux-mêmes des privilégiés de la société en quelque sorte. Ce sont des lexèmes qui ont disparu du langage courant mais qui restent gravés dans les mémoires de certaines personnes seulement. Ce sont les unités tombées en désuétude, c'est-à-dire des unités qui, sans qu'elles aient complètement disparu, ne se retrouvent pas dans le langage courant. Matoub Lounes est un bon exemple d'auteur qui a eu beaucoup recours, dans sa poésie, à ce type d'unités linguistiques.

5. Ambivalence des structures syntaxiques

D'autres auteurs recourent à l'utilisation de structures syntaxiques qui peuvent avoir plusieurs lectures possibles. Nous avons l'exemple de K. Bouamara *nekni d niyid*, qui peut avoir au moins deux lectures : « nous et les autres », « nous

sommes les autres ». Sauf que là, l'auteur est conscient de cette ambiguïté, c'est un choix délibéré. Il nous l'a lui-même confirmé.

Conclusion

Si la traductologie est une science utile pour les langues des sociétés développées, elle est indispensable dans le cas des langues dites minoritaires. Le tamazight, langue minorée qui n'a amorcé son passage à l'écrit que depuis quelques décennies, et qui vient juste d'accéder au statut de langue officielle en Algérie, est dans cette situation. La traduction et la traductologie lui sont donc vitales. Cependant, les concepts qui sont forgés dans des situations socioculturelles et linguistiques apaisées doivent être modérés et nuancés dans son cas. Il faut tenir compte des sociétés où le scientifique est utilisé tendancieusement pour justifier des situations de fait accompli à l'exemple des situations de colonisation où les langues autochtones n'ont pas droit de cité, ou bien pour entériner une situation de domination linguistique comme c'est le cas des langues minoritaires. Ces concepts peuvent même être utilisés pour justifier les politiques de substitution linguistiques comme ce fut le cas en Afrique du Nord pendant les premières décennies des indépendances.

Nous terminerons, pour conclure, par cette expression de Diderot : « "Il n'y a qu'un moyen de rendre fidèlement un auteur d'une langue étrangère dans la nôtre : c'est d'avoir l'âme bien pénétrée des impressions qu'on en a reçu et de n'être satisfait de sa traduction que quand elle réveillera les mêmes impressions dans l'âme du lecteur" » (in Raguét, 2006 : 214).

Bibliographie

- Bocquet, Claude, 2006, « La traductologie : préhistoire et histoire d'une démarche épistémologique », in *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Etudes réunies par Michel Ballard, Artois Presses Université, pp. 23-36.
- Bouamara, Kamal, 2004, *Si Lbachir Amellah (1891-1930) : un poète-chanteur célèbre de Kabylie*, éditions Talantikit, Bejaia.
- Durieux, Christine, 2006, « La traductologie : une discipline limitrophe », in *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Etudes réunies par Michel Ballard, Artois Presses Université, pp. 95-105.
- Hanoteau, Adolphe, 1867, *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*, Imprimerie impériale.
- Lederer, Marianne, 2006, « La théorie interprétative de la traduction – origine et évolution », in *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Etudes réunies par Michel Ballard, Artois Presses Université, pp. 37-51.
- Mammeri, Mouloud, 1969, *Les isefra de Si-Mohand*, Librairie François Maspero, Paris.
- Mounin, Georges, 1974, *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige/PUF, Paris.
- Nord, Christiane, 2008, *La traduction : une activité ciblée (Introduction aux approches fonctionnalistes)*, Traduit de l'anglais par Beverly Adab, Artois Presses Université, (1^{er} édition St Jerome Publishing, Manchester, UK, 1997).
- Oustinoff, Michaël, 2003, *La traduction*, PUF, collection Que-Sais-je ?, Paris.

- Raguet, Christine, 2006, « Sur la raison, sur le discours, sur la pratique du passeur : comment traductologisons-nous ? », in *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Etudes réunies par Michel Ballard, Artois Presses Université, pp. 213-226.
- Tidjet, Mustapha, 1998, *Polysémie et abstraction dans le lexique amazigh (kabyle)*, mémoire de magister, Département de Langue et Culture Amazighes, Université Abderrahmane Mira de Bejaia.
- Yacine, Tassadit, 2008a, *Poésie berbère et identité (Qasi Udifella, héraut des At Sidi Braham)*, éditions Alpha (1^{ère} édition Maison des sciences de l'homme, Paris, 1988).
- Yacine, Tassadit, 2008b, *Chérif Kheddoum ou l'amour de l'art*, éditions Alpha (1^{ère} édition La Découverte, Paris, 1995).

L'ONOMASTIQUE DE *MADAME BOVARY* EN TRADUCTION ROUMAINE ET GRECQUE

Panayiota IOANNIDOU¹

Ana-Claudia IVANOV²

Abstract: Onomastics does not have, according to linguists, any meaning in itself and therefore it should not be translated. In our paper we point out the opposite, using as examples the names of Flaubert's *Madame Bovary*. Not only do they have a meaning, different connotations and functions, but they can be differently expressed into the target language. On top of that, the fact that a proper noun is not translated can be a strategy that harmonizes with the translation project.

Keywords: ergonyms, toponyms, anthroponyms, pragmonyms, *Madame Bovary*.

Introduction

Le point de départ de notre étude le constitue la question que Thierry Gallèpe se pose dans son article « Anthroponymes en textes de théâtre : drôles de noms propres », à savoir « Les anthroponymes ont-ils du sens ? » (2006 : 653). Nous projetons d'élargir la sphère de son interrogation aux autres sous-catégories de l'onomastique, à savoir toponymes, ergonymes et pragmonymes, ayant comme support le chef-d'œuvre flaubertien *Madame Bovary. Mœurs de province* et deux de ses versions roumaines (celle de Ludovic Dăuș parue en 1909 et la traduction collective de Sarafoff datant de 2000) et deux de ses traductions grecques (celle de Κωνσταντίνος Θεοτόκης, parue en 1924 et celle de Μπάμπης Λυκούδης, en 1989). La question appropriée serait donc, selon nous, si les noms propres en général ont et font du sens dans l'œuvre littéraire. Notre réponse est, bien évidemment, affirmative. Les noms propres, qu'il s'agisse d'anthroponymes, toponymes, ergonymes ou encore pragmonymes, ont du sens et, en plus, s'insèrent dans les réseaux sémantiques des textes littéraires.

À part la liaison avec un référent unique, les noms propres sont des « éléments visuels et sonores » (Ballard, 2001 : 102) qui renvoient à la culture d'origine du texte qu'on lit en traduction. Ils sont des marqueurs culturels qui reflètent un espace socioculturel et idéologique autre que celui d'accueil. En tant que parties composantes du décor et de la couleur locale de l'œuvre, les noms propres sont porteurs de plusieurs connotations. Les anthroponymes (« aux Bertaux », « à la Vaubyessard »), les toponymes (« Tostes », « Yonville », « Rouen »), les ergonymes (« Le Fanal de Rouen ») et les pragmonymes (« À

¹ Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, Grèce, y_ioanni@otenet.gr.

² Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, ana_claudia90210@yahoo.com.

l'époque de la Saint-Michel ») situent l'action de *Madame Bovary* dans le temps et dans l'espace. Ils « ...véhiculent à titre connotatif des indications sur l'appartenance géographique de leur porteur, et fonctionnent à ce titre comme fixateur de cadre géographique » (Gallèpe, 2006 : 654) et temporel.

À cela s'ajoute la fonction de localisation sociale. Des noms propres tels « M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary », « M. Rodolphe Boulanger de la Huchette » ou bien « Mademoiselle Léocadie Leboeuf de Bondeville » traduisent sinon le statut social réel des personnages en questions, du moins leurs prétentions d'appartenance à une classe sociale supérieure, aristocratique.

Il ne faut surtout pas omettre leur pouvoir d'évocation intertextuelle. Par exemple, au travers d'une note en bas de page de *Madame Bovary*, Édition Les Classiques de Poche, 1999, le lecteur apprend que Rodolphe est un « prénom à la mode : c'est le prénom du personnage qu'aime « Mimi » dans *La Vie de Bohème*, pièce en cinq actes écrite par Théodore Barrière et Henry Muger, représentée en novembre 1849, et dans les *Scènes de la vie de bohème*, le roman de Murger publié en 1851 » (p. 222).

Dans une autre note infrapaginale on peut lire que le prénom « Hippolyte » signifie étymologiquement « celui qui délie les chevaux ». Dans la mythologie grecque, Hippolyte, fils de Thésée, se consacre au culte de Diane, déesse de la chasse. Il repousse l'amour de Phèdre, épouse de Thésée, mais est néanmoins accusé par elle ; il meurt emporté dans l'océan par ses chevaux effrayés devant un monstre envoyé à la demande de Thésée » (p. 238). Ou encore « Artémise » dont l'origine n'est pas expliquée en bas de page, et qui dérive d'Artémis, divinité grecque, « fille de Zeus et de Léto, sœur d'Apollon, chaste et vierge, elle est armée de l'arc et tue impitoyablement ceux qui osent l'insulter. Elle a été identifiée avec la *Diane* des Romains » (selon le Larousse encyclopédique en ligne).

Voilà brièvement énoncée une partie des raisons pour lesquelles nous nous situons du côté de ceux qui attribuent de signification aux onomastiques demandant, partant, une attention particulière lors de leur transfert dans un univers culturel étranger. Dans ce qui suit, nous étudions séparément les quatre sous-catégories des noms propres pour mettre en relief les connotations qu'ils revêtent et leur traitement traductif.

Ergonymie

Les ergonymes se définissent dans la littérature de spécialité comme les titres d'œuvres, les appellations commerciales, les objets mythiques et fictifs ou les vaisseaux (Aganov et autres, 2006 : 624). Nous allons commencer avec la traduction du titre et de son sous-titre dans les deux langues de travail, dont nous esquissons le tableau complet ci-dessous.

Titre et sous-titre

| <i>Madame Bovary. Mœurs de province</i> | | |
|---|---|--|
| | Roumanie | Grèce |
| V1 | Doamna Bovary (traducteur Ludovic Dauș) | Η Κυρία Μποβαρύ (traducteur Κ. Θεοτόκης, 1924) |
| V2 | Doamna Bovary (traducteur Lascăr Sebastian) | Μαντάμ Μποβαρύ, Επαρχιώτικα Ήθη (traducteur Ν. Σαρολής, 1954) |
| V3 | Doamna Bovary. Moravuri de provincie (traducteur Demostene Botez) | Μαντάμ Μποβαρύ (traducteur Κ. Κουλουφάκος, 1962) |
| V4 | Doamna Bovary (traducteur collectif D.T. Sarafoff) | Μαντάμ Μποβαρύ (traducteur Γ. Λο Σκόκκο, 1971) |
| V5 | Madame Bovary. Moravuri de provincie (traductrice Florica Ciodaru-Courriol) | Μαντάμ Μποβαρύ (traducteur Μπ. Λυκούδης, 1989) |
| V6 | Doamna Bovary. Moravuri de provincie (traductrice Aurelia Ulici) | |
| V7 | Doamna Bovary (traductrice Irina Mavrodin) | |

Des sept traductions intégrales, six ont procédé à la traduction de l'appellatif *Madame* par son correspondant *Doamna* et le report du patronyme *Bovary*. Il paraît que la solution ethnocentrique proposée par le premier traducteur, d'ailleurs en parfaite harmonie avec l'esthétique traductive dominante dans l'espace roumain tout au long du XX^e siècle, ait été réitérée par cinq des six retraducteurs ; deux d'entre eux ont opté en plus pour la traduction intégrale du sous-titre. Seule Florica Ciodaru-Courriol a eu l'initiative téméraire de conserver le titre original dans sa totalité, sans peur de choquer le lecteur roumain et de rompre avec la tradition renforcée par les traducteurs antérieurs. Son choix de traduction éthique ne semble pas avoir beaucoup de succès vu que les deux retraductrices qui lui ont suivi reviennent à la forme proposée initialement par Dauș. Le titre du roman ne parvient pas à s'imposer dans le territoire roumain en version originale, pensons-nous, à cause d'une signification plutôt péjorative qui est attribuée à l'utilisation du mot « Madame » en langue roumaine. Il existe dans la littérature roumaine, surtout dans les pièces de théâtre (il suffit de penser aux pièces d'Alecsandri), toute une tradition de ridiculiser ceux qui prétendaient être des érudits et des intellectuels à travers un parler parsemé de mots français, mal prononcés ou faussement employés, ou de mots roumains francisés, faute d'une bonne connaissance de la langue française. C'est pour éviter tout renvoi à cette catégorie qu'on a largement adopté la traduction de l'appellatif « Madame » contre

l'emprunt. En ce qui est du sous-titre, celui-ci est repris en version roumaine par trois des sept traducteurs.

Parmi les traductions grecques seulement la première de Κ. Θεοτόκης, 1924, procède à l'adaptation de « Madame » en grec : « Κυρία », alors que le sous-titre « Mœurs de province » apparaît uniquement dans celle de Νίκος Σαράλης (1954). Toutes les traductions transcrivent le nom de Bovary de la même façon, respectant l'équivalence de y (i grec) à la lettre ipsilon (υ) de l'alphabet grec. La traduction de Κ. Θεοτόκης reflète parfaitement la stratégie traductive du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle en Grèce d'adapter autant que possible les noms dans la langue cible. Helléniser, donner un caractère grec aux romans traduits était synonyme de succès auprès du grand public qui, à l'époque, s'affolait à les suivre en feuilletons. Cette stratégie ethnocentrique (Berman, 1999 : 29) ne s'est pas bien sûr limitée à l'adaptation des noms propres, mais à l'ensemble des œuvres traduites, littéraires, théâtrales, livres scolaires etc.

L'explication en est évidente vu que les Grecs, après leur indépendance en 1830 d'une longue occupation turque, voulaient renforcer leur identité en ramenant tout à leur propre culture, leurs normes, leurs valeurs. Les premières traductions de *l'Avare* (1816), du *Malade Imaginaire* (1834), des *Misérables* (1862) de *Notre Dame de Paris* (1867), de *Nana* (1880) d'*Eugénie Grandet* (1883) et de *Madame Bovary* (1924) sont les plus grands exemples d'une naturalisation parfaitement réussie (Παπαδήμα, 2012: 33). Il faut aussi noter que les premiers traducteurs vers le grec moderne étaient dans leur majorité des écrivains, ayant un grand souci pour la langue cible, leur propre langue de travail. C'était justement le cas de Κ. Θεοτόκης. Cette attitude a reculé après la seconde moitié du XX^e siècle où on voit apparaître des traducteurs professionnels et où on remarque un changement de la stratégie traductive, guidée par un souci de fidélité et tournée de plus en plus vers la langue source. Pourtant, la simple transcription du titre *Madame Bovary* en *Μαντάμ Μποβαρύ* n'est pas démunie d'une forte connotation puisque cet emprunt, utilisé souvent en grec populaire, colore d'une légère ironie l'appellation de « Madame ».

Titres de livres et de journaux

| <i>Paul et Virginie</i> | | Profession de foi du vicaire savoyard | l'Écho des feuilletons | le Fanal de Rouen |
|--------------------------------|---------------------|--|------------------------|--------------------|
| Rou1 | Paul și Virginia | Profesiunea de credință a vicarului din Savoia | Ecoul foiletoanelor | Felinaru din Rouen |
| Rou2 | Paul și Virginia | Profesiunea de credinta a vicarului savoyard | L'Écho des feuilletons | Le Fanal de Rouen |
| Gr1 | Παύλος και Βιργινία | Ομολογία της πίστεως του | Ηχώ των Επιφυλλιδων | Φανός της Ρουένης |

| | | | | |
|-----|------------------------|---|-------------------------|--------------------|
| | | Σαβοϊανού τοποτηρητή | | |
| Gr2 | Παύλος και Βιργινία | Ομολογία πίστεως του βικάριου της Σαβοΐας | Ηχώ των αναγνωσμάτων | Φανός της Ρουέν |

Nous retenons l'attitude de Dauş de traduire les titres qui ont du sens. Vu qu'il est le premier à traduire intégralement en langue roumaine le chef-d'œuvre flaubertien, au début du XX^e siècle, sa traduction-introduction se caractérise par une plus grande tendance de naturaliser, d'acclimater et de tout expliciter pour que le lecteur roumain ne soit pas choqué par l'étrange du texte original. Ses options illustrent parfaitement l'idéologie traductive mise en œuvre dans l'espace roumain, dans les années 1900. Les titres des deux journaux sont rendus par leurs correspondants. Cette traduction nous semble inutile, à présent et à l'époque également, puisque le sens passe facilement en langue cible grâce à la parenté linguistique et sémantique du français et du roumain. Par contre, la version de Sarafoff, publiée au tournant du XXI^e siècle, opte pour la non-traduction de ces titres ; c'est une stratégie qui s'inscrit dans une visée plus moderne, annoncée dans la préface même de la traduction, se proposant de redécouvrir la couleur originale du roman flaubertien. Le titre du premier roman, d'autre part, présente un traitement unitaire dans les deux traductions qui reprennent la solution proposée par les traducteurs de *Paul et Virginie* en roumain. Les différences dans le cas du second titre, *Profession de foi du vicaire savoyard*, pourrait s'expliquer par le fait qu'en 1909 le roman de Rousseau n'était pas encore traduit, Dauş traduisant lui-même ce titre de chapitre tiré d'*Émile ou de l'éducation* ; alors que la version Sarafoff réitère la forme choisie par les traducteurs du roman de Rousseau.

La traduction en grec du roman *Paul et Virginie* (Παύλος και Βιργινία), qui a précédé celle de *Madame Bovary*, explique le choix de Θεοτόκης à garder les deux noms du titre naturalisés en grec. Μπ. Λυκούδης ne les change non plus, aucun traducteur n'agirait autrement d'ailleurs face au titre d'un roman qui a connu un énorme succès à l'époque. En ce qui concerne la traduction de *Profession de foi du vicaire savoyard*, Θεοτόκης, étant lui-même écrivain, soucieux de sa propre langue, évite de traduire le terme « vicaire » par un emprunt existant à son époque, « βικάριος » – choix que préfère Μπ. Λυκούδης – et donne son équivalent grec « τοποτηρητής » selon le droit canonique. Quant à la traduction de l'adjectif « savoyard », Θεοτόκης a gardé la forme adjectivale alors que Λυκούδης a opté pour la forme nominale « de la Savoie ». En essayant de comprendre le choix du deuxième traducteur, on a fortement supposé qu'il a tout simplement copié le titre par la traduction déjà existante d'*Emile* de J.J. Rousseau. D'ailleurs, il est le seul traducteur parmi les quatre à préciser la provenance du titre avec une note en bas de page.

Les deux titres de journaux présentent des différences dans les traductions grecques. Le premier traducteur, soucieux toujours à trouver le terme équivalent,

pour *L'Écho des feuilletons* donne le sens exact des romans en feuilleton « επιφυλλίδες » (*Ηχώ των Επιφυλλίδων*), existants aussi en Grèce à l'époque. Le dernier traducteur, peut-être de peur que le terme ne soit pas compris par les lecteurs contemporains, recourt au terme utilisé pour les extraits des romans destinés aux lectures scolaires et qui tend à remplacer le sens de « επιφυλλίδες », en grec moderne. Pour le deuxième journal, les deux traducteurs traduisent *Le Fanal* en grec « Φανός » du même sens et de la même sonorité que « Fanal ». Quant à la ville de Rouen, le premier traducteur suit la pratique courante de l'époque de l'assimilation phonétique et graphique des toponymes et ainsi donne le nom de « Ρουένη », féminisé comme la plupart des noms de ville. Ce procédé, quoiqu'il n'entraîne pas de changement fondamental (Ballard, 2001 : 30) n'est plus beaucoup utilisé, mais plusieurs toponymes gardent cette première forme de traduction, comme on verra plus bas avec les cas de la Normandie et de la Picardie (*Νορμανδία, Πικαρδία*). Tout de même, dans la retraduction de 1989, Μπ. Λυκούδης transcrit tout simplement le nom de la ville de Rouen en alphabet grec, pratique que suit la majorité des traducteurs aujourd'hui. Il est à noter ici que le procédé de report (reprise des noms sous la même forme) est rarement utilisé dans les traductions grecques à cause de l'alphabet différent, sauf dans le cas des ouvrages scientifiques.

Appellations commerciales

| | le Lion d'or | L'Hirondelle | le Café français |
|------|----------------|--------------|--------------------|
| Rou1 | La leul de aur | Rândunica | Cafeul francez |
| Rou2 | Leul de Aur | Rândunica | Cafeneaua franceză |
| Gr1 | Χρυσό Λιοντάρι | Το Χελιδόνι | Γαλλικό Καφενείο |
| Gr2 | Χρυσό Λιοντάρι | Το Χελιδόνι | Γαλλικό Καφενείο |

Au premier coup d'œil on se rend compte qu'on est devant des noms propres à étymologie visible et que la tentation de les traduire augmente chez le sujet traduisant. Apparemment, ni le premier traducteur ni le retraducteur collectif n'ont résisté à cette impulsion. Elle est tout à fait naturelle dans le cas d'une traduction-appropriation comme l'est *Madame Bovary* dans la version roumaine de Ludovic Dauș ; et pourtant en contraste avec le projet traductif, moderniste et restaurateur, communiqué par Ioan Pânzaru dans sa préface à la version Sarafoff. En plus, nous sommes d'avis que des ergonymes tels « *le Lion d'or* » et « *le Café français* » passent très bien en langue roumaine grâce à la parenté linguistique des deux cultures, ne nécessitant pas de traduction.

Par contre, le manque de parenté linguistique pour le français et le grec, exempté le cas des emprunts, oblige souvent les traducteurs grecs à adapter en langue cible les appellations commerciales, les mêmes choix en étant la preuve. Il

s'agit d'une traduction littérale qui heureusement n'est pas trop éloignée de l'ergonomie grecque.

Anthroponymie

Les anthroponymes sont les noms des personnages, formés d'un ou plusieurs prénoms, d'un patronyme et parfois d'un surnom. « Le patronyme est l'indice du rattachement à une famille, c'est un héritage stable en traduction ; le prénom est lié à l'acte de baptême, mais il s'accomplit à l'aide d'un stock limité qui, on le verra va déjà poser des problèmes de transfert ; quant au surnom, s'il relève également d'un acte de baptême, il s'effectue en liaison avec la description d'un extralinguistique qui demande une traduction » (Ballard, 2001 : 18). Un autre aspect intéressant est que, grâce aux ressemblances culturelles et religieuses entre les peuples, on peut rencontrer le même prénom dans plusieurs langues apparentées, avec des graphies et des prononciations différentes. Le traducteur sera, de nouveau, tenté de les traduire en recourant aux équivalents de sa langue. Il faut se mettre en garde contre cette pratique puisqu'on n'a pas de correspondants pour tous les prénoms et on risque ainsi de détruire le réseau textuel de désignation.

Patronymes

| | | | | | | |
|-------|---------|---------|---------|---------|------------|----------|
| | Bovary | Tuvache | Lebœuf | Dupuis | Boulangier | Lheureux |
| Rou 1 | Bovary | Tuvache | Lebueuf | Dupuis | Boulangier | Lheureux |
| Rou 2 | Bovary | Tuvache | Lebœuf | Dupuis | Boulangier | Lheureux |
| Gr.1 | Μποβαρύ | Τουβάς | Λεμπέφ | Ντυπουί | Μπουλανζέ | Λερέ |
| Gr.2 | Μποβαρύ | Τιβάς | Λεμπέφ | Ντιπουϊ | Μπουλανζέ | Λερέ |

Il s'agit de noms propres lexicalisés ; ils ont à l'origine soit des adjectifs tels bovin – Bovary, heureux- Lheureux, soit des noms communs tels vache – Tuvache, bœuf- Lebœuf, boulangier – Boulangier ou bien un adverbe puis – Dupuis. Ce sont, en effet, des noms propres métaphoriques, caractérisant le personnage qui le porte. En outre, l'origine réelle du patronyme Bovary qui donne le titre du roman, *Madame Bovary*, et nomme ses personnages principaux, Charles et Emma Bovary, a engendré plusieurs théories.

Il y a la théorie linguistique selon laquelle Bovary est un nom inventé à partir des mots latins *bovarium*, *boarium*, se rapportant au bœuf : Flaubert aurait voulu insinuer dans ce patronyme les caractéristiques épaisses, bovines, inélégantes de l'esprit de Charles. Il y a la théorie familiale : les généalogistes ont mis la main,

parmi les ancêtres maternels reculés de Flaubert, sur un gentilhomme appelé Anne de Boveri, dont Gustave aurait appris le nom. Il y a la théorie régionaliste : on a constaté qu'en 1843 le chef d'orchestre du théâtre de Rouen [...] s'appelait Boveri. Il y a la théorie sophistiquée de l'hybride : Flaubert connu, enfant, une Mme Bouvard, qui tenait un bureau de tabac à proximité de la cathédrale de Rouen, et il aurait croisé son nom avec celui du village de Delphine Delamare (Bouvard + Ry = Bovary). (Vargas Llosa, 1975 : 102)

La théorie linguistique semble, malgré tout, renforcée par la présence dans le texte littéraire des patronymes « Tuvache » et « Lebœuf » qui, eux-aussi, connotent un champ sémantique bovin. Le texte flaubertien entretient « cette présence obsédante de l'animalité » (Aurégan, 1991 : 43). Il suffit de penser à l'épisode des fameux Comices Agricoles lorsqu'on peut lire à propos de Catherine Leroux : « ... dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité » (Flaubert, 1999 : 250). Pierre Aurégan insiste qu'une « animalité sourde envahit l'onomatistique des personnages : résonnances bovines qui minent le nom de Charles ou de la Vaubyessard, références encore plus explicites chez Tuvache, le maire, maître Hareng ou Léocadie Lebœuf » (p. 43). Le traducteur se trouve, à vrai dire, en face d'un groupe de patronymes à fortes connotations bovines. Quant à « Dupuis », « Boulanger » et « Lheureux », nous avons remarqué une touche d'ironie fine. Les traducteurs roumains optent pour un report simple, sans incrémentation ni note explicative en bas de page. Florica Courriol avoue les avoir gardés elle-aussi dans sa version, mais accompagnés d'une « note explicative en bas de page au moment de l'entrée en scène de chaque nouveau personnage » (2011 : 9). Nous pensons que, au moins dans le cas des trois patronymes d'origine animalière, le lecteur roumain n'a pas besoin d'explications parce que la proximité avec les mots roumains « *bovin, vacă, bou* » est évidente.

Lorsque le texte-source et le texte-cible sont écrits dans des langues apparentées, appartenant à la même famille linguistique, comme le sont le français et le roumain, le traducteur a toujours le choix de conserver les noms propres étrangers tels quels. Le système linguistique cible, le roumain dans notre cas, permet leur accueil et le lecteur peut accéder, au travers de l'intercompréhension des langues, au sens original du texte traduit. Par contre, s'il s'agit de langues aussi différentes que le français et le grec, « même la simple lecture semble être bloquée sur ces frontières de nature linguistique » (Papadima, 2006 : 215).

Comme on peut constater dans les traductions grecques, avec la simple transcription des patronymes, se perd la connotation « bovine » des noms ou toute autre connotation, vu que le grec est loin d'y faire penser. C'est sûr qu'il s'agit d'une grande perte sémantique car, « ce type de sens est souvent exploité dans la littérature fictive, où l'auteur, s'il n'écrit pas des romans historiques ou documentaires évidemment, peut librement choisir le Npr [nom propre] de ses personnages en vue d'éveiller chez le lecteur les réactions désirées... » (Jonasson, 1994 : 123) Il fallait peut-être remédier cette perte sémantique avec une note en bas de page, mais les traductions en question n'en ont pas. Les petites différences

qui se présentent sont dues à l'adaptation au système phonétique du grec et à la difficulté de transcrire la lettre **u** et donc le son [y] qui n'existe pas dans l'alphabet grec. Depuis des années, on optait pour la transcription avec un ypsilon [i], mais celui-ci est l'équivalent de y (i grec) ou avec la diphtongue **ou** [u] ou avec un iota. Le problème avec un iota apparaît quand en français la lettre **u** se trouve à côté d'un **i**, alors à la transcription on ne peut pas avoir deux **i** à la suite. Voilà pourquoi le patronyme Dupuis, se transcrit Ντυπουι ou Ντυπουϊ, ayant en fait deux choix à la fois pour la lettre **u**. Aux difficultés de la transcription phonétique sont dues les multiples versions du prénom de Flaubert : Γουσταβός, Γκουσταβός, Γγυστάβ. C'est seulement à l'édition récente de Εξάντας où on remarque le report tel quel du nom de l'écrivain : Gustave Flaubert.

Prénoms

| | | | | | |
|------|---------|------|------|----------|-----------|
| | Charles | Emma | Léon | Rodolphe | Hippolyte |
| Rou1 | Carol | Emma | Leon | Rudolf | Hippolyte |
| Rou2 | Charles | Emma | Léon | Rodolphe | Hippolyte |
| Gr1 | Κάρλος | Έμμα | Λέων | Ροδόλφος | Ιππόλυτος |
| Gr2 | Σαρόλ | Έμμα | Λεόν | Ροδόλφος | Ιπολίτ |

Daus̄ recourt à un traitement hétérogène des prénoms, choisissant des formes roumaines pour « Charles – Carol », « Rodolphe – Rudolf », une graphie roumaine dans le cas de « Léon – Leon » et le report pour « Emma » et « Hippolyte ». Nous nous demandons pourquoi il ne reste pas fidèle à sa stratégie de roumaniser les prénoms en traduisant aussi « Emma – Ema » et « Hippolyte – Hípolit » ? Dans la version Sarafoff il y a report dans tous les cas. Sauf que l'original contient une note explicative à propos de l'anthroponyme « Hippolyte », que nous avons cité au début de notre article. Les traducteurs, semble-t-il, ne considèrent pas important de relever les significations qui se dressent derrière ce prénom.

Les traductions des prénoms en grec semblent ne pas avoir de stratégie. Le premier traducteur montre une préférence aux équivalents grecs là où ils existent, comme Λέων, Ροδόλφος, Ιππόλυτος, mais ce n'est pas le cas pour Charles qui devrait être Κάρλος et pas Κάρλος, plutôt espagnol. Le dernier traducteur choisit de ne pas adapter les prénoms en grec, faisant une exception pour Rodolphe dont le prénom naturalisé Ροδόλφος donne une connotation romantique. Or, on peut se demander pourquoi il n'a pas gardé le prénom grec Ιππόλυτος avec une connotation que tous les lecteurs grecs auraient compris et il a choisi la transcription du français Ιπολίτ avec un seul **p**. Toute référence à l'étymologie du prénom s'est perdue.

Appellations

| | | | | |
|------|---------------|---------------|---------------------|-----------------|
| | M. Rouault | père Rouault | Le bonhomme Rouault | Maître Rouault |
| Rou1 | d. Rouault | tatăl Rouault | Rouault | Domnule Rouault |
| Rou2 | dl. Rouault | moș Rouault | Moș Rouault | Jupîne Rouault |
| Gr1 | Ο Κύριος Ρουό | γερο-Ρουό | Ο καλός μας Ρουό | Μάστορη Ρουό |
| Gr2 | Ο Κύριος Ρουό | Κυρ Ρουό | μπάρμπα -Ρουό | Κυρ Ρουό |

Diversité serait le mot parfait pour caractériser le tableau ci-dessus. Dans la version Dauș « M. », qui vient de monsieur, et « Maître » sont les deux traduits par le correspondant du premier « domnule/d. » ; l'appellatif « bonhomme » est totalement gommé tandis que « père », qui change de signification lorsqu'il est devant un nom propre, étant une appellation familière attribuée à quelqu'un d'un certain âge, est faussement traduit par « tată ». En échange, la version Sarafoff traduit très bien cette nuance par le biais de « moș » qu'il emploie également pour « bonhomme ». Ce qui nous surprend vraiment c'est le choix de « Jupîne », un archaïsme, préservant une graphie dépassée, dans une traduction actualisante. On enregistre une différence de registre et l'introduction dans le texte roumain de connotations inexistantes dans l'original français. C'est plutôt un culturème roumain, un mot de révérence avec lequel on s'adressait dans le passé aux grands boyards roumains.

Une grande diversité se remarque également aux traductions grecques qui n'ont de choix commun qu'à l'appellatif M. Rouault (Κύριος Ρουό), en traduisant littéralement Monsieur sans abréviation, suivi de la transcription phonétique de son nom. Les appellations « père Rouault », « le bonhomme Rouault » et « Maître Rouault » sont subtilement transmis dans la langue cible par le premier traducteur, Κ. Θεοτόκης. Les préfixes γερο- et μπάρμπα- au sens de « vieux », de « personne âgée », ont une forte équivalence à l'appellation « père » en grec (selon les dictionnaires et l'encyclopédie cités en bibliographie). De même, « Ο καλός μας Ρουό », avec un sens littéral « notre bon Rouault », semble être la traduction la plus appropriée, tout comme ο Μάστορης Ρουό, ayant la même étymologie (du latin *magister*) et un large champ sémantique commun avec le « Maître » en français. Il faut noter que le substantif Μάστορης s'est évolué prenant la forme de préfixe de façon qu'on dirait aujourd'hui μάστορο-Ρουό. Le choix de Λυκούδης, d'autre part, de traduire « le bonhomme » par le préfixe μπάρμπα correspond plutôt au « père », tandis que l'abréviation-préfixe Κυρ, qu'est le monsieur en langue populaire, traduisant les deux cas à la fois de « père Rouault » et de « Maître Rouault » indique un certain embarras.

Toponymie

La catégorie des toponymes inclut les noms des lieux, c'est-à-dire « pays, régions, hydronymes, lieux mythiques ou fictifs, villes, quartiers, rues » (Aganov et autres, 2006 : 624). Ils sont « des référents locatifs constituant le décor » (Ballard, 2001 : 120) et « ils font partie intégrante de la fiction, du système de la langue et de la culture, car ils véhiculent des informations de toutes sortes » (Papadima, 2002 : 417). Dans le roman de Flaubert il faut distinguer entre les lieux fictifs, comme la ville de Tostes et Yonville-l'Abbaye, et les lieux réels tels Rouen, Normandie, Picardie, Île de France ou Neufchâtel. L'écrivain situe l'action de son roman dans un espace fictionnel, mais pour donner l'impression de véridicité il recourt à des repères spatiaux réels. Respecter ce mélange de villes fictives avec les villes et les régions de la réalité contribue pleinement à configurer en langue cible un univers autre, différent, étranger, original.

| | | | | | | | |
|-------|-----------------------|---------|----------|-------------|------------|----------------------|------------|
| | Yonville-l'Abbaye | Tostes | Rouen | Normandie | Picardie | Île-de-France | Neufchâtel |
| Rou 1 | Yonville-l'Abbaye | Tostes | Rouen | Normandiei | Picardiei | Île-de-France | Neufchâtel |
| Rou 2 | Yonville-l'Abbaye | Tostes | Rouen | Normandia | Picardia | Île-de-France | Neufchâtel |
| Gr1 | Η Υονβιλλη-Μοναστήρι | Η Τόστ | Η Ρουένη | Η Νορμανδία | Η Πικαρδία | Το Νησί της Φράντσας | Η Νεσατέλ |
| Gr2 | Η Γιονβιλ του Αβασίου | Το Τόστ | Η Ρουέν | Η Νορμανδία | Η Πικαρδία | Η Ιλ-ντε-Φρανς | Το Νεσατέλ |

Nous avons compté cinq reports et deux traductions parce que, parmi les exemples cités, seulement « Normandie » et « Picardie » ont des formes en langue roumaine. Les autres toponymes, n'ayant pas de tels équivalents, ont été reportés directement en langue seconde. Néanmoins, on observe des différences graphiques entre les formes roumaines des deux régions françaises employées par les deux traducteurs. Dans la version Dauş les noms propres étant au génitif ils reçoivent la désinence « ei ». Dans l'autre traduction les toponymes sont en accusatif, étant accompagné dans le texte par la préposition « în ».

Dans les traductions grecques des toponymes, on constate les différentes normes qui ont guidé à chaque période historique les choix des traducteurs. Chez Θεοτόκης, toutes les villes sont en genre féminin et la région de l'Île-de-France en neutre. Ce choix, respecté par la majorité des premiers traducteurs, assimilait les toponymes tant à leur genre quant à leur forme phonétique. La stratégie d'assimilation, ternie dans le temps, donne place aujourd'hui à une simple transcription phonétique de tous ces toponymes dont l'appellation ne s'est pas figée par l'usage. Pourtant, on remarque une instabilité de genre, chaque traducteur choisissant celui qui lui convient le mieux sans critères fixes. Voilà

pourquoi Tostes et Neufchâtel sont neutres en grec dans la traduction de Λυκούδης. La stratégie cibliste de Θεοτόκης apparaît de nouveau à la traduction du toponyme Yonville-l'Abbaye où l'Abbaye se transforme en 'Monastère' (Μοναστήρι), d'étymologie grecque, tandis que Λυκούδης, plutôt sourcier, choisit l'emprunt du français Αββαείο (graphie simplifiée de Αββαείο, monastère d'église catholique dirigée par un Abbé ou une Abbesse, selon le dictionnaire de Μπαμπινιώτης, 2005 :43). Θεοτόκης procède également à la traduction littérale du toponyme Ile-de-France, en donnant au second composé l'appellation médiévale populaire de la France (Φράντσα) et non pas celle officielle Γαλλία (du latin *Gallia*). Il est à signaler ici cette désignation distincte (France/Γαλλία), dont parle Ballard (ibid : 36) à savoir des deux termes distincts utilisés pour désigner la même réalité.

Pragmonymie

Les pragmonymes désignent « des événements historiques ou politiques, des fêtes, des phénomènes météorologiques, des catastrophes ou des manifestations artistiques et sportives » (Aganov et autres, 2006 : 624). En conséquence, ils sont porteurs d'informations visant la culture source.

| À l'époque de la Saint-Michel | | La Révolution |
|-------------------------------|------------------------|---------------|
| Rou1 | Pe la Sf. Mihail | Revoluṭie |
| Rou2 | Pe la Sfintul Mihail | Revoluṭia |
| Gr1 | Η γιορτή των Ταξιαρχών | Η Επανάσταση |
| Gr2 | Η γιορτή των Ταξιαρχών | Η Επανάσταση |

Un pragmonyme du type « À l'époque de la Saint-Michel » revêt plusieurs significations dans le texte original. Il offre un indice temporel pour fixer l'action dans le temps. En France, on célèbre la fête de Saint-Michel le 29 septembre. Donc, c'est à la fin du mois de septembre que Charles ose demander à père Rouault la main de sa fille, Emma. Les deux traducteurs roumains optent pour l'équivalent roumain « Sfintul Mihail », avec sa forme courte « St. Mihail », sans se soucier des distances qui séparent le culte orthodoxe du catholicisme. En Roumanie, on fête le Saint-*Mihail* le 8 novembre. En plus, le lecteur français, en lisant ces lignes, pensera à l'archange Saint-Michel le protecteur de la France ; tandis qu'un Roumain aura en tête la fête des saints archanges Mihail et Gavril. Le texte cible change subtilement de couleur locale. Il en est de même pour les traductions grecques proposant la fête orthodoxe des deux archanges de la date ci-dessus.

Pour ce qui est du terme « Révolution », on voit deux approches différentes. Daus le transforme en nom commun « revoluṭie », Sarafoff le conserve comme nom propre « Revoluṭia ». Mais de quelle révolution s'agit-il ? De la révolution qui a eu lieu en 1848 dans l'espace français ou dans celui roumain.

Ces révolutions se sont inscrites dans le mouvement européen de l'époque, certes avec des implications sociales et des enjeux politiques spécifiques pour chaque pays. Par contre, il n'y a pas de confusion en grec puisque la traduction de la Révolution «Η Επανάσταση», le roman se déroulant en France, ne peut que désigner la Révolution Française et pas la Révolution Grecque.

Conclusion

En guise de conclusion nous nous rappelons ces mots appartenant à Flaubert : « Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une *chose capitale*. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre » (1898 : 427). Il ne faut pas prendre à la légère la traduction des noms propres. Et il ne faut surtout pas dire que les noms propres sont intraduisibles. Parfois la non-traduction des onomastiques « fait partie de la traduction » et le public récepteur est ainsi amené « à élargir sa perception du monde et par là-même la capacité de ses réseaux onomastiques » (Ballard, 2001 : 122).

Bibliographie :

- Agafonov, Claire (2006) : « La traduction multilingue des noms propres dans PROLEX » in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 51, n° 2, p. 622-636.
- Aurégan, Pierre (1993) : *Flaubert*, Éditions Nathan, Paris, 127 p.
- Ballard, Michel (2001) : *Le nom propre en traduction*, Éditions Ophrys, Paris, 231 p.
- Berman, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, 144 p.
- Gallèpe, Thierry (2006) : « Anthroponymes en textes de théâtre : drôles de noms propres » in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 51, n° 4, p. 651-659.
- Jonasson, Kerstin (1994) : *Le nom propre : Constructions et interprétations*, Éditions Duculot, Louvain-la-Neuve, 255 p.
- Papadima, Maria (2002) : « Traduire la ville », *Traduire au XXI^e siècle : tendances et perspectives* in *Actes du colloque international 27-29 septembre*, Université de Thessalonique, p. 416-423.
- Papadima, Maria (2006) : « La poétique des villes : un défi à la traduction », *Interdisciplinarité en traduction* in *Actes du II^e Colloque International sur la traduction*, vol. I, Université Technique de Yildiz, Istanbul, Éditions Isis, p. 2019-220.
- ΠΑΠΑΔΗΜΑ, Μαρία (2012) : *Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης*, Νεφέλη, σ.325.
- Φλωμπέρ Γουσταύος, *Η Κυρία Μποβαρό*, Πατάκης, Αθήνα (2007) (première édition 1924) traduction : Κωνσταντίνος Θεοτόκης
- Φλωμπέρ Γκ. *Μαντάμ Μποβαρό*, Κρόνος, Αθήνα (1954) traduction : Νίκος Σαράλης
- Φλωμπέρ Γκουσταύος, *Μαντάμ Μποβαρό*, Βασική Βιβλιοθήκη της Παγκόσμιας Κλασικής Λογοτεχνίας, Αφοί Συρόπουλοι και Κουμουνδουρέας, Αθήνα 1962, traduction : Κ. Κουλουφάκος
- Φλωμπέρ Γκουστάβ, *Μαντάμ Μποβαρό*, Πάπυρος, Αθήνα (1971), traduction : Γιάννης Λο Σκόκκο

- Flaubert Gustave, *Μαντάμ Μποβαρό*, Εξάντας, Αθήνα (1989), traduction : Μπάμπης Λυκούδης.
- Flaubert, Gustave (1898) : *Œuvres complètes*, Éditions Charpentier, Paris, vol. 3, 448 p.
- Flaubert, Gustave (1999) : *Madame Bovary*, Éditions Le Livre de Poche, Paris, 576 p.
- ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ, Γεώργιος (2005) : Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, 2^e édition, Αθήνα.
- ΜΕΓΑΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ, ΠΥΡΣΟΣ Α.Ε. (1927) : Εκδόσεων και Γραφικών Τεχνών, Αθήνα.
- Vargas Llosa, Mario (1975) : *L'orgie perpétuelle: Flaubert et Madame Bovary*, Éditions Gallimard, Paris, 238 p.
- http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm

LES RÉCITS DE MAQÂMÂT: LES INTRADUISIBLES DE LA LITTÉRATURE ARABE

Khalil BABA¹

Abstract: The *maqâma* genre, which appeared in the 10th century, is usually considered as the unique literary genre belonging to the Arab culture, an endogenous product, neither borrowed, nor imitated. The *maqâma* enjoyed great fortune in Arabic letters by virtue of its cryptic language and constraints that confuse the reader. Due to the high profile enjoyed by *Maqâmât* al-Hamadani, al-H'arîrî and others, foreign authors have shown great passion to translate them, in part or in full. However, how did they translate the *Maqâmât*, genre known by its abstruse and inaccessible style, even for an Arabic reader? Can the verbal acrobatics, word games and formal constraints employed by the authors of *Maqâmât* be even replicated in translation?

Keywords: *Maqâma*, literature, translation, constraint, style.

À l'instar de certaines littératures mondiales, la littérature arabe a joué un rôle très important dans l'enrichissement de la bibliothèque mondiale par ses chefs-d'œuvre, depuis le IV^e siècle jusqu'à nos jours. Cependant, à la différence des autres littératures, la littérature arabe réunit les productions littéraires de pays distribués sur trois continents. Aussi, l'Orient, le Maghreb et, jadis, l'Andalousie, appartiennent-ils tous à la littérature arabe, ou plutôt, à la littérature du monde arabe. Cet avantage particulier, contribue à la multiplication et à la richesse de ses œuvres qui portent la marque de plusieurs traditions et de différentes cultures. La littérature arabe a certainement profité des multiples apports et influences venus d'ailleurs, mais en retour, elle a constitué une source intarissable d'inspiration et d'influence directe ou indirecte pour des auteurs de renommée internationale. Il suffit de citer des chefs-d'œuvre comme les *Fables* de La Fontaine influencées par *Kalîla wa Dimna* d'Ibn Al Muqaffa', *Risâlat Al-Ghufrân* (Épître du Pardon) d'Al Ma'arrî qui fait écho dans la *Divine Comédie* de Dante, du roman *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe par rapport au roman philosophique *H'ay Ibn Yaqd'ân* d'Ibn T'ufayl, les *Maqâmât* d'al-Hamadânî qui résonnent très fort dans le *roman picaresque*.

Les Mille et Une Nuits, un autre grand classique de la littérature arabe, a non seulement influencé la littérature, mais également la musique et la peinture. Cette œuvre littéraire exceptionnelle fait partie de ces productions que les auteurs n'ont jamais cessé de citer dans leurs propres ouvrages. *La mégère apprivoisée* de William Shakespeare, *Les Mille et deux histoires de Shéhérazade* d'Edgar Allan Poe, *Le Décaméron* de Giovanni Boccaccio, *Les sept nuits* de Jorge Luis Borges, *Les*

¹ Enseignant-chercheur à l'Université Moulay Ismaïl de Meknès, Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia au Maroc. E-mail : prof.khalilbaba@gmail.com.

cauchemars arabes de Robert Irwin sont quelques exemples de créations littéraires influencées par les contes des *Mille et Une Nuits*.

Le point de départ de l'engouement du lecteur occidental pour les œuvres arabes fut la traduction. Ces chefs-d'œuvre, et bien d'autres textes arabes, ont suscité un goût pour la littérature arabe dans tout l'Occident grâce aux traducteurs. Le monde occidental a eu accès aux *Mille et Une Nuits*, au *Prophète*² de Jibrân Khalîl Jibrân, à *L'Immeuble Yacoubian* de Alâa al-Aswâny... à travers la traduction. L'intérêt extraordinaire de l'Occident pour les *Mille et Une Nuits*, ce best-seller de la littérature universelle, se fit grâce à la traduction du français Antoine Galland à partir de 1704. Ces contes d'origine indo-persane connaîtront une postérité universelle sans pareil. En effet, dès la fin du XVIII^e siècle, on les trouve en Amérique et en Australie. Sous la traduction de Galland ou d'autres, les *Mille et Une Nuits* atteignent également l'Espagne, l'Allemagne, la Russie, la Pologne, l'Italie, le Danemark... L'entreprise est toujours en vigueur, jusqu'à nos jours, dans presque tous les pays du monde.

Justement, c'est dans ce cadre que s'inscrit le présent article. Il se fixe pour objectif l'étude des traductions convenues à une autre œuvre majeure de la littérature arabe - malheureusement peu connue du lecteur occidental - à savoir la *maqâma*. La perspective principale dans laquelle s'inscrit cet article serait d'ordre analytique et permettrait de voir pourquoi la traduction (ou les traductions) du genre *maqâma* dans une autre langue rend sa lecture peu appréciée, et comment les traducteurs s'y sont pris pour le traduire.

Avant de répondre à ces questions, il est utile d'éclairer le lecteur occidental sur la *maqâma*, genre littéraire arabe mystérieux pour lui, voire inconnu.

1. Qu'est-ce que la *Maqâma* ?

La *maqâma* est un genre littéraire d'origine arabe créé au X^e siècle par al-Hamadânî (968-1008)³, une production qui lui vaut très probablement son surnom de Merveille de l'Époque (*Badî' az-Zamân*). Depuis sa naissance jusqu'à nos jours, la *maqâma* a gagné un grand nombre d'auteurs de talent et de notoriété variables. Par-delà leurs différentes origines, ils ont tous emboîté le pas à al-Hamadânî, père fondateur du genre. La *maqâma* est un récit court rédigé en prose rimée et rythmée parfois mêlée de vers et élaboré dans une langue recherchée et obscure. Elle est la mise en scène de la rencontre d'un héros lettré, rusé, multiforme et imposteur, et un narrateur cultivé, bourgeois et quelque peu naïf. Chaque confrontation constitue une *maqâma* : son héros est tantôt prédicateur, tantôt libertin, mendiant, marchand, aveugle, boiteux... il change d'apparence selon les circonstances. Il choisit sa victime et adapte le masque à l'aventure. Avec brio, le héros de la *maqâma* se tire toujours de toutes les situations

² C'est une œuvre moderne écrite originellement en anglais mais perçue comme une production arabe. Elle a connu un immense succès international et a été traduite dans plus de quarante langues.

³ Il est considéré comme le maître de la littérature arabe de son époque et aussi le créateur du genre *maqâma*. Il en a écrit plus de cinquante.

grâce à son érudition et à ses stratagèmes, et parvient à obtenir quelque bénéfice matériel. Son discours, toujours édifiant, est orné de jeux de mots et de considérations divertissantes sur les habitudes de l'époque. Ce genre littéraire correspond au goût des intellectuels de l'époque qui ont la passion de se rassembler pour se dévouer à des joutes oratoires et faire assaut d'omniscience. Plusieurs auteurs du monde arabo-musulman adoptèrent cette littérature. Or, ce sont les 50 *Maqâmât* d'al-H'arîrî (1054-1122) qui jouiront de la plus grande notoriété. Son effort se manifeste plus dans la forme que dans le contenu de l'histoire : énigmes, métaphores, jeux de mots, contraintes et acrobaties verbales y sont consignés avec excellence. En plus de la richesse inépuisable de son vocabulaire et sa maîtrise incomparable de la langue - souvent imitée et interprétée dans d'autres langues - al-H'arîrî a excellé dans la peinture des relations sociales et des tensions qui minent la société abbasside de l'intérieur. Un grand nombre de critiques littéraires arabes et étrangers qualifient les *Maqâmât* d'al-H'arîrî de richesse littéraire à nulle autre pareille.

La collection de récits créée par al-Hamadânî est connue sous le nom de *Maqâmât*, substantif féminin au pluriel qu'on traduit souvent en français par « Séances ». Chaque récit qui compose le recueil porte à son tour le nom de *maqâma*, substantif féminin singulier.

Biographes et commentateurs, arabes et orientalistes, considèrent les *Maqâmât* avec respect et admiration - que ce soient celles d'al-Hamadânî, d'al-H'arîrî, d'as-Saraqustî (m.1143) ou d'autres - notamment lorsqu'il est question de style et de rhétorique⁴. Les innombrables lectures, interprétations, analyses et gloses dont les *Maqâmât* ont fait l'objet, attirent l'attention sur le caractère compliqué, parfois inaccessible, de la langue qu'adoptent leurs auteurs. Al-Hamadânî, pionnier du genre, étale un talent littéraire recherché faisant preuve d'une éloquence et d'une stylistique rares chez ses contemporains. Al-H'arîrî dépasse son prédécesseur et produit un recueil chargé de langage sibyllin, donnant ainsi naissance à l'une des plus célèbres œuvres du patrimoine classique de langue arabe. À la manière d'al-H'arîrî, as-Saraqustî emploie également dans ses *Maqâmât* un langage d'une lecture particulièrement ardue, en raison du foisonnement de figures et de l'abus de préciosité qui encombrent son texte et embarrassent le lecteur.

La liste des auteurs de *Maqâmât* s'étend jusqu'au XX^e siècle. Tous, ou du moins la grande majorité, ont emboîté le pas à al-Hamadânî et à al-H'arîrî dans leur performance stylistique et la fécondité de leurs écrits sur le plan de la rhétorique.

2. *Maqâma* et traductions

Grâce à cette renommée dans le monde arabo-musulman, certains orientalistes ont éprouvé une grande passion à traduire, partiellement ou intégralement et dans différentes langues, les *Maqâmât* d'al-H'arîrî notamment :

⁴ Voir à ce propos des auteurs comme : Régis Blachère ; Pierre Masnou ; Charles Pellat ; Abdelfattah Kilito ; Abdelmalek Mortâd' ; Katia Zakharîa ; etc.

Judah Ben Solomon al-H'arizi (entre 1213-1216), le comte Waclaw Seweryn Rzewuski (1809), Frédéric Pisani (1811), Grangeret de Lagrange (1816), Frédéric Rückert (1826), Salomon Munk (1834), Auguste Cherbonneau (1845), Garcin de Tassy (1852), Thomas Chenery (1867), Pierre Masnou et Régis Blachère (1957), James T. Monroe (2002) et bien d'autres auteurs s'exprimant dans différentes langues. Toutefois, le plus célèbre traducteur du genre en langue française fut Antoine-Isaac Sylvestre de Sacy (1827), éminent savant français. Ses traductions des *Maqâmât* d'al-H'arîrî ont été largement diffusées en Occident et sa notoriété s'est affirmée avec les commentaires qu'il y avait ajoutés, prenant soin d'imiter fidèlement la forme de l'original arabe. Cependant, pourquoi la transposition de la *maqâma* dans une autre langue a-t-elle généralement mené à une lecture peu prise en Occident, contrairement à l'Orient ? Et comment les traducteurs ont-ils procédé pour la traduire ?

Depuis sa naissance, le genre *maqâma* constitue une véritable révolution littéraire dans le monde arabe. Ceci est dû principalement à sa qualité, à son style extravagant, garni d'allusions, de proverbes, d'énigmes, et de calembours, à la manie de ses auteurs de n'employer que des termes rares et qui ne sauraient être compris sans faire appel à des commentaires. Le lecteur arabe, même averti, sait bien que la lecture des *Maqâmât* exige le recours à plusieurs commentaires pour ne pas être interrompu constamment dans sa lecture. À chaque ligne, parfois à chaque mot, il faut se reporter à des explications. Considérons par exemple les *Maqâmât* d'al-H'arîrî : plus de 35 commentateurs se sont préoccupés uniquement de cet ouvrage. Le commentaire en langue arabe d'ach-Charîchî (XIII^e siècle), incontestablement le plus complet et le plus célèbre, est élaboré en 5 tomes pour former un recueil de récits de 140 pages environ. Les gloses occupent presque toujours les trois quarts ou les deux tiers de la page : elles renferment souvent des explications intéressantes, des poèmes d'autres auteurs, des anecdotes, des proverbes, des événements historiques, etc. Tout cet énorme travail est au service du lecteur arabe pour lui permettre de décoder l'écriture et dévoiler le langage contraint et abscons qui pourrait empêcher une lecture et une compréhension beaucoup plus aisées. En Occident, plusieurs *maqâmât* ont été traduites et publiées dans divers recueils, mais sans être accompagnées de gloses pour l'intelligence du texte. Citons à ce propos ceux de S. Munk et de Caussin de Perceval, entre autres. Toutefois, la traduction de Sylvestre de Sacy reste, à notre connaissance, la seule à être annotée de commentaires et d'explications bien détaillés. Une telle tâche justifie la renommée de cet éminent auteur. D'autres traducteurs, comme Garcin de Tassy ou Auguste Cherbonneau, ont essayé de commenter quelques *maqâmât*, mais sans détails, et les notes qui accompagnent leurs traductions sont empruntées en grande partie au travail de S. de Sacy.

D'un autre côté, la dissemblance entre la culture orientale et celle de l'Occident, certains mots, expressions, idées et même traditions arabes complètement étrangers au monde occidental, rendent les interprétations de tous ces traducteurs moins exactes et transforme le sens en une traduction littérale peu poétique, souvent obscure et quelquefois maladroite. Dans ce cas, le référent

culturel fait défaut. Les traductions se font généralement de manière littérale : certains traducteurs ont utilisé dans leurs traductions le procédé du calque en transposant, mot à mot, les éléments d'une expression ou d'un mot, ce qui crée parfois une distorsion de sens. D'autres traducteurs ont effacé des passages ou expressions qui, malheureusement, contiennent de très jolies tournures dont la traduction n'offre aucune trace ; ainsi, seul le lecteur arabe bilingue est à même d'apprécier le décalage entre le texte en arabe et sa traduction en langue étrangère. C'est probablement pour cette raison que ce genre littéraire arabe n'a pas pu être apprécié par un large public occidental.

Plusieurs traducteurs des *Maqâmât* avouent avoir rencontré des difficultés lors de leurs entreprises, qu'ils qualifient parfois d'ardues. Dès les premières lignes de son introduction qui précède sa traduction des *Maqâmât* d'al-H'arîrî paru dans *Journal Asiatique* (1834), Salomon Munk note :

Je ne me cache pas tout ce qu'un semblable essai a de téméraire et de présomptueux ; car les formes dont ce poète [al-H'arîrî] a revêtu ses compositions spirituelles, et qui ont tant de charme dans la langue originale, ne sont que trop étrangères aux habitudes de notre goût, et j'ai besoin de réclamer l'indulgence du lecteur pour cette fleur orientale transplantée sur le sol européen. (Munk, 1834 : 540)

Auguste Cherbonneau écrit dans son *Extrait des mékamât de Hariri. XXX^e Séance : la Noce des Mendians* :

Si donc nous avons entrepris de donner une version de la trentième séance, et d'en commenter les passages qui semblent s'éloigner du monde de nos idées, ce n'est pas que nous ayons prétendu lever toutes les difficultés ; il y aurait eu de la présomption de notre part : mais nous avons voulu payer un tribut d'admiration à l'auteur qui fait le charme de nos études. (Cherbonneau, 1845 : 10)

Garcin de Tassy, autre traducteur français des *Maqâmât* d'al-H'arîrî publiées dans *Revue Orientale et Algérienne* (1852), avoue à plusieurs reprises, et non sans difficulté, qu'il se dispense de traduire tels ou tels passages à cause de « leur peu d'intérêt », ou « qu'ils ne sont que la répétition des autres », ou que ceci « ne change le sens en aucune manière » ou même qu'il trouve que c'est « impossible de faire passer dans une autre langue ». De plus, dans toutes les traductions de cet auteur, le protocole d'ouverture, ou l'expression qui inaugure chaque *maqâma* à la manière des chaînes de transmission caractérisées par l'enchâssement et l'emboîtement du type : « *h'addathanâ ; rawâ ; h'akâ ; etc.* » (un tel nous a raconté) est totalement absent. Ce procédé traditionnel, typiquement arabe, rappelle l'utilisation dans les « *h'adîth* » (paroles du prophète de l'Islam) de la chaîne d'authenticité « *isnâd* » qui atteste de la véracité de la parole du prophète. Donc, cette chaîne d'authenticité même traduite, serait loin des idées du monde occidental.

2.1. Le mot *maqâma*

Revoyons le mot *maqâma* que traduit Sylvestre de Sacy pour la première fois en français par *Séance*, traduction adoptée, jusqu'à ce jour, par la majorité des auteurs de langue française spécialisés dans le genre. Le mot « *maqâm* » vient de « *qâma /yaqûmu* » (*se lever, se mettre en position debout*), ce qui est cohérent puisque la *maqâma* était contée par quelqu'un qui se tenait debout devant des personnes assises pour écouter ses récits d'aventures. Donc on est debout et non pas assis contrairement à ce que suggère la traduction française de *maqâma* par « séance » qui dérive plutôt du verbe de l'ancien français du XII^e siècle « seoir » ayant donné le participe présent « séant » et le substantif « séance ». À notre sens, cette traduction, comme d'autres⁵, « passe à côté » de la vraie conception du mot *maqâma*, puisque le narrateur qui introduit les *maqâmât* est supposé être debout comme toute personne qui se présente devant un auditoire pour narrer son aventure. Peut-être qu'on aurait adopté « séance » pour désigner la position des auditeurs et non celle du narrateur. L'ambiguïté qui entoure cette traduction oblige certains critiques d'expression française à adopter le mot *maqâma* et son pluriel *maqâmât* aux féminins tels qu'ils se prononcent en langue arabe.

Les exemples allant dans ce sens sont multiples et il n'est pas possible de les citer tous.

2.2. Le langage des *maqâmât*

À cette difficulté, s'ajoute celle du langage contraint, compliqué et parfois même tortueux des auteurs des *Maqâmât*, qui constitue un véritable obstacle pour les passionnés du genre, désirant produire une traduction incontestablement adéquate dans une langue étrangère. Le style de ce genre littéraire reste difficile à saisir pour les traducteurs. À notre sens, traduire une œuvre à contraintes comme la *Maqâma* est une tâche ardue. Car quand on touche à la forme, on pourrait détruire les jeux de mots graphiques et, par conséquent, le plaisir de lire et d'écouter aussi. Les lipogrammes, les palindromes, les anagrammes, les co-rimes, les tautogrammes ou autre style ludique ne pourraient être transposés dans une autre langue sans déformation. Citons-en quelques-uns :

- **La technique du palindrome** : cette technique consiste à ce que l'ordre des lettres d'un mot, d'une phrase ou d'un texte demeure le même lorsqu'on le lit de gauche à droite ou de droite à gauche. Plusieurs passages des *Maqâmât* d'al-H'arîrî, en prose ou en vers, sont palindromiques : des palindromes de lettres de deux à sept mots ; des palindromes des lettres de vers poétiques qui peuvent être lus de droite à gauche ou de gauche à droite sans changement de sens, ni de rime ; un palindrome de texte contenant proverbes, adages et énigmes et qui exprime un sens quand on le parcourt de manière normale, et un autre sens quand il est lu à l'envers.

⁵ On trouve également des traductions comme « *assemblées* » ou « *ménipées* ».

- **La technique du lipogramme** : c'est lorsqu'on s'oblige à écrire un texte sans utiliser certaines lettres. Al-H'arîrî le fait avec les points diacritiques⁶. Il a écrit de longs textes dont les mots ne comportent aucune lettre diacritée ; des textes où un mot comporte des lettres diacritées et l'autre mot n'en contient aucune ; d'autres textes dans lesquels une consonne sur deux a des points diacritiques ; et un autre texte où chaque consonne a des points diacritiques.

- **La technique du tautogramme** : cette technique ressemble à l'allitération. Les *Maqâmât* d'al-H'arîrî sont très riches en ce type de procédé. Le même phonème se répète fréquemment dans un texte, aussi bien en prose qu'en vers.

La liste de ce genre d'exercices de style maqâmien est longue : la co-rime, le bris de mots, l'anagramme, le pangramme, etc. Donc comment peut-on traduire tout ceci ?

Garcin de Tassy, traduisant la 23^{ème} *maqâma* dite ach-Chi'riya (la poétique) s'arrête au milieu de sa traduction et note ce qui suit :

Ici suivent dix vers qu'ils récitent alternativement, et qui ne sont guère intéressants que par le parallélisme d'expressions, qu'ils renferment, parallélisme qu'il est impossible de faire passer dans une autre langue. (De Tassy, 1852)

Auguste Cherbonneau écrit dans l'introduction de sa traduction de la XXX^{ème} *Maqâma* :

Hariri s'y est abstenu d'énigmes, d'anagrammes, de tautogrammes, de logogriphes, d'expressions à double entente, de tours de force sur les points diacritiques, de lectures rétrogrades, de curiosités grammaticales, en un mot, de ces jeux d'esprit que le plus grand talent d'imitation ne saurait faire passer dans une autre langue. Déposant cette fois le faste souvent éblouissant de son érudition, il s'est contenté du rôle de conteur. (Cherbonneau, 1845 : 09)

Enfin, concluons ici par une affirmation d'Ernest Renan dans *Essais de morale et de critique* :

Qu'on se figure un ouvrage de 400 pages, écrit tout entier de ce style : « Depuis le jour où je jetai au Caire l'ancre du séjour, j'allumai mon fallot à la flamme de son génie, et je remplis la conque de mon oreille des perles de sa conversation, jusqu'à l'heure où croassa au-dessus de notre tête le corbeau de la séparation. Alors je le quittai avec autant de regret que la paupière en éprouverait à quitter l'œil. » Inutile d'avertir que cette traduction ne rend ni les rimes, ni les allitérations, ni les jeux de mots, ni une foule d'autres beautés intraduisibles. (Renan, 1859 : 298-299)

⁶ En langue arabe, les points diacritiques sont indispensables pour différencier certaines lettres qui se partagent le même squelette. Ces points peuvent être suscrits ou souscrits.

Les *Maqâmât*, il faut l'avouer, contiennent des passages qu'il serait impossible de reproduire dans des traductions. Souvent ce sont plutôt des tours de force que des produits de l'inspiration. La traduction de Sylvestre de Sacy ou d'autres, quel que soit son mérite, ne peut donner qu'une idée imparfaite de l'original.

Système de translittération de quelques lettres arabes

Consonnes simples : s (س) ; dh (ذ) ; d (د) ; t (ت) ; th (ث) ; h' (ح) ; kh (خ) ; gh (غ) ; ' (ع) ; ' (ع).

Consonnes emphatiques : s' (ص) ; z' (ظ) ; d' (ض) ; t' (ط).

Consonnes géminées : ex. *ach-chi'riyya*.

Voyelles courtes : a ; i ; u.

Voyelles longues : â ; î ; û.

Bibliographie :

Ach-Charîchî, Abû al-Abbâs, (1992) : *Charh' Maqâmât al-H'arîrî al-Bas'ri* [Commentaire des Maqâmât d'al-H'arîrî al-Bas'ri], éd. Muh'ammad Abû al-Fad'l Ibrâhîm, Beyrût, al-Maktaba al-'As'riya, Vol. I, II, III, IV et V.

Al-Hamadhânî, Badî' az-Zamân, (1889) : *Maqâmât*, éd. Muh'ammad 'Abduh, al-Qâhira (réimpr. Dâr al-Machriq, Beyrût 1993).

As-Saraqustî, Abû at-T'âhir, (1995) : *Al-Maqâmât al-Luẓûmiya*, éd. Hassan al-Warâglî, Rabat, Manchûrât Okâd'.

Blachère, Régis,

-(1971) : *Encyclopédie de l'Islam III. Al-Hamadânî*, 2^{ème} éd. française, Paris-Leyde.

-(1952) : *Histoire de la littérature arabe : des origines à la fin du XV^e siècle de J.-C.*, Volumes 1, 2 et 3, Paris, J. Maisonneuve.

-(1953) : « *Etude sémantique sur le nom maqâma* », in Machriq, (réimpr. dans *Analecta*, Damas 1975).

Blachère, Régis et Masnou, Pierre, (1957) : *Maqâmât (Séances), choisies et traduites de l'arabe avec une étude sur le genre*, Paris, Klincksieck.

Cherbonneau, Auguste, (1845) : *Extrait des Mékamât de Hariri. XXX^{ème} séance : la noce des mendiants*, Paris, Imp. Royale, [Online], <http://cdn.notesdumontroyal.com/document/279a.pdf> (consulté le 10.11.2015).

Delisle, Jean, (2005), « Les théories de la traduction : une complexité à apprivoiser », dans *Pour dissiper le flou. Réflexion plurielle*, publ. sous la dir. de Gina Abû Fâd'el et Henri Awaiss, Beyrût, École de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrût, coll. « Sources-Cibles ».

De Tassy, Garcin, (1852) : *Mékamat de Hariri*, in *Revue Orientale et Algérienne*, tome II, Paris, Gide et J. Baudry, [Online], <http://remacle.org/bloodwolf/arabe/hariri/seances1.htm#I> (consulté le 10.11.2015).

Kilito, Abdelfattah, (1983) : *Les Séances, récits et codes culturels chez Hamadhâni et Harîrî*, Paris, Sindbad.

Ladmiral, Jean-René, (1994) : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.

Lavault-Olleon, Elisabeth et Delisle, Jean, (2008), *La traduction raisonnée*, Coll. « Pédagogie de la traduction », 2^{ème} édition.

- Lavieri, Antonio, (2005) : *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi.
- Mortâd', Abdelmalek, (1988) : *Fannu al-Maqâma fî al-Adab al-'Arabî* [L'art de la Maqâma dans la littérature arabe], Tunis, ad-Dâr at-Tûnusiya li an-Nachr.
- Munk, Salomon, (1834) : « HARIRI, SÉANCES, *Essai d'une traduction précédé de quelques observations sur la poésie arabe* », *Journal Asiatique*, Paris, Leroux, [Online], <http://remacle.org/bloodwolf/arabe/hariri/seances1.htm#I> (consulté le 10.11.2015).
- Ost, François, (2009) : *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard.
- Pellat, Charles (1950) : *La littérature arabe, des origines à l'époque de la dynastie Umayyade*, Paris, G.P. Maisonneuve et Cie.
- Pellat, Charles et Brockelmann, Karl (1991) : *Encyclopédie de l'Islam VI, Makâma*, Nouvelle édition, Paris-Leyde.
- Renan, Ernest (1859) : « *Les Séances de Harîrî* ». *Essais de morale et de critique*, Paris, Calmann-Lévy.
- Silvestre De Sacy, Antoine-Isaac (1827) : *Chrestomathie arabe : ou extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers*, V.III, Paris, Imp. Royale, [Online], <http://remacle.org/bloodwolf/arabe/hariri/seances2.htm> (consulté le 10.11.2015).
- Zakharia, Katia (2000) : *Abû Zayd Sarîjî, imposteur et mystique*, Damas, IFEAD.

III. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/ TRADUCTRICES

PIERRE LEYRIS
TRADUCTEUR DES LITTÉRATURES
ANGLAISE ET ANGLO-AMÉRICAINNE (II)

Julie ARSENAULT¹

[T]oute traduction, si exacte qu'elle se veuille,
ne peut manquer d'être une interprétation [...].
(Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 1 [notre pagination]²).

Introduction

Le portrait de Pierre Leyris proposé dans le numéro 24 d'*Atelier de traduction* a été l'occasion de faire découvrir ou redécouvrir le riche *habitus* d'un grand traducteur des littératures anglaise et anglo-américaine dont la monumentale œuvre de traduction léguée aux lecteurs francophones semble laisser présager une prometteuse réflexion sur la traduction. Si Leyris s'est effectivement exprimé sur la traduction tout au long de sa carrière principalement par le biais d'entrevues, de paratextes rédigés pour accompagner un grand nombre de ses traductions – en tout une cinquantaine, dont quelques-uns sont composés en collaboration³ – et de *Pour mémoire : ruminations d'un petit clerc à l'usage de ses frères humaines et des vers légataires*, et si « [u]ne préface de Pierre Leyris (je pense en particulier à celles qu'il écrivit pour Blake, Melville, Hopkins, Michel-Ange, Quincey) est d'abord une somme de savoir sur l'auteur et son œuvre » (Jaworski, 2001 : 14) qui vaut « bien des études universitaires » (Jaworski, 2001 : 14), il reste que les dits paratextes s'apparentent davantage aux études des littéraires qu'à celles des traductologues. Une lecture attentive a néanmoins permis d'identifier des éléments généraux (par opposition aux éléments particuliers à la traduction d'une œuvre spécifique) qui émergent de quelques-uns d'entre eux et qui trouvent écho dans les entrevues accordées et le journal rédigé durant les derniers mois. Leur recoupement et leur mise en commun a mené à ce que nous avons nommé sa conception de la traduction, conception qui laisse transparaître « une langue reconnaissable entre toutes, que les années ni les modes jamais n'altèrent » (Jaworski, 2001 : 14). Et c'est cette conception que nous nous apprêtons à présenter.

¹ Julie Arsenault est professeure de traduction au Département de traduction et des langues de l'Université de Moncton (Canada). Elle est également membre de l'équipe de recherche TRACT (Prismes, EA 4398, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle).

² L'avant-propos aux *Œuvres complètes* de Shakespeare, « Pourquoi retraduire Shakespeare ? », publié par le Club français du livre n'est pas paginé. Ajoutons qu'il s'agit du point de départ de sa conception de la traduction.

³ Voir l'Annexe 1 pour consulter la bibliographie des œuvres littéraires traduites par Leyris.

1. L'impossibilité de superposer le français à l'anglais

Leyris affirme que « les phrases et leurs éléments ne sont pas, d'une langue à l'autre superposables » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 1 [notre pagination]) ou encore qu'« un système cohérent [...] ne saurait être transporté en bloc d'une langue à l'autre, leurs génies s'y opposant » (Hopkins, 1980 [1957] : 13). En d'autres mots, bien que la traduction « se voulût toujours un calque strict » (Coleridge, 1987 : 9), elle « n'est un calque qu'au figuré » (Synge, 1966 : 7) qui permet néanmoins de « rendre le sens en se moulant sur l'original » (Jaworski, 2001 : 14). Ces affirmations qui peuvent sembler contradictoires ne le sont pas ; elles laissent comprendre que seul le sens peut, en quelque sorte, être « calqué ».

Pendant, il croit également que la langue littéraire a évolué de manière à permettre « d'accorder droit de cité à des formes qui, pour épouser étroitement un discours étranger, restent organiques et même naturelles » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 5 [notre pagination]) et de « rendre de plus près un texte étranger, sans aller contre le génie du français ni provoquer l'indignation ou la stupeur » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 5 [notre pagination]). Ainsi, bien que les syntaxes anglaise et française diffèrent, il considère que rien n'empêche de rendre les textes littéraires anglais et anglo-américains en français. C'est comme si, sans l'énoncer clairement, il sous-entend que tout est traduisible.

2. L'interprétation comme condition de la traduction

Considérant qu'« [o]n accepte de ne pas comprendre tout ce qu'on lit » (Leyris, 2002a : 64), « toute traduction, si exacte qu'elle se veuille, ne peut manquer d'être une interprétation, et plus hasardeuse que l'interprétation musicale, qui ne voit pas changer les propriétés des sons comme la traduction celle des mots » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 1 [notre pagination]). La traduction fait toutefois davantage. « Mieux que le jeu du virtuose, elle révélera donc ce que le traducteur a saisi et n'a pas saisi d'un ouvrage, trahira son échelle de valeurs et sa philosophie de l'expression » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 1 [notre pagination]). Leyris pousse la réflexion au-delà de ces constats faits par nombre de traducteurs et de traductologues lorsqu'il s'exprime sur la difficulté que pose la polysémie : « [c]e peut être aussi que l'on entrevoit derrière les phrases un sens second tapi en embuscade et qui devrait demeurer tel sans être indiscretement tiré au grand jour, alors que le français se refuse à le maintenir dans cette condition de demi-présence » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 4 [notre pagination]). Ainsi, le traducteur se trouve « contraint de prendre dans les cas douteux un parti bien défini » (Buonarroti, 1983 : 13), parti qui permet à la traduction de passer « le fleuve, au prix d'une salutaire métamorphose » (Goethe, 1995 : 97).

3. La fidélité à l'original

Bien que la fidélité soit un concept que les traductologues contemporains considèrent controversé, Leyris n'y renonce jamais. Pour lui, « [ê]tre fidèle au seul sens ne saurait suffire » (Leyris cité dans Biancotti, 1975 : 55) et les « infidélités de

surface [transpositions, omissions et menus glissements et manques] s'imposent si on recherche une plus profonde "fidélité". [...] Il faut perdre ici pour gagner là (cf. "les balances du traducteur" de Valéry Larbaud) » (Leyris, 2002a : 294), c'est-à-dire il faut « sans cesse peser gains et pertes » (Leyris, 1962 : 122). Toutefois, la fidélité ne s'obtient pas facilement ; elle semble même passer par une expérience presque mystique.

Être fidèle, c'est après une longue imprégnation du texte et de ses valeurs dûment reconnues, se laisser traverser par lui, comme involontairement, dans le passage d'une langue à l'autre. Le naturel, en traduction, s'obtient tout à coup, comme une grâce, au terme de patients efforts. Vous ne pouvez pas savoir à quel point on pénètre un texte en luttant longuement avec lui. On croit même saisir le secret de sa genèse. (Leyris cité dans Kéchichian, 2001 : 16)

Cette lutte, qu'il qualifie même d'« amoureuse » dans l'« Avertissement du traducteur » de sa traduction d'*En Toute candeur* (1964), intervient cependant une fois reçu le choc provoqué par la lecture de l'original (Leyris, 2002a : 295). Et c'est au terme de celle-ci que le traducteur doit transmettre le choc premier.

Seulement ce n'est pas si simple, car le choc non plus ne l'était pas : il résultait d'éléments disparates (logiques, affectifs, rythmiques etc.) qui, de fondus qu'ils étaient, se sont dissociés au cours du transfert et se proclament à présents hétérogènes, incompatibles. (Hopkins, 1980 [1957] : 14)

4. La présence de la fonction première de l'original dans la traduction

Dans son avant-propos à la nouvelle traduction des *Œuvres complètes de Shakespeare* dont il dirige le domaine français, Leyris soutient que la traduction des pièces de Shakespeare doit incarner « les concepts que Shakespeare a trouvés en chemin ; [...] leur faire reprendre vie dans une langue nouvelle pour retrouver la fonction première de l'original » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 3 [notre pagination]). Cette idée, ici appliquée à la traduction d'un auteur particulier, il la reprend et l'affine, surtout en fin de carrière, afin qu'elle puisse s'appliquer à la traduction de tout auteur. Ainsi, il confie à Lindon que la traduction doit produire « le même effet en profondeur » (Leyris cité dans Lindon, 1995 : http://next.liberation.fr/livres/1995/11/09/traduction-leyriss-du-metier-comment-apprend-on-a-traduire-pierre-leyriss-fait-paraitre-ses-poetes-ame_150192) que l'original. Puis, dans *Pour mémoire : ruminations d'un petit clerc à l'usage de ses frères humains et des vers légataires*, il précise que la fonction dépend de l'auditoire (Leyris, 2002a : 290). Cependant, cela sous-entend également que le traducteur doit « dire le simple » (Leyris, 2002a : 10), c'est-à-dire « communiquer à l'aide de mots simples une vision aussi claire que profonde » (Blake, 1999 : 33).

5. Le respect de la voix de l'original dans la traduction

Leyris estime que le traducteur doit rendre la voix de l'original, « quant à la diction, quant à la respiration, quant à la manière dont cette voix s'élève puis retombe, s'accélère ou se ralentit selon les mouvements de la tête et du cœur. [...] si l'on y manque tout à fait, on a perdu son temps comme celui du lecteur » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 4 [notre pagination]). Bien que ces propos s'appliquent au théâtre, ils sont généralisables aux différents types de textes littéraires, le concept de voix étant universel.

Toutefois, Leyris croit que rendre la voix de l'original n'est possible que si le traducteur traduit dans sa langue maternelle, car un traducteur qui « n'a pas grandi en notre langue [...] n'est capable en fait que de traduire de l'anti-langage académique » (Leyris, 2002a : 118) ; en d'autres mots, il est limité. Il va même jusqu'à déplorer le fait que « X se croit capable, parce qu'il a vécu ici et qu'il a un dictionnaire des synonymes, de traduire n'importe quoi en français » (Leyris, 2002a : 118). Il ne s'agit pas ici d'être élitiste, mais plutôt de constater qu'un *habitus* déficient, car comportant des carences (l'exposition aux différents contextes – culturel, social, économique, familial, etc. – n'étant pas représentative de la « réalité » vécue par la majorité de la société cible) ne peut qu'aboutir à une traduction déficiente. Et il ne s'agit pas non plus que de trouver le bon mot et de s'assurer de ne pas trop le répéter⁴ ou que d'être sensible aux variantes dialectales⁵, mais également de respecter la ponctuation de l'original. Leyris croit que

il est fatal [...] de simplifier ou de morceler les périodes sous prétexte que des phrases courtes seraient plus naturelles ou passeraient plus facilement la rampe. [...] C'est pourquoi la ponctuation même [...] demande à être traduite, certes, au même titre que les mots, mais avec la plus grande circonspection, jusqu'à hésiter longtemps avant d'appesantir le suspens d'un point-virgule dans la pause d'un point. (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 3 [notre pagination])

6. L'idiomaticité et l'homogénéité de la traduction

Selon Leyris, le mot d'ordre du traducteur pratiquant la traduction poétique est « la greffe doit prendre assez pour que le poème semble être né en français » (Éditeur cité dans Leyris, 2002b : 292), pour qu'il « existe suffisamment en français » (Leyris, 2002b : 294). Si l'idiomaticité est ici associée à la traduction poétique, rien, semble-t-il, ne l'empêche d'être associée à tout type de traduction

⁴ Pour illustrer son propos, Leyris donne un exemple : « [v]oilà un mot [calembredaines] qu'un traducteur non-français ne trouvera jamais de lui-même et que, s'il le trouvait, il répéterait trop – comme le « un tantinet » de Benjamin » (Leyris, 2002a : 211).

⁵ Dans deux paratextes consacrés à autant d'œuvres de Lady Gregory, Leyris attire l'attention sur le fait que « [l]a saveur du kiltartan, due à son substrat de tournures gaéliques et à ses survivances élizabéthaines ou jacobéennes, se perd, hélas, en français pour une grande part » (Lady Gregory, 1988 : 8), puis que « [a]ssurément, les charmes singuliers de ce dialecte se perdent en français pour une grande part » (Lady Gregory, 1991 : 6). Sans l'énoncer, Leyris sous-entend qu'un dialecte de la langue de départ ne peut pas être traduit par un autre dialecte de la langue d'arrivée.

littéraire du moment que le traducteur connaisse et comprenne bien l'auteur et son œuvre. Et cette condition, Leyris la respecte presque religieusement ; les paratextes qu'il rédige pour nombre de ses traductions en contiennent la preuve.

L'idiomaticité sous-entend également l'homogénéité. Concrètement, cela signifie que

[c]e qui importe, c'est que le texte soit homogène. Pas scientifiquement, mais à l'oreille. Quand on entend un mot qui sort du texte, s'il paraît archaïque ou trop vulgaire, il faut le supprimer. Le seul critère est la poursuite d'un naturel harmonieux. (Leyris, 2002a : 293)

7. Le repos de la traduction

Le repos de la traduction qui, malheureusement, est trop souvent négligé par les traducteurs en raison des contraintes de temps, Leyris ne le mentionne qu'une seule fois, mais de façon fort éloquente.

Comme il est bon de laisser reposer une traduction ! Un double choc se produit, de révolte contre son propre texte, de rencontre nouvelle avec l'original. Du neuf en sort aussitôt. On devient de moins en moins littéral et du même coup de plus en plus fidèle dans la chair du français. (Leyris, 2002a : 133-134)

Une telle « ode » au repos ne saurait laisser indifférent, et elle illustre de manière probante la passion et le sérieux avec lesquels Leyris pratique la traduction.

8. L'autocensure du traducteur

L'autocensure est abordée pour la première fois, mais à maintes reprises, dans *Pour mémoire : ruminations d'un petit clerc à l'usage de ses frères humains et des vers légataires*.

La crainte de blesser involontairement autrui est ma seule censure mais elle s'exerce souvent : l'effet d'un mot sur plusieurs générations est incalculable. (Leyris, 2002a : 38)

Faut-il se laisser conduire sans cesse par les mots ? Non, de grâce ! (Leyris, 2002a : 45)

Je rêve toujours rarement. Mon autocensure n'est donc pas entièrement abolie. Vis-à-vis de moi et vis-à-vis des autres. Peut-être n'est-elle pas la même dans les deux cas ? (Leyris, 2002a : 227)

[...] la langue est-elle autre chose que celle des Autres ? (Leyris, 2002a : 230)

Je ne puis écrire sans malaise : « Il faudrait que vous soyez ». Et il est défendu, depuis *Zazie dans le métro*, d'écrire « que vous fussiez ». Le mieux est donc de ne rien écrire du tout. C'est ce que j'ai fait avec constance. (Leyris, 2002a : 270)

Ces citations permettent de saisir toute l'importance des mots pour Leyris, ou plutôt l'importance du choix des bons mots, mais elles permettent également d'entrevoir sa grande sensibilité, sa préoccupation constante des détails, son désir d'offrir des traductions de qualité, et sa conscience de la complexité et de la difficulté associées à la production de telles traductions.

9. La nécessité de la retraduction

Leyris considère que « [l]'histoire de la traduction serait parallèle à l'histoire de la sensibilité et de la réceptivité intellectuelle, parallèle à l'histoire de la langue qui est sa maîtresse-servante, parallèle à l'histoire du style et de ses hardiesses d'accueil » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 1 [notre pagination]). En d'autres mots, toute traduction est le produit de son époque. Leyris spécifie même qu'il ne faut à un texte traduit

le plus souvent qu'une génération ou deux – surtout s'il habille une matière poétique – pour qu'il fasse figure de défroque désuète et étriquée, pour que l'idée neuve que nous nous faisons de l'œuvre passe de toutes parts au travers. Car les mesures d'un temps ne sont pas celles d'un autre. (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 1 [notre pagination])

Cela ne l'empêche pas de défendre le point de vue selon lequel « la matière ancienne demande à être coulée en mots modernes, sans archaïsmes pétrifiants et sans anachronismes sensibles, dans un langage comme suspendu entre les temps » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 4 [notre pagination]). Ainsi, s'il veut minimiser les chances de voir sa traduction faire l'objet d'une retraduction, le traducteur travaille à réduire « la distance qui sépare une œuvre spontanée de sa recreation [...] avec ses moyens propres, selon les ressources de son langage propre » (Leyris cité dans Leyris et Evans, 1954 : 5 [notre pagination]).

Bien que Leyris n'ait « guère de goût pour la théorie » (Jaworski, 2001 : 14), au sens où il n'a pas vraiment théorisé sur la traduction⁶, il semble évident qu'il ait fait davantage que réfléchir à celle-ci et que, au fil des ans et des traductions, il a élaboré une conception plutôt précise de ce que doit être la traduction, du moins, c'est ce que nos recherches portent à croire. Cependant, cette conception n'émerge et ne fait sens qu'à la suite d'une lecture attentive de l'ensemble des paratextes qu'il a rédigés, des entrevues qu'il a accordées et de *Pour mémoire : ruminations d'un petit clerc à l'usage de ses frères humaines et des vers légataires*.

⁶À notre connaissance, il n'a analysé les traductions d'autres traducteurs qu'à deux reprises. Leyris, Pierre (1999). « Notes sur un poème de Hardy traduit par Valéry », *Palimpsestes*, 2, pp. 7-18.

Leyris, Pierre (1999). « Quand T.S. Eliot parle Perse », *Palimpsestes*, 2, pp. 19-27.

C'est un peu comme si, à l'instar du Petit Poucet, il avait semé des miettes qui permettent à ses lecteurs de retrouver le chemin débouchant sur sa conception de la traduction, chemin qui n'est néanmoins pas en ligne droite et qui disparaît facilement pour quiconque n'est pas suffisamment attentif.

Le fait que la majorité des éléments discutés trouvent leur origine dans « Pourquoi retraduire Shakespeare ? » n'est pas nécessairement étonnant. En effet, Leyris participe activement à la traduction des œuvres de Shakespeare, ce qui lui permet d'acquérir une expérience de première main et d'assumer pleinement son rôle de directeur du domaine français en adoptant des « lignes directrices » spécifiques pour assurer une certaine homogénéité des traductions produites par les différents traducteurs. Connaissant son sérieux, il n'est pas non plus étonnant de constater qu'il ne les a jamais par la suite reniées, mais qu'il a plutôt continué à enrichir sa conception de la traduction au contact des œuvres d'autres auteurs anglais et anglo-américains qu'il admirait et traduisait.

Conclusion

La conception de la traduction de Leyris laisse deviner un engagement total envers les littératures anglaise et anglo-américaine, engagement qui vise à faire revivre en français les œuvres qu'il affectionne tout en leur étant le plus « fidèle » possible, ce qui, selon lui, n'est cependant possible que si l'auteur et l'œuvre n'ont plus de secrets pour le traducteur, mais ce qui n'élimine malheureusement pas toute interprétation. Ainsi, Leyris est réaliste et laisse comprendre que c'est une part de lui-même qui se retrouve dans ses traductions, mais qui, également, le pousse à retraduire certaines œuvres, car, si « [l]'*habitus* du traducteur, disposition acquise, durable et transposable, est ce qui fait qu'il traduit d'une manière plutôt que d'une autre » (Gouanvic, 2001 : 41), l'*habitus* évolue, ce qui implique que la traduction, elle aussi, évolue. C'est également que « [l]e temps toutefois, quand tout est dit – trop tard, donc, pour l'homme, mais non pour l'œuvre – clarifie ou justifie ce qui lui a résisté » (James, 1963 : 15).

Cette conception de la traduction plutôt traditionnelle, qui repose probablement sur la pratique de Leyris (probablement, car nous ne nous sommes pas penchée sur sa monumentale œuvre de traduction pour mener une analyse contrastive qui permettrait de savoir s'il traduit réellement en respectant les éléments de la conception de la traduction mise au jour – à eux seuls, les résultats d'une telle analyse pourraient faire l'objet d'un article si ce n'est pas celui d'un ouvrage), s'explique, semble-t-il, par le fait que son *habitus* est principalement celui d'un traducteur et non d'un traductologue ; l'*habitus* du traductologue reposant sur l'analyse d'une pratique distanciée, c'est-à-dire celle d'un autre traducteur. Ainsi, il paraît possible d'imaginer que s'il s'était intéressé de près aux traductions d'autres traducteurs, sa conception de la traduction se serait transformée pour laisser s'exprimer une nouvelle voix, celle du traductologue, dans des paratextes qui auraient pu faire davantage que d'apporter des précisions à une conception de la traduction élaborée en début de carrière. Un dialogue entre Leyris le traducteur

et Leyris le traductologue aurait pu inciter le premier à braver les « traditions » de la traduction en langue française, tout comme l'a fait André Markowicz durant les dernières années, dialogue qui aurait permis un rapprochement important entre la traduction et la traductologie, deux domaines d'étude trop souvent considérés comme distincts.

Annexe 1. Bibliographie des œuvres traduites par Pierre Leyris⁷

*Traductions et réinvention, et paratextes de Pierre Leyris*⁸

- Melville, Herman (s.d.) : *Billy Budd, gabier de misaine*. Trad. et « Introduction » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.⁹
- Melville, Herman (1987 [1980]) : *Billy Budd, marin* suivi de *Daniel Orme*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris, Paris, Gallimard.¹⁰
- Melville, Herman (1937) : *Benito Cereno*. Trad. et « Note biographique » Pierre Leyris. Paris, Librairie Plon.
- Melville, Herman (1994) : *Benito Cereno*. Trad. et « Préface » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.¹¹
- Cardinal Newman (1943) : *Le Christ*. Trad., « Avertissement » et « Introduction » Pierre Leyris. Fribourg, Éditions de la Librairie de l'Université.
- More, Thomas (1953) : *Écrits de prison* précédés de *la Vie de Sir Thomas More par William Roper*. Trad. et « Introduction » Pierre Leyris. Paris, Éditions du Seuil.
- Hopkins, Gerard Manley (1980 [1957]) : *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*. Trad., « Avertissement au lecteur » et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Éditions du Seuil.

⁷ Cette bibliographie a été en partie établie à partir des recherches de Pierre Pachet qui ont été publiées dans *la Chambre du traducteur* (Leyris, 2007). En outre, la terminologie employée est celle employée dans les œuvres. Nous avons choisi de nous limiter aux œuvres littéraires publiées par des maisons d'édition, car, d'une part, la plupart des traductions parues dans des périodiques ont par la suite fait l'objet d'une publication (Jaworski, 200 : 13) et, d'autre part, il semble improbable qu'il aurait été possible de toutes les retracer. Nous avons négligé les traductions non littéraires et les articles parce qu'il paraît probable que leur importance ait été secondaire et parce qu'il aurait relevé du miracle de tous les retracer (une des raisons étant que Leyris a utilisé au moins deux pseudonymes, M. Dewpecker et D. Ermont). En outre, nous sommes loin d'être certaine que ceux-ci auraient pu jeter un nouvel éclairage sur cet article. Quant au choix de présenter une bibliographie chronologique subdivisée en sections, il repose sur le désir de permettre de constater l'intensification de l'activité de traduction de Leyris et, par le fait même, de l'augmentation de son capital symbolique, mais également de mettre en lumière l'importance de son activité de préfacier et, dans une moindre mesure, de ses collaborations et de la reconnaissance que ses pairs lui accordent en rédigeant des paratextes pour ses traductions. Dans la mesure où nous avons voulu attirer l'attention sur l'activité de préfacier de Leyris, nous avons, lorsque nous avons recensé plusieurs éditions d'une même œuvre fait état de celles sans paratextes en note de bas de page.

⁸ Les retraductions sont insérées directement après les premières traductions.

⁹ D'après différentes sources, la traduction date vraisemblablement de 1935 ou de 1937.

¹⁰ Cette traduction compte également un paratexte anonyme d'une page sans titre (biobibliographie) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

Les deux traductions de *Billy Budd, Sailor* ont été faites à partir d'éditions différentes du roman.

¹¹ La traduction a été revue et complétée, et la « Préface » est différente de la « Note biographique » de la première édition (1937). Gallimard publie également une édition intitulée *Benito Cereno et autres contes de la véranda* (1951), mais sans paratexte.

- Dickens, Charles (1954) : *Souvenirs intimes de David Copperfield* suivi de *De Grandes Espérances*. Trad. de *De Grandes Espérances* et « Introduction » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.¹²
- Rutherford, Mark (1957) : *L'Autobiographie de Mark Rutherford*. Trad. et Paratexte¹³ Pierre Leyris. Paris, Fasquelle.
- De Quincey, Thomas (1962) : *Les Confessions d'un opiomane anglais* suivies de *Suspiria de profundis* et de *la Malle-poste anglaise*. Trad. et « Avant-propos du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.
- De Quincey, Thomas (1990) : *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais. Suspiria de profundis. La Malle-poste anglaise*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.¹⁴
- Brontë, Emily (1963) : *Poèmes (1836-1866)*. Trad. et « Avant-propos du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.¹⁵
- De Quincey, Thomas (1963) : *De l'Assassinat considéré comme un des beaux-arts*. Trad. et Paratexte Pierre Leyris. Paris, Gallimard.
- James, Henry (1963) : *L'Élève et autres nouvelles*. Trad. et « James glossateur de James » Pierre Leyris. Paris, Union générale d'éditions.
- Hawthorne, Nathaniel (1963) : *La Lettre écarlate*. Trad. et « L'apprentissage de "la lettre écarlate" » Pierre Leyris. Paris, Union générale d'éditions.¹⁶
- Edgeworth, Maria (1964) : *Château Rackrent*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Hopkins, Gerard Manley (1964) : *Le Naufrage du Deutschland*. Trad. et « Avant-Propos du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Éditions du Seuil.¹⁷
- Hudson, W. H. (1964) : *El Ombù*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Symons, Arthur (1964) : *Aventures spirituelles*. Trad. et Paratexte Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- White, Kenneth (1964) : *En Toute candeur*. Trad. et « Avertissement du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.

¹²Leyris a également signé l'« Introduction » de cinq autres ouvrages de Dickens publiés en traduction chez Gallimard : *Dombey et fils* suivi de *Temps difficiles* (1956), *les Papiers posthumes du Pickwick Club* suivi de *De Grandes Espérances* (1958), *le Magasin d'antiquités* suivi de *Barnabé Rudge : roman sur les émeutes de 1780* (1962), *Nicolas Nickleby* suivi de *Livres de Noël* (1966) et *la Petite Dorrit* suivi de *un Conte de deux villes* (1970).

¹³ Les entrées qui portent la mention « Paratexte » sont celles pour lesquelles nous n'avons pas été en mesure de vérifier le titre exact et pour lesquelles nous avons dû nous contenter de la version reproduite dans *la Chambre du traducteur* (Leyris, 2007), version qui ne spécifie que les titres non génériques des paratextes.

¹⁴ La traduction a été revue et complétée, et la « Préface du traducteur » est différente de l'« Avant-propos du traducteur » de la première éditions (1962).

Cette traduction compte également un paratexte anonyme d'une page sans titre (biobibliographie) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

¹⁵ Cette traduction compte également un paratexte anonyme d'une page sans titre (évolution des *Poèmes* au fil des ans) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

¹⁶ La première édition a été publiée par les Compagnons du livre en 1949, mais sans « L'apprentissage de "la lettre écarlate" ».

¹⁷ Cette traduction compte également une « Note bibliographique » (textes utilisés) qui a vraisemblablement été écrite par Pierre Leyris.

- Crane, Stephen (1966) : *Le Bateau ouvert*. Trad. et Paratexte Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Clare, John (1969) : *Poèmes et proses de la folie* de John Clare suivis de *la Psychose de John Clare* par Jean Fanchette. Trad., Texte sans titre, « Les Années de John Clare » et « Chronologie des textes ; leur ponctuation » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Rhys, Jean (1969) : *Les Tigres sont plus beaux à voir*. Trad. et « Avant-propos du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Dickens, Charles (1970) : *La Petite Dorrit* et *Un Conte de deux villes*. Trad. et « Introduction » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.¹⁸
- Yeats, William Butler (1970) : *Autobiographie II : le Frémissement du voile*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- MacGahern, John (1971) : *Lignes de fond* précédé de *l'Image*. Trad. et Paratexte Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Moore, George (1971) : *Albert Nobbs et autres vies sans hymen*. Trad. et « Avant-propos du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Blake, William (1974) : *Œuvres*, tome I. Trad. et « Introduction » Pierre Leyris. Paris, Aubier-Flammarion.¹⁹
- Stevenson, Robert Louis (1975) : *Olalla des montagnes et autres contes noirs* précédé de *un Chapitre sur les rêves*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Shakespeare, William (1977) : *Macbeth*. Trad. et « Introduction » Pierre Leyris. Paris, Aubier.²⁰
- Melville, Herman (1981) : *Poèmes de guerre*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.
- Syngé, John Millington (1981) : *Les Îles Aran*. Trad. et « Avant-propos » Pierre Leyris. Paris, Arthaud.
- Carroll, Lewis (1982) : *La Revanche de Bruno*. Trad. et « Avertissement » Pierre Leyris. Paris, Bordas.
- Buonarroti, Michel-Ange (1983) : *Poèmes*. Trad. et « Michel-Ange poète » Pierre Leyris. Paris, Mazarine.²¹
- Melville, Herman (1984) : *Pontoosua*. Trad. et « Avant-propos » Pierre Leyris. Benoît de Roux.²²
- Guigues, Louis-Paul (1987) : *Labyrinthes*. Trad. et « Préface » Pierre Leyris. Marseille, André Dimanche.
- Lady Gregory (1988) : *Deirdre ou le sort des fils d'Usnach*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Genève, La Dogana.

¹⁸ Cette traduction compte également une « Note biographique » anonyme (textes à partir desquels les traductions ont été faites) qui a vraisemblablement été écrite par Pierre Leyris.

¹⁹ Cette traduction compte également un paratexte anonyme intitulé « Les années de William Blake » (bibliographie) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

²⁰ Cette traduction compte également un paratexte anonyme intitulé « Avertissement » (notes sur le texte) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

²¹ Cette traduction compte également un paratexte anonyme intitulé « Note sur le texte » (différentes éditions des poèmes) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

²² Il a été impossible d'identifier le lieu de publication de la maison d'édition (aucune mention dans l'ouvrage et recherches inconcluantes).

- De Quincey, Thomas (1990) : *Judas Iscariote*. Trad. et « Judas mon prochain » Pierre Leyris. Toulouse, Éditions Ombres.
- Lady Gregory (1991) : *Diarmuid et Grania* suivi de *le Destin des enfants de Lir*. Trad. et « Le don de Lady Gregory à l'Irlande et au monde » Pierre Leyris. Paris, Hatier.
- Melville, Herman (1991) : *Poèmes divers 1876-1891*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.
- Pater, Walter (1992) : *L'Enfant dans la maison*. Trad. et « Pater et l'imaginaire » Pierre Leyris. Paris, José Corti.
- Leyris, Pierre, dir. (1995) : *Esquisse d'une anthologie de la poésie américaine du XIX^e siècle*. Trad., « Introduction » et « Notices biographiques » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.²³
- Crane, Steven (1996) : *L'Arpent du diable*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.²⁴
- Lord Byron, George Gordon (1998) : *Journal de Ravenne*. Trad. et « Byron, profil perdu » Pierre Leyris. Paris, José Corti.
- Melville, Herman (1999) : *Pierre ou les ambiguïtés*. Trad. et « Pierre et l'inceste comme masque » Pierre Leyris. Paris, Gallimard.²⁵
- Blake, William (2000) : *Écrits prophétiques des dernières années* suivis de *Lettres*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, José Corti.²⁶

Traductions de Pierre Leyris accompagnées de paratextes rédigés par une femme ou un homme de lettres et aussi, à l'occasion, par Pierre Leyris

- Shakespeare, William (1954) : *Œuvres complètes, tome I*. Trad. de *Richard III* Pierre Leyris ; « Préface » et « Notice » R. G. Cox. Paris, Le Club français du livre.
- Shakespeare, William (1955) : *Œuvres complètes, tome II*. Trad. de *la Tragédie du roi Richard II* Pierre Leyris ; « Préface » John Dover Wilson ; « Notice » R. G. Cox. Paris, Le Club français du livre.
- Barnes, Djuna (1957) : *L'Arbre de la nuit*. Trad. Pierre Leyris ; « Introduction » T.S. Eliot. Paris, Seuil.
- Shakespeare, William (1957) : *Œuvres complètes, tome IV*. Trad. de *la Nuit des rois* Pierre Leyris ; « Préface » Léo Salinger ; « Notice » F. N. Lees. Paris, Le Club français du livre.
- Shakespeare, William (1958) : *Œuvres complètes, tome V*. Trad. de *Troïle et Cresside* Pierre Leyris ; « Préface » Brian Morris ; « Notice » F. N. Lees. Paris, Le Club français du livre.
- Shakespeare, William (1961) : *Œuvres complètes, tome VII*. Trad. de *Cymbelin* Pierre Leyris ; « Préface » P. Hanson ; « Notice » F. N. Lees. Paris, Le Club français du livre.
- Shakespeare, William (1961) : *Œuvres complètes, tome VII*. Trad. de *la Tempête* Pierre Leyris ; « Préface » J. D. Jump ; « Notice » F. N. Lees. Paris, Le Club français du livre.

²³ La quatrième de couverture compte un paratexte éponyme de Pierre Leyris (mise en contexte de l'ouvrage et de ses auteurs).

²⁴ La quatrième de couverture compte un paratexte de Pierre Leyris intitulé « Bibliothèque américaine : Collection dirigée par M. Gresset, P. Jaworski, B. Matthieussent » (résumé du contenu de l'œuvre).

²⁵ Gallimard a publié la première traduction de ce roman en 1939, puis, en 1961, une édition remaniée et en 1999, cette édition revue avec Philippe Jaworski. Cependant, les deux premières éditions ne comptent pas de paratextes.

²⁶ Cette traduction compte également un paratexte anonyme intitulé « Avant-propos » (sens du mot « prophétique » chez l'auteur et choix des poèmes) qui a vraisemblablement été écrit par Pierre Leyris.

- Eliot, George (1980 [1966]) : *Silas Marner : le tisserand de Raveloe*. Trad. Pierre Leyris ; « Préface » Jean-Louis Curtis. Paris, Gallimard.²⁷
- Stevenson, Robert-Louis (1977) : *Veillées des îles*. Trad. Pierre Leyris ; « Préface » Francis Lacassin. Paris, Union générale d'éditions.
- Barnes, Djuna (1979) : *Le Bois de la nuit*. Trad. Pierre Leyris ; Préface T.S. Eliot. Paris, Éditions du Seuil.
- Melville, Herman (1986) : *D'Où viens-tu Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants* suivi de *Hawthorne et ses mousses*. Trad. et « Introduction » Pierre Leyris ; « Notes sur une vie de Herman Melville » Philippe Jaworski. Paris, Gallimard.
- Coleridge, Samuel Taylor (1987) : *Carnets*. Trad., « Avant-propos » et « Jalons biographiques » Pierre Leyris ; « Préface phosphorescence » Pierre Pachtet. Paris, Belin.
- Raine, Kathleen (1987) : *La Gueule du lion*. Trad. Pierre Leyris ; « Préface » Diane de Margerie ; « Introduction » Kathleen Raine. Paris, Mercure de France.
- Lord, James (1991) : *Un Portrait de Giacometti* suivi de *Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*. Trad. Pierre Leyris ; « Préface » James Lord. Paris, Gallimard.²⁸
- Yeats, William Butler (1994) : *Trois nôt irlandais*. Trad. Pierre Leyris ; « Yeats et le nô » Kathleen Raine. Paris, José Corti.
- Blake, William Butler (1999) : *Milton* suivi de *le Jugement dernier*. Trad., « Avant-propos » et « Aperçu biographique » Pierre Leyris ; « Introduction » Kathleen Raine. Paris, José Corti.
- Leyris, Pierre, dir. (2002) : *Rencontres de poètes anglais* suivies de *Sonnets de Shakespeare*. Trad. et « Notes sur la traduction de la poésie » Pierre Leyris ; « Les ultimes rencontres de Pierre Leyris » Philippe Jaworski ; « Note sur le texte » Jérôme Gilles Bouillard ; « Note de l'éditeur » Anonyme. Paris, José Corti.

Traductions de Pierre Leyris en collaboration et accompagnées d'un ou de paratextes rédigés par Leyris, un homme ou une femme de lettres, ou en collaboration

- Lao-Tzeu (1979 [1949]) : *La Voie et sa vertu*. Trad., « Avant-propos » et « Au lecteur » François Houang et Pierre Leyris ; « Préface » François Houang. Paris, Éditions du Seuil.²⁹
- Cavafy, Constantin (1978) : *Poèmes anciens ou retrouvés*. Trad. Gilles Ortlieb et Pierre Leyris ; « Retour de Cavafy » Pierre Leyris. Paris, Seghers.
- Duvignaud, Françoise, dir. (1981) : *Lettres d'Angleterre : contes, récits et poèmes de la littérature anglaise*. Trad. Jules Castier, Pierre Leyris, F. Holland, Henri D. Davray et al. ; Paratexte Françoise Duvignaud. Paris, Gallimard.
- Duvignaud, Françoise, dir. (1982) : *Vers l'île au trésor : contes, récits et poèmes de la littérature anglaise*. Trad. Charles Baudelaire, Jules Supervielle, Pierre Leyris, F. Holland et al. ; Paratexte Françoise Duvignaud. Paris, Gallimard.

²⁷ La traduction est une réédition de 1966, mais la « Préface » date de 1980.

²⁸ *Un Portrait par Giacometti* a été publié pour la première fois par Mazarine en 1981, mais sans paratexte.

²⁹ L'édition de 1979 est conforme à celle de 1949. Cependant, l'édition de 1949 ne comporte qu'un seul paratexte : « Avant-propos ».

- Raine, Kathleen (1991) : *Le Royaume invisible*. Trad. Philippe Giraudon, François Xavier Jaujard, Pierre Leyris, Jean Mambrino et Marie-Béatrice Mesnet ; « Préface » Kathleen Raine. Paris, Orphée et La Différence.
- Goethe, Johann Wolfgang (1995) : *Trois Contes et une nouvelle*. Trad. Alexandre Benzion et Pierre Leyris ; « Préface » Jean-Yves Masson. Paris, José Corti.
- Hardy, Thomas (1995) : *Contes du Wessex*. Trad. PierreLeyris et Antoine Jaccottet ; Paratexte Antoine Jaccottet. Paris, Imprimerie nationale.³⁰
- Sophocle (1997) : *Philoctète*. Trad. Yannis Kokkos et Pierre Leyris ; « Philoctète et Héraklès » Pierre Leyris. Bazas (France), Le Temps qu'il fait.
- Symons, Arthur (2000) : *Esther Kahn* suivi de *SeawardLackland* et de *Prélude à la vie*. Trad. Pierre Leyris ; « Préface » Arnaud Déplechin. Paris, Mercure de France.
- White, Kenneth (2007) : *Un Monde ouvert : anthologie personnelle*. Trad. Marie-Claude White, Patrick Guyon, Philippe Jaworski et Pierre Leyris ; « Préface » Gilles Plazy. Paris, Gallimard.

Traductions et adaptations de Pierre Leyris (sans paratextes)

- Melville, Herman (1945) : *Le Campanile*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Fontaine.
- Melville, Herman (1945) : *Les Îles enchantées* suivies de *Bartleby l'écrivain*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Gallimard.
- Dickens, Charles (1948) : *L'Embranchement de Mugby*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Éditions de Minuit.
- Hawthorne, Nathaniel (1954) : *Contes du minotaure*. Adap. Pierre Leyris. Tours, Mame.
- Melville, Herman (1954) : *Cocorico ! et autres contes*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Gallimard.
- Hawthorne, Nathaniel (1957) : *Le Premier Livre des merveilles*. Adap. Pierre Leyris. Paris, Compagnie des libraires et des éditeurs associés.
- Hawthorne, Nathaniel (1957) : *Le Second Livre des merveilles*. Adap. Pierre Leyris. Paris, Compagnie des libraires et des éditeurs associés.
- Yeats, William Butler (1965) : *Autobiographie I : enfance et jeunesse resongées*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Lawrence, D.H. (1968) : *La Princesse* suivi de *la Fille du marchand de chevaux*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Eliot, T.S. (1969) : *Les Hommes creux*. Trad. Pierre Leyris. Albeuve (Suisse), Éditions Castella.
- Eliot, T.S. (1969) : *Poésie : premiers poèmes* (« La terre vaine », « les hommes creux », « mercredi des cendres », « poèmes d'Ariel », « quatre quatuors »³¹). Trad. Pierre Leyris. Paris, Éditions du Seuil.
- Wharton, Edith (1969) : *Ethan Frome*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Brontë, Emily (1972) : *Hurlevent des monts*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Pauvert.
- Yeats, William Butler (1974) : *Autobiographie III : Dramatispersonæ* suivi de *Aliénation* et de *la Mort de Synge*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- MacDonald, George (1980) : *Contes du jour et de la nuit*. Trad. libre Pierre Leyris. Paris, Bordas.

³⁰ Cette traduction compte également un paratexte anonyme intitulé « Chronologie » (principaux événements de la vie de l'auteur) qui a vraisemblablement été écrit par Antoine Jaccottet. La deuxième de couverture compte un paratexte sans titre de Pierre Leyris et d'Antoine Jaccottet (le Dorset natal de l'auteur).

³¹ *Quatre quatuors* a été publié pour la première fois en 1950 par les Éditions du Seuil.

- Stevenson, Robert Louis (1980) : *Un Mort encombrant*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Union générale d'éditions.
- MacDonald, George (1981) : *La Clef d'or*. Trad. libre Pierre Leyris. Paris, Bordas.
- MacDonald, George (1981) : *Le Cœur du géant suivi de le Vin magique*. Trad. libre Pierre Leyris. Paris, Bordas.
- MacDonald, George (1981) : *La Princesse légère*. Trad. libre Pierre Leyris. Paris, Bordas.
- Molesworth, Mary Louisa (1984) : *La Dame en écarlate ou la rose magique*. Réinvention Pierre Leyris, Paris, Bordas.
- Leyris, Pierre, dir. (1986) : *Le Rêve d'Angus Og : contes irlandais*. Adaptation Pierre Leyris. Paris, Hatier.
- MacDonald, George (1986) : *La Petite Aurore*. Adap. libre Pierre Leyris. Meudon (France), Fontanille.
- Barnes, Djuna (1988) : *La Bataille des oiseaux : contes celtiques*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Hatier.³²
- Richardson, Dorothy (1989) : *Eau morte*. Trad. Pierre Leyris. Arles, Bernard Coutaz.
- Cartier-Bresson, Henri et Galassi, Peter (1991) : *Henri Cartier-Bresson, premières photos : de l'objectif hasardeux au hasard objectif*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Arthaud.
- Yeats, William Butler (1991) : *La Rose secrète suivi de les Histoires de Hanrahan le roux et de Rosa Alchemica : les tables de la loi et de l'Adoration des mages*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Hatier.
- Hawthorne, Nathaniel (1992) : *Monsieur du miroir*. Trad. Pierre Leyris. Paris, José Corti.

Traductions de Pierre Leyris faites en collaboration (sans paratextes)

- Frobenius, Leo (1936) : *Histoire de la civilisation africaine*. Trad. Hanne Back et D. Ermont.³³ Paris, Gallimard.
- Beckett, Samuel (1959) : *La Dernière bande* suivi de *Cendres*. Trad. Samuel Beckett et Pierre Leyris. Paris, Éditions de Minuit.³⁴
- Gosse, Edmund (1973) : *Père et fils*. Trad. Auguste Monod et Henry Davray, revue par Pierre Leyris. Paris, Mercure de France.
- Goethe (1991) : *La Chasse*. Trad. Alexander Benzion et Pierre Leyris. Paris, Obsidiane.
- Lord, James (1996) : *Cinq Femmes exceptionnelles*. Trad. Pierre Leyris et Edmonde Blanc. Paris, Plon.

Direction d'ouvrage en collaboration et paratexte de Pierre Leyris

- Leyris, Pierre et Evans, Henri, dir. (1954-1961) : *Œuvres complètes de Shakespeare*. « Pourquoi retraduire Shakespeare ? » Pierre Leyris. Paris, Le Club français du livre.

Traductions non publiées (sans paratextes)

- Lady Gregory (1987) : *Devant la prison*. Trad. Pierre Leyris présentée dans une mise en scène de Jean Bollery au théâtre de Poche-Montparnasse.
- Synge, John Millington (1987) : *L'Ombre du val*. Trad. Pierre Leyris présentée dans une mise en scène de Jean-Bollery au théâtre Poche-Montparnasse.

³² Choix et adaptation de Pierre Leyris.

³³ D. Ermont est un pseudonyme de Pierre Leyris qui semble n'avoir été utilisé qu'à cette occasion.

³⁴ *Cendres* est aussi paru, la même année, dans le n° 36 des *Lettres nouvelles*.

Bibliographie :

- Biancotti, Hector (1975) : « Le traducteur de l'intraduisible », *Le Nouvel Observateur*, 27 janvier-2 février, p. 55.
- Blake, William Butler (1999) : *Milton suivi de le Jugement dernier*. Trad., « Avant-propos » et « Aperçu biographique » Pierre Leyris ; « Introduction » Kathleen Raine. Paris, José Corti.
- Bourdieu, Pierre (1980) : *Questions de sociologie*. Paris, Éditions de Minuit.
- Buonarroti, Michel-Ange (1983) : *Poèmes*. Trad. et « Michel-Ange poète » Pierre Leyris. Paris, Mazarine.
- Coleridge, Samuel Taylor (1987) : *Carnets*. Trad., « Avant-propos » et « Jalons biographiques » Pierre Leyris ; « Préface phosphorescence » Pierre Pacht. Paris, Belin.
- Hopkins, Gerard Manley (1980 [1957]) : *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*. Trad., « Avertissement au lecteur » et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Paris, Éditions du Seuil.
- Goethe, Johann Wolfgang (1995) : *Trois Contes et une nouvelle*. Trad. Alexandre Benzon et Pierre Leyris ; « Préface » Jean-Yves Masson. Paris, José Corti.
- Gouanvic, Jean-Marc (2001) : « Ethos, éthique et traduction : vers une communauté de destin dans les cultures », *TTR*, XIV, 2, pp. 31-47.
- Jaworski, Philippe (2001) : « Pierre Leyris traducteur, une œuvre souveraine », *La Quinzaine littéraire*, 801, pp. 13-14.
- James, Henry (1963) : *L'Élève et autres nouvelles*. Trad. et « James glossateur de James » Pierre Leyris. Paris, Union générale d'éditions.
- Kéchichian, Patrick (2001) : « Pierre Leyris. La patience et la subtilité d'un grand traducteur », *Le Monde*, 7-8 février, p. 16.
- Lady Gregory (1988) : *Deirdre ou le sort des fils d'Usnach*. Trad. et « Préface du traducteur » Pierre Leyris. Genève, La Dogana.
- Lady Gregory (1991) : *Diarmuid et Grania suivi de le Destin des enfants de Lir*. Trad. et « Le don de Lady Gregory à l'Irlande et au monde » Pierre Leyris. Paris, Hatier.
- Leyris, Pierre (1962) : « Quelques mots sur la traduction littéraire considérée tantôt comme une fin en soi, tantôt comme un instrument pédagogique », *Babel*, VIII, 3, pp. 121-122.
- Leyris, Pierre (2002a) : *Pour mémoire : ruminations d'un petit clerc à l'usage de ses frères humains et des vers légataires*. Paris, José Corti.
- Leyris, Pierre, dir. (2002b) : *Rencontres de poètes anglais suivies de Sonnets de Shakespeare*. Trad. et « Notes sur la traduction de la poésie » Pierre Leyris ; « Les ultimes rencontres de Pierre Leyris » Philippe Jaworski ; « Note sur le texte » Jérôme Gilles Bouillard ; « Note de l'éditeur » Anonyme. Paris, José Corti.
- Leyris, Pierre et Evans, Henri, dir. (1954) : *Œuvres complètes de Shakespeare, Tome 1^{er}*. Paris, Le Club français du livre.
- Leyris, Pierre (2007) : *La Chambre du traducteur*. Paris, José Corti.
- Lindon, Mathieu (1995) : « Traduction : Leyris du métier. Comment apprend-on à traduire ? Pierre Leyris, fait paraître ses poètes américains préférés du XIX^e et raconte soixante ans de travail. Pierre Leyris, *Esquisse d'une anthologie de la poésie américaine du XIX^e siècle*, édition bilingue. Gallimard, 444 pp., 155 F. », *Libération*, 9 novembre. [En ligne sur le site de Liberation.fr]. <http://next.liberation.fr/livres/1995/11/09/traduction-leyris-du-metier-comment-apprend-on-a-traduire->

pierre-leyris-fait-paraitre-ses-poetes-ame_150192(Page consulté le 15 septembre 2015)

Synge, John Millington (1966) : « L'Autobiographie de J. M. Synge (introduit et traduit par Pierre Leyris) », *Le Commerce*, 8, automne-hiver, pp. 7-29.

Venuti, Lawrence (1995) : *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londres et New York, Routledge.

**IV. FRAGMENTARIUM
IRINA MAVRODIN**

FAMILIARITÉ / VS / DÉPAYSEMENT : UNE ÉPREUVE POUR LE TRADUCTEUR DE LITTÉRATURE¹

La prémisse implicite, formulée ici explicitement, car, de temps en temps j'éprouve le besoin de le rappeler explicitement – par laquelle je commence tout commentaire sur la traduction, c'est que le traducteur, dans le processus de sa pratique traductive, devient nécessairement le théoricien de son propre acte de traduction. Autrement dit, graduellement, par son action répétée de traduire, peu à peu, il perd son « innocence » originaire, au fur et à mesure qu'il s'approprie un certain « savoir » en devenant conscient de ce qu'il fait.

À force de travailler, il se rendra compte qu'avec chaque mot traduit il doit faire une option, mais aussi que cette suite d'options qui portent apparemment sur des détails, s'inscrivent au moins dans deux grands types, *l'option de diriger le texte traduit vers le lecteur* ou *celle de diriger le lecteur vers le texte traduit*.

Qu'est-ce que cela signifie dans des termes plus clairs ? Diriger le texte traduit vers le lecteur, sans faire proprement-dit une « adaptation » (forme radicale de mouvement du texte traduit vers le lecteur) constitue pourtant une sorte de modulation, d'apprivoisement vers une familiarité. Le lecteur – se dit, implicitement, un traducteur qui opte pour une telle solution – doit être ménagé, son contact avec le texte (traduit) ne doit pas être choquant, mais il doit retrouver dans ce texte au moins quelques repères qui lui soient très familiers. Au niveau mental, il ne doit pas se sentir trop dépaycé quand il parcourt un texte qui l'introduit dans un espace culturel différent du sien, parfois très différent. Pour lui offrir ce confort de familiarité avec son nouvel espace culturel, le traducteur recourt, plus ou moins consciemment, à certaines stratégies qui visent, toutes, le rapprochement entre les deux espaces, le lecteur restant théoriquement immobile, le nouvel espace culturel dirigé vers lui étant le seul élément mobile. La formule modérée – la plus courante – opère surtout au niveau lexical, de la manière la plus directe, la plus simple : généralement on évite (je me rapporte ici au texte littéraire), de toutes forces, les néologismes, notamment les plus rares, mais non seulement et on utilise des synonymes recherchés dans un registre un peu désuet, registre qui, on ne sait pas pourquoi, semble être pour beaucoup de traducteurs plus « roumain ». La plupart des néologismes du roumain étant d'origine latine (entrés surtout par le biais du français), le traducteur se situera, pas à pas, dans une atmosphère slavisante. Par exemple, entre « nădejde » et « speranță » [espoir], il préférera presque toujours le premier terme (sur ce modèle nous pourrions continuer avec des exemples à l'infini). Mais, il y a aussi d'autres situations, encore plus concluantes, peut-être entre « pădure » et « codru » [forêt], il choisira « codru » (j'appuie mes affirmations sur de nombreuses confrontations

¹Irina Mavrodin, « Autorul și traducătorul său », in *Despre traducere : literal și în toate sensurile*, Editura Fundației Scrisul Românesc, Craiova, 2006, pp. 26-28.

des textes traduits, avec l'original, des textes traduits de nombreux types de traducteurs parmi lesquels par nombreux écrivains), avec le sentiment – que lui donne toute une littérature folklorique etc. – que, en optant pour « codru », son roumain est plus « propre » et en même temps plus « coloré », mais aussi avec l'inconsciente/ consciente idée que le terme « codru » est plus fortement connoté comme espace familier pour un lecteur roumain. Un autre exemple, avec une solution plus difficile, parce que, comme beaucoup de termes, celui auquel nous ferons référence appartient à l'espace orthodoxe, désignant une réalité spécifiquement orthodoxe, mais étant aussi fortement connoté d'une charge « roumanisée » : la traduction du mot « prier » par « stare² » (et ici les exemples peuvent être multipliés, le domaine « ecclésiastique », orthodoxie/ vs/catholicisme étant une pierre de touche pour le traducteur et une épreuve en ce qui concerne sa position vis-à-vis de ces deux options indiquées ci-dessus).

L'autre position : diriger le lecteur *vers* le texte traduit suppose une conception pratiquement opposée, parce que celle-ci n'envisage pas seulement d'offrir au lecteur le confort d'une familiarité avec l'espace culturel d'où vient le texte traduit, mais aussi de maintenir un dépaysement, une différence, même une étrangeté. Et cela pour éviter justement d'utiliser, dans le texte traduit, toute connotation qui enverrait à l'espace culturel d'origine, dont le brouillage se produit de toute façon, à travers la langue-même – celle-ci ayant une structure spécifique – dans laquelle le texte est traduit. Il faut, par conséquent, limiter autant que possible la connotation « roumanisante » à la matière linguistique elle-même avec laquelle le traducteur opère (non pas le terme « codru », mais « pădure » etc.).

Ce dépaysement peut conquérir des zones de plus en plus larges et profondes, en envahissant le tissu synthétique même du texte. Un exemple important me semble être le texte proustien, qui contraint la phrase roumaine à un certain ordre étranger des mots, labyrinthique, difficile à assumer pour le lecteur roumain. Mais n'oublions pas que Proust lui-même avait choqué son lecteur, en violentant la syntaxe du français, effet qui doit être gardé en roumain. Le traducteur qui est resté sur la première option, essaiera de simplifier la phrase, d'en faciliter la lecture, de le ramener aux structures qui sont familières au lecteur roumain. Erreur fondamentale qui a été déjà faite dans l'ancienne traduction (Radu et Eugenia Cioculescu), une erreur explicable peut-être par le fait que, il y a plus de soixante ans lorsque cette traduction a été faite, la conception dominante était celle qui tendait vers l'adaptation – plus ou moins décidée – du texte originaire aux exigences de l'imaginaire caractéristique dans l'espace « cible ».

(Traduit du roumain par Ionela-Gabriela ARGANISCIUC et Anamaria MUNTEANU)

² Mot d'origine slave qui désigne la personne (abbé ou abbesse) qui conduit un monastère et a aussi des attributions administratives, conformément au Dictionnaire Explicatif de la Langue Roumaine [N.T.].

V. CHRONIQUES ET COMPTES RENDUS

**HISTOIRE DES TRADUCTIONS EN LANGUE FRANÇAISE.
XVII^e ET XVII^e SIÈCLES**

**Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.)
Verdier, Paris, 2014**

Muguraș CONSTANTINESCU¹

Le deuxième volume de la prestigieuse « série » *Histoire des Traductions en Langue Française / HTLF*, initiée et dirigée par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson de l'Université Paris IV Sorbonne, succédant au volume inaugural sur le XIX^e siècle, porte sur ce qu'on a conventionnellement appelé l'« âge classique », appellation que les trois codirecteurs – Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Maï Tran-Gervat – approuvent et embrassent pour la périodisation de leur projet. C'est un âge assez large, débordant l'idée de stricte chronométrie qui réunit, en fait, deux siècles, ayant comme repères les années 1610 et 1815, dates qui évoquent la mort d'Henri IV et, respectivement, la fin de l'Empire napoléonien et toutes les conséquences socioculturelles qui en découlent. Ce second volume continue et développe le prodigieux projet commencé par le premier en 2012, de retracer l'histoire des œuvres traduites, des traducteurs et des actes de traduction en langue française, dans tous les domaines (religion, philosophie, histoire, littérature, droit, sciences et arts, voyage, littérature de jeunesse) où le français a servi de langue de traduction. Cette entreprise téméraire, dépourvue de tout modèle antérieur entend, entre autres, rendre justice aux traducteurs, restés dans l'ombre de l'Histoire, et démontrer que les traductions, elles aussi, font partie du patrimoine culturel français et s'inscrivent autant dans l'histoire des traductions que dans l'histoire culturelle de la langue française.

Même si la périodisation de ce vaste projet HTLF prend pour des balises des dates de l'histoire de la France, la traduction en français peut s'élaborer dans une diversité de lieux francophones, comme le souligne bien Yves Chevrel (2013), lieux qui peuvent se situer en France, mais également hors France, en Belgique, en Suisse, au Canada, ou même en Russie, en Chine en Roumanie ou ailleurs. C'est un des principes de base de tout le projet de considérer les traductions en français et non pas qu'en France ; d'autres principes à retenir pour toute la série sont : la traduction en français concerne tous les domaines et non seulement les (belles) lettres ; tous les traducteurs sont importants en fonction de leur travail traductif et non pas de leur renommée littéraire, scientifique ou d'autre sorte. A cela s'ajoute un phénomène peu fréquent dans le volume sur le XIX^e siècle, notamment les traductions manuscrites – car les chercheurs ont dû enquêter aussi sur des textes qui circulaient en manuscrits – surtout dans le

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

domaine scientifique et dont les traducteurs étaient de la sorte encore plus « cachés » (Chevrel, Masson, 2014 : 14) que les autres, raisons de plus de les sortir de l'oubli et de l'invisibilité.

Un autre principe important, valable pour les deux volumes déjà publiés, est la place importante accordée aux discours sur la traduction et au statut et à la condition des traducteurs avec des références à leur invisibilité (les traductions sont souvent anonymes), à leur non-reconnaissance dans la circulation des œuvres et, non pas en dernier lieu, à leurs conditions concrètes de travail. D'ailleurs, dans leur méthodologie, les auteurs se proposent de travailler avec et sur du concret ; cela se voit par le fait qu'ils s'intéressent surtout et d'abord à ce qui est « concret » dans la traduction et dans son entourage. A la différence des histoires semblables parues en Espagne ou en Grande Bretagne, les auteurs de l'ouvrage qui nous préoccupe évitent le général et l'abstrait et parlent de l'histoire **des** traductions, au pluriel, pour signaler justement qu'il s'agit de telle traduction concrète, réelle, dont il faut sentir la chair et dont le texte a été tenu en main par le chercheur ou a été sous ses yeux, au cas des textes numérisés. Autrement dit, nous avons affaire à des « pratiques concrètes », accomplies dans des « conditions concrètes » (*idem* : 13) soumises à une « observation critique » avec une « neutralité bienveillante », selon leur contexte et la mentalité traductive de l'époque et non pas avec les standards contemporains, attitude déjà connue du premier tome comme principe raisonnable d'évaluation et de critique, à retenir et à suivre comme modèle.

Dans l'*Avant-propos*, les codirecteurs du projet Yves Chevrel et Jean-Yves Masson éclairent les raisons pour lesquelles le deuxième tome de la série réunit deux siècles sous le nom d'« âge classique », une sorte de « siècle de deux cents ans » qui trouve sa cohérence dans les débats et l'intérêt accordé en France à la question du « génie des langues ». Et comme ce génie est façonné aussi par les traductions, l'histoire qui les prend pour objet met en cause l'idée que le patrimoine littéraire de la langue soit constitué uniquement d'œuvres originales et attire l'attention et démontre que « sans les traductions, nombre d'idées, de théories, de faits, seraient demeurés étrangers aux grands débats intellectuels qui ont marqué l'histoire de la pensée. » (*idem* : 9).

Cette fin réparatrice, de réhabiliter les traductions et de reconnaître leur contribution à une histoire culturelle est assumée d'ailleurs par toute la série. L'importance accordée à la traduction dans l'âge classique se voit aussi à travers la Querelle des Anciens et des Modernes qui marque le XVII^e siècle, reprise au siècle suivant autour des traductions d'Homère. Il y a ensuite la question des « belles infidèles » qui demande à être nuancée, car malgré un préjugé ultérieur assez tenace, la métaphore des « belles infidèles », proposée par Ménage à propos des traductions de Perrot d'Ablancourt est souvent employée de façon ironique et dépréciative. En revanche, la question du « génie de la langue française » qui se pose et se débat de plus en plus à partir de 1670-1680 et a comme ferment *La Grammaire générale et raisonnée de la langue française* de Port Royal par Arnault et

Lancelot, où cette idée est formulée pour la première fois, constitue la véritable « armature » de « deux cents ans de débats et de controverses » (*idem* : 13) et elle est en étroit rapport avec le nouveau marché éditorial qui se forme autour de la traduction. Ce dernier concerne les traducteurs mais également les libraires-éditeurs, les professeurs, les critiques, les journalistes etc.

D'ailleurs, si le mot emblématique a été pour le premier tome « comparaison », le XIX^e siècle, étant considéré par les auteurs comme le « siècle de la comparaison », le double siècle de l'âge classique est placé sous le signe du génie, étant vu comme le « siècle du génie », par excellence. Dans cette vision des choses, l'*Introduction*, élaborée par les trois codirecteurs du tome, s'appelle précisément « L'âge du génie » ; on y justifie le choix des dates *a quo* et *ad quem*. Si 1610 est d'abord la mort d'Henri IV, elle marque aussi une coupure dans l'histoire du royaume qui après les guerres de religion commence à connaître la paix et la prospérité. Du point de vue littéraire, c'est autour de cette date que commencent à paraître les premières gazettes hors France et en France, le premier dictionnaire français-anglais et on observe une tendance nouvelle dans la traduction ; les irrégularités baroques proches du texte original subissent une volonté d'ordre de la part du traducteur qui essaie de structurer, en le rendant plus clair et articulé, tel récit espagnol, décousu et prolix.

Deux intéressantes enquêtes ont été faites sur les œuvres traduites en français et parues en 1610 et 1815, les années qui cadrent ce grand siècle et dont les chiffres sont très parlants : en 1610 sont présentes 3-4 langues source – latin, néo-latin italien, espagnol –, la moitié des ouvrages dans une liste de 24 sont religieux ; l'histoire et les chroniques historiques y sont présentes, une seule œuvre de fiction, une tragi-comédie pastorale, y figure. Seules deux langues vivantes sont mentionnées comme langues source, l'italien et l'espagnol. La situation est de beaucoup plus riche et diversifiée en 1815, lorsqu'on inventorie 99 ouvrages traduits et dans le classement des langues source domine l'anglais, suivi du latin, de l'allemand, de l'italien, de l'espagnol, du grec ancien, du portugais, du russe et du multilingue ; pour les domaines, en tête de liste figure le politique, suivi de la prose fictionnelle, la religion, la poésie, les sciences, le théâtre, la chronique contemporaine, l'occultisme et la magie, également la jeunesse, l'histoire, les voyages.

Pour ce qui est de l'évolution et du rôle du français dans le paysage linguistique et culturel national et international, si à fin de la Renaissance il est incontestablement une langue de culture, à la fin du XVII^e siècle il concurrence avec le latin dans la compétition de la plus utilisée langue de communication par écrit, pour acquérir ensuite le statut de langue internationale par le génie, « celui de la langue logique, par excellence, correspondant à l'ordre naturel de la pensée » (*idem* : 49).

Quelques mots sur les chercheurs (une soixantaine de différentes nationalités) qui assurent le corps proprement-dit du tome et qui se sont engagés dans cette entreprise gigantesque et courageuse par un travail de longue haleine,

supposant une documentation minutieuse, la collaboration avec d'autres spécialistes, un intérêt réel pour la traduction, un esprit d'équipe et une certaine discrétion. Pour ne pas tomber dans l'invisibilité des chercheurs, en parlant de celle des traducteurs, nous mentionnons, au moins, les coordonnateurs des quatorze chapitres, bien articulés sur plus de 1300 pages, tout en suivant leur structuration et en les résumant par des mots et des idées clefs. La responsabilité du premier, portant sur l'enjeu des langues, revient à Sylvie Le Moël ; le suivant, sur les traducteurs est codirigé par Fritz Nies et Yen-Maï Tran-Gervat ; le troisième, réalisé par les soins et le travail de Sabine Juratic, s'intéresse à la traduction comme objet éditorial, avec un regard particulier sur les acteurs et la genèse des publications ainsi que sur leur diffusion et leur réception. Le quatrième portant non sur les théories mais sur les discours de la traduction est assuré par Yen-Maï Tran-Gervat et Frédéric Weinmann qui analysent le texte étranger devant le tribunal de la langue française, la simplicité et naturel attendu de la traduction vers le français, suivant son génie qui connaît son âge d'or du 1690 à 1770, tandis que le chapitre réservé au penser de la traduction revient, de nouveau, à Yen-Maï Tran-Gervat, avec une attention particulière accordée aux comparaisons et métaphores traductives.

Claire Placial et ses collaborateurs donnent une vue d'ensemble sur la traduction des textes sacrés qui réunit six sections : traductions chrétiennes des textes bibliques, traductions juives, textes islamiques, textes sacrés chinois, zoroastrisme, textes religieux indiens. François Thomas et son collaborateur Alain Sandrier donnent une image sur la traduction de la philosophie depuis celle de l'Antiquité jusqu'à celle contemporaine, avec une place spéciale accordée aux philosophes traducteurs : Barbeyrac, Diderot et d'Holbach. Patrice Bret et Ellen Moerman codirigent le chapitre VIII sur la traduction des sciences et des arts, dans un contexte en mutation, où le Siècle des lumières constitue un cadre favorisant. Odile Gannier synthétise la traduction des récits de voyage, avec les concurrences et collaborations qui s'y manifestent. Le chapitre X, codirigé par Dinah Ribard et Hélène Fernandez, couvre le domaine de l'histoire avec la traduction faite par les historiens ou par les traducteurs.

Les quatre derniers chapitres sont consacrés à la traduction littéraire, notamment le théâtre et la naissance de la théorisation sur la traduction théâtrale par Claire Lechevalier et Laurence Marie ; la poésie, ancienne ou moderne, italienne, espagnole ou orientale par Florence Lautel-Ribstein et ses collaborateurs ; la prose narrative par Annie Cointre et ses collaborateurs avec un intérêt spécial pour l'influence, les destinataires, les lectures et la diffusion des traductions. Les livres pour l'enfance et la jeunesse, la préhistoire, la naissance et ensuite la construction de la littérature de jeunesse et sa circulation jouissent de tout un chapitre assuré par Isabelle Havelange et Isabelle Nières-Chevrel.

De ce stimulant deuxième tome de l'HTLF, quelques aspects ont retenu notre attention comme la problématique du chapitre inaugural, synthétisée sous le titre « L'enjeu des langues ». D'ailleurs, dans un tome placé sous le signe du

génie des langues, rien de plus naturel que tout un chapitre porte sur la recomposition et l'extension du paysage linguistique des traductions, qui prend en compte les débats sur le latin dans la traduction mais également les langues orientales et le fonctionnement des Ecoles des Jeunes de langue. Ces dernières forment des « drogmans » (Balliu, 2005 : 17), interprètes au turc, à l'arabe et au persan pour des missions dans l'Orient. A cette époque les langues vivantes occupent de plus en plus une place significative et la relation entre l'enseignement des langues et la formation des traducteurs est plus évidente, comme le soutient aussi Gaspard de Tende dans son ouvrage *Règles de traduction* de 1660, même si dans son cas il s'agit des traductions du grec et du latin.

Les traducteurs (1500 compris dans l'index de l'ouvrage) et leur typologie font d'ailleurs l'objet d'étude de tout un chapitre où l'on répond, à travers un panorama socio-historique, à la question qui sont les traducteurs et comment ils sont vus par leurs contemporains. Le XVII^e siècle propose une image assez contrastée sur le traducteur, vu souvent comme un écrivain raté ou comme quelqu'un qui écrit « aussi bien qu'on le peut faire sans génie », comme le dira d'Alembert plus tard dans ses « Observations sur l'art de traduire » de 1759. Cette image controversée du traducteur est corrigée et progressivement améliorée vers la fin du XVIII^e siècle, lorsqu'on projette même la création d'un établissement pour financer les traductions.

Tout au cours des deux siècles formant l'âge classique, la condition sociale et le métier de traducteur se placent sous le signe de la diversité et de l'hétéroclite ; les traducteurs proviennent de la noblesse, du clergé, des élites intellectuelles, des classes moyennes et peuvent avoir des métiers des plus surprenantes : architecte, géographe, maître de danse, pharmacien, clerc de notaire, précepteur, pédagogue, instructeur, professeur, imprimeur, trésorier, militaire, homme de lettres ou de sciences. Les bibliothécaires et les journalistes s'y ajoutent au XVIII^e siècle. On signale aussi toujours au XVIII^e siècle l'activité des traductrices, issues, en général, de la petite noblesse et préférant, le plus souvent, l'anglais et l'allemand comme langue source. Dans ce paysage traductif au féminin Mme Dacier avec ses traductions d'Homère fait figure à part.

Malgré cette diversité de métiers, quelque peu déconcertante aux yeux contemporains, qui fournit des traducteurs, les portraits proposés par les auteurs du chapitre montrent des traits dominants valables encore aujourd'hui : l'abbé Desfontaines est un littéraire en quête de bon goût, Jean Barbeyrac est un traducteur engagé, Paul-Jérémie Bitaubé est un consciencieux, par excellence.

Un élément nouveau et quelque peu déstabilisant pour la traduction est donné par l'extension et par l'élargissement de la notion de « génie de langue » à d'autres langues. Dans ce contexte plus nuancé, l'activité des traducteurs devient de « naturelle » assez « problématique », car des « préfaces et avant-propos posent de plus en plus fréquemment la question du statut à accorder à **l'altérité linguistique et culturelle** et hésitent entre **la reconnaissance des différents « génies » des langues** et des nations et la nécessaire atténuation de ceux-ci, afin

de préserver le caractère universel de l'humanité » (2014 : 61, c'est nous qui soulignons).

Pour ce qui est de la diversité des langues, il est à retenir une montée de l'anglais, on peut même parler entre 1730-1740 d'une « anglomanie » qui modifie le contexte linguistique et culturel de la traduction en français. On remarque un tournant vers 1770-1780, exprimé par un certain équilibre des langues anglaise et allemande sur la scène éditoriale, auxquelles s'ajoutent l'italien et l'espagnol mais aussi d'autres langues vivantes surtout européennes qui deviennent objet de savoir et des dictionnaires bilingues. Il est intéressant de voir que déjà au XVIII^e siècle même la langue inuit fait sa première apparition dans un ouvrage sur la Groenlande, imprimé en français, mais paru à Copenhague et à Genève en 1768.

Durant l'âge classique la pensée de la traduction s'élabore et se raffine et on constate que nombreux sont ceux qui « réfléchissent sur l'acte de traduction » et que, en fait, la majorité d'entre eux le font avec la « conscience, souvent encore floue, de participer à une œuvre qui en vaut la peine » (*idem* : 52) Le flou se voit aussi, entre autres, dans l'hésitation des traducteurs à utiliser des synonymes et « para-synonymes » pour parler soit de « traduction », soit de « version », soit de « paraphrase », ou bien soit de « traduction libre » ou de « belle infidèle », soit de « mot à mot », ou de « traduction littérale ». Tout un éventail métaphorique, qui montre, par ailleurs, une pensée nuancée et subtile, est utilisé à l'époque pour distinguer entre l'original et sa traduction ; ainsi l' « envers de la tapisserie », la « copie du tableau », le corps et son habit etc. Le flou terminologique n'est pourtant pas le propre de cet âge, car il est encore un problème au XXI^e siècle, comme le veut un ouvrage comme *Pour dissiper le flou* (2005) ; il constitue tout aussi bien une preuve d'une quête jamais finie de précision.

Même si le dernier chapitre s'intitule « Livres pour l'enfance et la jeunesse », il porte sur la préhistoire d'une « littérature pour la jeunesse » (1610-1770), ensuite sur la naissance d'une « littérature de jeunesse » (1770-1789) et finit par des considérations sur un « domaine littéraire », durant la période comprise entre la Révolution et l'Empire, tandis que dans le premier volume de l'HTLF on parlait d'un « champ littéraire » destiné au jeune public. Cette variété d'appellations montre la difficulté de cerner cette littérature à part, spécifique par son destinataire et spécialisée du point de vue de la traduction. Parmi les problèmes abordés dans ce chapitre, on retient le rôle des traductions d'introduire en France des modèles littéraires nouveaux, surtout au cas des livres rendus de l'anglais et de l'allemand qui contribuent à la construction de cette littérature en émergence. Comme dans d'autres domaines les traductions commencent par le latin et par des livres destinés à l'enseignement. On compte seulement 14 traductions pour la jeunesse au XVII^e siècle et 45 entre 1700 et 1770, périodes qui constituent seulement la préhistoire de la littérature de jeunesse ; sa véritable naissance se passe après 1770, processus dans lequel la traduction fait figure de laboratoire d'écriture pour la jeunesse, en réorientant un texte pour adulte vers la jeunesse. Le cas le plus fameux est sans doute *l'Histoire corrigée de Robinson Crusoe* (d'après D. Defoe) dans son

île déserte. Ouvrage rendu propre à l'instruction de la jeunesse sur le plan de J. J. Rousseau, de 1794 dans la traduction de Saint-Hyacinthe. D'ailleurs le roman de Defoe conduit à travers des traductions et des remaniements de toute sorte à un genre à part entière nommé la « robinsonnade » qui jouit d'une longue carrière.

Comme à la fin du XVIII^e siècle, écrire, traduire et éditer pour les enfants sont des pratiques neuves, parfois différenciées en fonctions de l'âge et du sexe de l'enfant, ce fait est souvent affiché dans le titre ou le sous-titre, en affirmant de manière précise l'intentionnalité et l'adresse de cette littérature spécialisée, suivie bientôt par une traduction spécialisée. Au nom du destinataire visé, la traduction pour enfants de cette époque est souvent une réécriture qui comporte des améliorations, des corrections ou des ornements. Mais c'est une pratique courante à cette époque et on ne peut pas dire que de tels remaniements sont spécifiques à la traduction pour enfants car elles sont également présentes dans la traduction pour les grandes personnes. Et cela se fait dans les deux cas au nom du « génie de la langue » qui autorise des coupures, des recompositions, des embellissements, la francisation des *realia* et des références culturelles, selon les critères esthétiques et idéologiques de la culture nationale.

En systématisant et en synthétisant avec les trois coordonnateurs, auteurs également du « Bilan », l'essentiel pour ce paradoxal siècle de deux cents ans, on constate que l'âge des « belles infidèles », est une appellation qui ne rend nullement compte de la variété des pratiques traductives de cette vaste période, ni de l'importance quantitative et qualitative des débats sur la traduction, tandis que celle d'« âge du génie » couvre bien tous ces aspects. Il est à retenir aussi que la notion de « propriété intellectuelle » n'est pas encore bien dégagée à l'âge classique et que le « droit d'auteur », malgré le fait qu'il est longtemps discuté, ne sera reconnu qu'au XIX^e siècle.

En ce qui concerne la typologie des traducteurs, on peut distinguer entre ceux des (belles) lettres et ceux des sciences mais cette distinction reste problématique, car on n'y trouve pas de place pour ceux qui pratiquent les traductions philosophiques ou historiques. A cela s'ajoute le cas de la traduction scientifique, au sens étroit du terme, qui se manifeste à l'époque comme une forme de « participation active à une œuvre collective », ce qui exprime bien « le désir de faire progresser les connaissances apportées par le travail qu'ils traduisent, en complétant, annotant, nuanciant ou même contredisant les résultats de leur source. » (2014 : 1286) Parfois il s'agit de « traduction dissimulées », car le nom de l'auteur n'apparaît pas sur la page de titre de l'ouvrage scientifique, ou est mentionné de façon très discrète seulement dans l'avant-texte. On pourrait parler dans de tels cas d'un « processus collectif exempt, le plus souvent, de conscience nationale. » (*idem* : 1286) Une autre constatation surprenante concerne les relations de voyage dont la traduction est plus proche de celle des textes techniques et moins de celle des œuvres littéraires car l'intérêt montré par leurs traducteurs et autre que stylistique.

L'ouvrage qui nous préoccupe répond aussi à la question comment on traduit pendant ces deux siècles et cela à travers des débats théoriques mais également à travers des pratiques concrètes. Pendant la querelle d'Homère l'idée de la « traduction littérale » se rencontre dans des titres et des péritextes surtout dans des ouvrages à vocation pédagogique, dans les traductions de la Bible et moins dans les textes d'escorte des traductions des belles lettres.

Le cartésianisme s'impose de plus en plus comme une composante de l'« esprit français », et dans la traduction la clarté est perçue comme synonyme de « naturel » ; dans ce contexte « la traduction libre » est une pratique connotée positivement, qui permet d'allier les beautés de la langue française à l'esprit des auteurs anciens ou modernes. Les auteurs de la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal justifient la conception du français comme lieu d'un ordre « naturel », confortés en cela par l'ouvrage de Gaspard de Tende *Règles de la traduction* et le considèrent comme la langue de prédilection pour dire la « pensée universelle » (*idem* : 1290)

On peut parler d'une querelle entre les partisans de la traduction littérale soutenue par P.D. Huet dans son ouvrage *De Interpretatione* et ceux de la traduction libre, soutenue dans sa préface à la traduction de Lucien par Perrot d'Ablancourt, mais dans la pratique prévaut la traduction libre, cherchant à être « claire, agréable et lisible », notamment pour être instructive. Malgré l'importance de la traduction littéraire qui domine dans les champs de la traduction, une chose mérite d'être soulignée : « il n'existe pas d'entreprise de traduction littérale visant explicitement à conserver **l'étrangeté de l'étranger avant la période romantique** : l'ambivalence théorique des années 1660 souligne plutôt le fait qu'il existe des nuances parfois importantes dans la manière dont les traducteurs mettent en œuvre la dialectique de la fidélité et de la liberté. » (*idem* : 1291, c'est nous qui soulignons).

Dialectique et dosage entre les deux extrémités théoriques se retrouvent également dans la suite de la querelle d'Homère qui est reprise vers 1714 et où les Modernes s'imposent lentement, aidés en cela par l'essor des langues vivantes. C'est toujours à cette époque qu'on prépare les théories des romantiques par une affirmation progressive du « génie de l'étranger » (*idem* : 1292) Vers 1780 on enregistre le pic des traductions, suivi d'une baisse. La dernière étape de cet âge bicentenaire, qui se termine par la fin de l'empire Napoléonien en 1815, enregistre comme fait important l'établissement en Europe du français comme « langue de savoir, de culture, de diplomatie » (*idem* : 1293).

On observe aussi un horizon élargi par les voyageurs, les diplomates, les scientifiques et les philosophes et, à la fois, une curiosité à l'égard de l'étranger. Un exemple dans ce sens est le succès de *Mille et une Nuits*, adaptés en 1704 par Antoine Galland, qui contribue à connaître le monde oriental et à gommer l'aspect religieux du monde islamique. C'est aussi un bon exemple de français langue-relais, car la version de Galland sert de « texte source » pour les autres traductions en langues modernes.

Un canon moderne se forme aux XVII^e et XVIII^e siècles qui rend possible la coexistence des traductions des auteurs antiques tels Homère, Virgile avec des modernes tels Dante Cervantès, Shakespeare, Goethe. Le débat sur la façon de traduire conduit à de nouvelles traductions et les retraductions deviennent de la sorte « l'indice d'une réelle canonisation » de l'original (*idem* : 1295). On peut parler également de la constitution d'un canon ou tout du moins d'un corpus scientifique au sein de la communauté scientifique également avec l'appui des traductions. Les traductions et les imitations contribuent considérablement à la dissémination des genres qui traversent les frontières et se naturalisent. (1295)

Une idée s'impose avec évidence, notamment celle que l'essor des traductions dans tous les domaines constituent « une ouverture vers l'autre et vers l'ailleurs ; » (*idem* : 1297) A la question si un héritage renforcé conduit et contribue à un horizon culturel élargi, la réponse du second volume de la monumentale série *Histoire des Traductions en Langue Française* est sans aucun doute affirmative.

Bibliographie :

- Balliu, Christian (2005) : *Les confidentes du Sérail*, Université Saint-Joseph, collection Sources/Cibles, Beyrouth.
- Chevrel, Yves (2013) : *Histoire des traductions, histoire culturelle* (Conférence d'Yves Chevrel à l'IRPALL (Toulouse II Le Mirail), le 22 novembre, <http://editions-verdier.fr/livre/histoire-des-traductions-en-langue-francaise/> HTLF XIX.
- Chevrel, Yves, Cointre, Annie, Tran-Gervat, Yen-Maï (dir.) (2014) : *Histoire des traductions en langue française, XVII^e et XVIII^e siècles*, Verdier, Paris.
- Chevrel, Yves, Masson, Jean-Yves (2014) : « Avant-propos », Chevrel, Yves, Cointre, Annie, Tran-Gervat, Yen-Maï (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVII^e et XVIII^e siècles*, Verdier, Paris, pp. 7-15.

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) francophone(s) : histoire, réception, critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

**TRADUIRE L'ARCHITECTURE.
TEXTE ET IMAGE : UN PASSAGE VERS LA CRÉATION ?**

Robert Carvais, Valérie Nègre,
Jean-Sébastien Cluzel, Juliette Hurnu-Bélaud (dir.)
Éditions A. et J. Picard, Paris, 2015, 296p.

Daniela HĂISAN¹

Après le « tournant quantitatif » des années 60 et le « tournant culturel » des années 80, les chercheurs des humanités commencent à s'intéresser de plus en plus, nous semble-t-il, au « tournant spatial » (Soja, 2000) qui, en dehors de l'approche nécessairement interdisciplinaire qu'il suppose, ne pourrait jamais être envisagé que d'une façon intrinsèquement sociologique. Cette préoccupation liée au « sens spatial » est visible surtout dans l'essor comparatiste, les arts et les sciences étant pris ces derniers temps en tandems des plus divers et des plus inattendus.

Des études et des livres traitant à la fois du domaine des spatialités architecturales et de la traduction, incompatibles à première vue, il y en a peu pour le moment. Toutefois, *Architecture's Pretexts : Spaces of Translation* (Aarati Kanekar) et *Traduire l'architecture* (Carvais *et al.*), parus tous les deux en 2015, montrent, à partir de positions différentes, que nous aurons toujours une meilleure appréciation d'un domaine si nous l'éclairons de près à travers un autre.

Traduire l'architecture, qui fait l'objet de ce compte-rendu, est le résultat d'un cycle de journées d'études (les 13 novembre 2009, 15 décembre 2011 et 17 janvier 2013) qui visaient à « rendre compte des pratiques de la traduction dans le domaine du livre d'architecture, sur la longue durée. » (*Avant-Propos*, 7). Ce volume, co-dirigé par Robert Carvais, Valérie Nègre, Jean-Sébastien Cluzel et Juliette Hurnu-Bélaud, est un édifice bien symétrique, son architecture reposant sur une mise en pages très homogène (deux colonnes) et une structure bipartite (les annexes – l'*Avant-Propos*, les *Remarques sur quelques particularités de la traduction en architecture*, la *Postface* et l'*Index* – exceptées, le contenu est divisé en deux parties à peu près égales). Le double ne se limite guère à la surface ; on va le rencontrer dans la pierre angulaire même du livre, à savoir le fait qu'il tourne toujours autour de deux sens du mot « traduction », mais aussi parce qu'il y a deux langues de rédaction (français, anglais), parce qu'il s'agit toujours de deux langues envisagées par les contributeurs etc.

Ce livre constitue un impressionnant recueil de contributions très soigneusement sélectionnées qui a pour fil conducteur l'idée que l'architecture est « métaphoriquement consubstantielle à l'idée de traduction » (*Postface*, 274).

¹ Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie, daniella.haisan@gmail.com.

Les auteurs – architectes de formation (Valérie Nègre, Isabelle Gournay, Lucian Constantinescu, Masatsugu Nishida etc.) ou architectes-photographes-journalistes (Jean-Sébastien Cluzel) ; historiens : du droit (Robert Carvais), de l'art (Michaël Decrossas, Juliette Hurnu-Bélaud), de l'architecture (Eleonora Pistis) ; professeurs : d'architecture (Christoph Schnoor), d'art (Torsten Meyer), d'histoire (Véronique Samuel-Gohin), de littérature française et de traduction littéraire (Muguraș Constantinescu) ; médiévistes (Philippe Bernardi) – sont tous animés du même *genius loci* (Norberg-Schulz, 1980), peu importe d'où ils (pro)viennent : des États-Unis, de la Nouvelle-Zélande, de la France, de l'Italie, de l'Angleterre, de la Suisse, de l'Allemagne, de la Roumanie, des Pays-Bas ou du Japon. Quelle illustration plus éloquente que la *Tour de Babel* (mise en couverture, d'après Maarten van Heemskerck, BNF, estampes) pour illustrer l'hétérogénéité de cet ensemble de spécialistes à la recherche d'une nouvelle langue « adamique » qui, temporairement du moins, pourrait assurer la conjugaison efficace de l'usage des langues et l'acte de bâtir ? Robert Carvais synthétise admirablement l'essence de ce rencontre dans la *Postface* du livre : « [S]ans langage unique (ou communication entre les peuples), toute architecture est impossible. [...] [L]a naissance de la pluralité des langues est représentée par l'édification d'une tour architecturée. Qu'elle soit régulière ou chaotique, la construction demeure toujours inachevée, comme l'est toujours la traduction d'une œuvre, car celle-ci pourra toujours être complétée, améliorée, décontextualisée ou tout simplement renouvelée, voire retraduite. [...] Les grandes questions théoriques traversant la science de la traduction se posent naturellement en matière architecturale. » (274)

Si c'est « le déplacement de livres d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre, et parfois simplement d'une maison d'édition à l'autre que les auteurs de cet ouvrage examinent » (Valérie Nègre, *Remarques sur quelques particularités de la traduction en architecture*, 9), il n'en demeure pas moins vrai que le « tournant spatial » suppose, presque par définition, un regard rétrospectif, et alors *Traduire l'architecture* va jusqu'au bout, traitant y compris des origines de l'architecture, que l'« architecture » soit un domaine ou qu'elle soit un mot. D'ailleurs, les contributions couvrent diverses époques et cultures, du Moyen Âge (il y a peu de références à l'Antiquité) jusqu'au XIX^e siècle au plus tard.

Au seuil du livre, le lecteur apprend que le terme « traduction » a été pris au sens large, « non seulement comme une technique littéraire (traduire un texte d'une langue à une autre), mais aussi comme une pratique d'adaptation des textes et des images, d'une édition à une autre, d'un milieu ou d'un champ de connaissance à un autre (traduire au-delà de la langue). » (*Avant-Propos*, 7) Le « bicamér(al)isme » du livre reflète ce choix. La première partie, composée de 11 articles, dont un seul en anglais, est intitulée *Traduire, d'une langue à l'autre*. La deuxième partie, qui comprend 10 articles dont 3 en anglais, traite de *La traduction comme pratique créative*.

Dans son article, « *Sive gallice* ». *Quelques réflexions sur la référence à la langue vernaculaire dans les conventions notariales en latin*, qui ouvre le recueil, Philippe

Bernardi parle d'une pratique architecturale quotidienne, à savoir la rédaction de contrats notariaux, opération qui présentait, à certaines époques (la fin du Moyen Âge) et dans certaines régions (Provence), la particularité de s'accompagner du passage de la langue vernaculaire à la langue des textes officiels. Si le latin était la langue de rédaction des actes notariés, il n'était pas rare que, dans les textes en latin, certains termes soient comme traduits par un mot en provençal introduit par les conjonctions *sive* ou *seu* (ou, soit), voire par le terme *gallice* (en langue « gauloise » par opposition au latin), ou bien par des expressions : *vulgariter appellatus, dictus vulgariter* etc. Un exemple concret : dans un contrat de fourniture de pierre de taille qui date de 1407, un notaire marseillais parle de « pierres blanches bonnes et suffisantes dites vulgairement Ossors » (*lapidibus albis bonis et sufficientibus dictis vulgariter ossors*) (22). Ce cas de « superposition » des langues n'est pas, dit l'auteur, un simple redoublement mais une « citation » des termes originaux de l'accord.

Toujours du rôle du latin dans la constitution de l'architecture et de sa théorie nous parle Pierre Caye dans une étude de cas sur *De re aedificatoria* de Leon Batista Alberti. Ici se pose la question de la traduction « bien plus en amont sous l'aspect du passage du grec au latin, qui correspond bien aux problèmes que pose la terminologie scientifico-technique à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance. » (30) Pourquoi de nouveau le latin ? La réponse de Pierre Caye renvoie à Dante : « Parce que le latin est la seule langue à la disposition de la Renaissance capable d'illustrer les arts et les techniques, de les illustrer au sens **dantesque** du terme, *i. e.* de leur donner du lustre. » (34) (c'est nous qui soulignons)

Olga Medvedkova fait l'*Histoire d'un échec* lorsqu'elle analyse la version française d'une œuvre de plus de huit cents pages, *Idea dell'architettura universale*, qu'avait été publiée en 1605 par Scamozzi, grand érudit et savant antiquaire italien. Paradoxalement, l'original tombe vite en oubli, tandis que la première traduction complète vers le français, due à Jean-François Félibien, aussi maladroite et banale qu'elle soit, suscite beaucoup d'intérêt et beaucoup de débats en Europe, surtout en France. Le traducteur, second fils d'André Félibien, fameux historiographe du Roi (Louis XIV), n'est guère à la hauteur du père. « Autant les écrits d'André Félibien sont reconnus comme faisant partie des textes classiques de la théorie architecturale française, autant les travaux du fils sont peu utilisés par les historiens de l'architecture. » (42) Mais ce qui retient notre attention, outre ce cas tout à fait intéressant dans l'histoire de la traduction, c'est la conclusion que tire Olga Medvedkova, véritable axiome traductif :

Toute traduction est, en soi, une justification. Pour naturaliser un « étranger », pour l'introduire dans un nouveau cadre national et culturel, en le faisant parler une nouvelle langue, il faut l'en croire digne. Dans le domaine de l'architecture, il faut, qui est de plus, le croire digne de devenir modèle, de servir d'original, d'être copié. Une fois tel architecte « traduit » en texte et en image, il devient objet d'imitation : il faut donc, avant de le traduire, prévoir son impact et cela non seulement sur les esprits, mais encore et surtout sur les mœurs et les usages du pays d'accueil. (46)

Martin Pozsgai propose une étude sur *La traduction du Cours d'architecture de D'Aviler par Leonhard Cristoph Sturm*. Le manuel, paru en 1691, décrit les éléments les plus divers de la construction et du décor architectural, de la distribution à la décoration et aux matériaux. La traduction du premier tome paraît huit ans plus tard, et il est fort probable que ce travail de traduction en allemand du *Cours* ait incité Sturm, le traducteur (un professeur de mathématique à l'académie du duché de Brunswick-Wolfenbüttel), à visiter Paris. Chose étonnante, Sturm n'a jamais traduit le deuxième tome, un dictionnaire d'Aviler expliquait en détail une foule de termes techniques. Martin Pozsgai analyse de manière systématique le titre, l'avant-propos du traducteur, les illustrations, et finalement le texte dans autant de sous-chapitres de son article, pour arriver à la conclusion que la traduction n'est qu'apparemment fidèle à la source, à cause, par-dessus tout, d'une tendance de Sturm à germaniser les mots (voir « Architrav », « Fries » ou « Corniche »).

À partir d'un manuel de Christian Wolff et du *Précis* de Jean-Nicolas-Louis Durand et la traduction de l'un en français et de l'autre en allemand, Véronique Samuel-Gohin montre dans quelle mesure de simples adaptations terminologiques, calquées sur la langue des praticiens susceptibles de faire usage du manuel, peuvent trahir l'intentionnalité du texte initial (*Terminologie et concepts d'architecture entre l'allemand et le français*, 61-72).

Valérie Nègre s'attache à évaluer la traduction en italien du *Traité théorique et pratique de l'Art de bâtir* de Jean Rondelet, un texte classique de la littérature architecturale. Publié initialement de 1802 à 1817, l'ouvrage jouit d'un exceptionnel succès pour un livre technique, avec pas moins de dix-sept éditions parues en 1885 seulement. Quant à sa version italienne, elle est résultat de la volonté du traducteur de faire l'œuvre de l'architecte français une œuvre italienne (« *farla italiana* ») (76).

Le même traité de Jean Rondelet fait l'objet de l'analyse de Torsten Meyer qui, en revanche, s'occupe d'une version allemande de l'*Art de bâtir*, notamment de l'aspect paratextuel de la traduction (*Reading Footnotes and Comments. Some Remarks on the German Translation of Jean Rondelet's Traité théorique et pratique de l'Art de bâtir*). Dans ce cadre, il identifie une typologie de prédilection de notes de bas de page : corrections (des erreurs supposées de l'original), discussions, additions, traductions et comparaisons.

Si, de nos jours, traduire l'expression « architecture romane » ne pose aucune difficulté, il n'en va guère de même au début du XIX^e siècle, nous montre Lei Huang, quand l'érudite normand Charles de Gerville choisit le terme « roman » pour désigner l'un des grands styles médiévaux d'Occident qui avaient été, depuis la Renaissance, indifféremment qualifiés de « gothiques » (97). Cette question très ponctuelle de terminologie est traitée avec beaucoup de sérieux dans un article dont le titre est aussi explicite que synthétique : *L'invention de l'expression « architecture romane » et ses traductions : réception d'un terme architectural et stylistique dans l'historiographie du XIX^e siècle*.

La terminologie architecturale roumaine au XIX^e siècle. Traductions du lexique architectural français est le fruit d'une collaboration entre Muguraș Constantinescu (traducteur du français vers le roumain, critique et théoricien de la traduction) et Lucian Constantinescu (membre de l'Ordre des Architectes Roumains) et le seul article muni d'une exergue : « L'absence d'un dictionnaire de termes spéciaux est ressentie par tout homme qui s'intéresse à la technique... » La citation appartient en fait à Ion Socolescu (1856-1924), un des promoteurs de l'architecture comme discipline académique dans une Roumanie qui, vers la fin du XIX^e siècle, s'était placée définitivement sous le signe de la modernisation. Socolescu, architecte et ingénieur, démontre, en tant que fondateur et directeur de la première revue d'architecture, intitulée *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă* (*Annales des architectures et des arts connexes*), un esprit profondément préoccupé qui, par cette revue, comme par une sorte de document programmatique, s'efforce à donner une forme et une place à la terminologie architecturale et à d'autres questions relatives à l'architecture.

Le corpus d'étude, composé des numéros de ce périodique parus entre 1890 et 1894 (lorsque cesse provisoirement la parution de la revue), à raison de douze par an, comporte des rubriques consacrées au sujets récurrents tels les concours internationaux d'architecture, la restauration de bâtiments anciens, la construction rurale, l'architecture religieuse, le style national, les matériaux de construction. Mais ce qui est fort intéressant dans cette revue, c'est une rubrique à part, *Dicționar de termeni speciali întrebuințați în arte și construcții* (*Dictionnaire des termes spéciaux utilisés dans les arts et dans le bâtiment*), à travers laquelle Socolescu se propose d'identifier (sinon d'anticiper) les besoins d'ordre lexical et conceptuel de la langue roumaine pour ce qui est du domaine architectural et combler ce manque à l'aide des termes empruntés notamment du français. Et, même si cette section appelée *Dictionnaire* n'est signalée que de façon irrégulière dans le périodique, le fait d'avoir servi de chantier terminologique pour une langue de spécialité au sein d'une langue générale encore en formation (qu'était le roumain à cette époque-là) est tout à fait remarquable.

Les auteurs de ce chapitre voient dans *Anale* un recueil de textes « des plus éclectiques, véritable patchwork » (109) et un discours architectural caractérisé par « mixité linguistique » et « hybridité culturelle » (110). Ils remarquent aussi un phénomène d'hésitation entre plusieurs formes d'un vocable (par exemple, pour rendre le terme français « façade », on hésitait entre « faciadă », « fasadă » et « fațadă », le terme actuel ; par ailleurs, plusieurs formes de pluriel cohabitaient : « édifices » devient en roumain tantôt « edificii », tantôt « edificiiuri »), voire entre plusieurs synonymes, mais également l'emprunt éphémère ou le report, le calque, les périphrases et les parenthèses explicatives. Parfois, les tâtonnements mènent à des solutions durables, où l'on retrouve les termes actuels (y compris le mots-clef « arhitectură » [architecture], qui à l'époque étaient un néologisme). On apprend, entre autres, les fluctuations du terme « architecte » qui a connu des formes plus anciennes comme « architecton », « architector »,

d'origine grecque, ou « maimar », « maimarbaşa » (au sens de premier architecte), d'origine turque, avant de se stabiliser à « arhitect » (111). Mais, en dépit de ces oscillations sans doute explicables de la part des architectes devenus traducteurs *ad hoc*, la revue *Anale* propose un projet unique de construction d'une langue (de spécialité) « précise et nuancée » (115).

Isabelle Gournay introduit une autre figure, celle d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), le premier architecte français dont les livres sont amplement traduits en anglais du vivant de l'auteur. Un détail qui ne passe pas inaperçu : « Aux États-Unis, le *Dictionnaire* s'apparente au monstre du Loch Ness. Il fait surface de temps à autre, se dévoilant à peine (un article court publié par une revue) ou un peu plus (un article plus long, imprimé sous forme de livre. Nathan Ricker (1843-1924), le fondateur de la seconde école d'architecture aux États-Unis, à l'Université d'Illinois, le fait émerger, mais subrepticement, en le traduisant dans sa totalité sous la forme d'un texte dactylographié, sans illustrations, qu'il soumet en 1919 pour l'obtention d'un doctorat. » (126)

Christoph Schnoor parle d'*Une traduction aux multiples strates linguistiques et culturelles* avec un éclairage particulier sur le concept de « Raum » dans *La construction des villes* de Le Corbusier. En fait, au moment où il s'est lancé dans la rédaction de ce traité d'urbanisme, une discipline en pleine gestation à cette heure-là (1910-1911), Charles-Édouard Jeanneret n'avait pas encore pris le pseudonyme de Le Corbusier. L'article met en évidence l'enthousiasme de Jeanneret pour cette notion qu'il défend, « en l'opposant à la tendance qu'avaient les architectes du XIX^e siècle de tracer des places plus vastes et plus ouvertes » (139), et qu'il traduit tantôt par « volume », tantôt par « chambre » et moins souvent « espace » ou encore « corporalité », surtout dans la version française qu'il donne à l'ouvrage de Hermann Muthesius, *Das englische Haus*. À en juger par les citations de cette version, fournies par Christoph Schnoor (« Le jardin ordonné est pour la maison, esthétiquement parlant, la base sur laquelle elle carre, comme la statue sur son socle. », ou « ...il faut créer des volumes dans lesquels on se trouve dedans et non pas situé en hors de soi. », 140), Jeanneret voyait dans *Raum* « quelque chose d'à la fois tangible et intangible » (142).

Si la première partie du volume accorde une place prépondérante aux architectes en tant qu'auteurs ou traducteurs des livres d'architecture et au travail de traduction, la deuxième, *La traduction comme pratique créative*, dirige l'attention aussi vers d'autres agents, tels l'éditeur, l'imprimeur, le dessinateur, même le graveur de reproduction etc.

Dans « *Tironibus pro exemplo* » : *Henry Aldrich's Elementa Architecturae and Architectural Education at Oxford*, Eleonora Pistis fait l'éloge d'un ouvrage à but ouvertement didactique, *Elementa Architecturae*, écrit par un des membres les plus éminents de l'Université d'Oxford, Henry Aldrich (1647-1710) qui, pour « traduire » dans un seul livre sa connaissance approfondie des livres en français, italien et anglais, a recouru au latin, une langue qu'il avait employée avec beaucoup de succès auparavant.

Fabio Colonnese évoque le fameux tombeau de Porsenna et propose le terme « translation-transcription » lorsqu'il parle des *Textual and Graphic Translations of Pliny's Labyrinthus Italicus*, tandis que Michaël Decrossas décrit l'évolution d'un ouvrage d'un simple recueil de planche au livre d'architectures commentée, en s'appuyant sur *Les œuvres d'architecture d'Anthoine le Pautre* (1621-1679).

Juliette Hernu-Bélaud aborde l'*Architecture pratique* (1691) de Pierre Bullet sous un angle un peu différent, celui du contexte éditorial et de la transmission intra-linguistique, l'ouvrage connaissant entre 1691 et 1838 vingt éditions successives, plus ou moins remaniées.

Robert Carvais (s')interroge *Comment traduire les Loix des Bâtiments après l'avènement du Code Civil ?* et arrive à la conclusion que « traduire c'est refondre et [...] mettre à jour », alors que Susanna Pasquali analyse le cas particulier de Francesco Milizia, le « traducteur traduit », à travers les *Vies d'architectes* entre Italie et France (1768-1781).

Linnéa Rollenhagen Tilly présente un ouvrage très populaire de Carl Wijnblad (1705-1768) qui a fait figure de pionnier dans le contexte suédois. Le fait que Wijnblad résume l'architecture de son temps par une série de stéréotypes inspirés de maisons effectivement construites mène, entre autres, l'auteure de l'article, à nommer ce manuel « une **traduction** rationalisée et résumée de l'art de bâtir » (228) (c'est nous qui soulignons).

L'article de Petra Brouwer démontre l'influence des livres français sur les manuels d'architecture néerlandais au XIX^e siècle (*Appropriating New Standards. The Influence of French Books on the First Dutch Architectural Manuals in the Nineteenth Century*). Pour que la symétrie du volume soit parfaite, cette contribution est placée la troisième dans l'ordre inverse des articles de la deuxième partie du livre, tout comme l'article de Muguraş et Lucian Constantinescu, qui traite de l'influence des livres français et de la terminologie architecturale française sur les débuts de l'architecture (en tant que discipline académique, avec une langue précise) en Roumanie, est le troisième dans l'ordre inverse des articles de la première partie.

Quant aux derniers titres du volume, ils contiennent quelques mots-clés en commun, à savoir « architecture », « japonaise » et « XIX^e siècle ». Néanmoins, l'avant-dernier, signé par Jean-Sébastien Cluzel, offre une image synthétique : d'une part des aspects linguistiques inhérents à la traduction (comme la traduction de la notion d'« architecture » par *kenchiku* appelant une dimension artistique et par *zōka* pour la dimension technologique) et d'autre part des aspects relatifs à l'adaptation iconographique. Le tout dernier, en échange, écrit par Masatsugu Nishida, s'occupe d'une situation ponctuelle, à savoir *L'édition japonaise du Vignole à la fin du XIX^e siècle*.

Le couronnement du livre se trouve dans sa *Postface*, sous-intitulée par Robert Carvais *L'architecture « traduite », entre fidélité et innovation ?* et il n'y a rien de rhétorique dans cette question. Ici, bon nombre de réflexions concernent la

traduction et / ou la traductologie en général : « [T]out travail de traduction est le résultat d'une négociation – officielle, officieuse ou insinuée – entre plusieurs partenaires : l'auteur original ou ses ayants droits, le passeur, le public récepteur d'une culture différente et l'éditeur. » (271) ; « Toute la subtilité d'une mutation traductrice réside avant tout dans l'acceptation de la faculté créatrice du résultat obtenu. » (*idem*) ; « La traduction, selon William von Humboldt, se définit comme un « travail » et non comme une « œuvre » puisque ce n'est pas d'elle que procède l'innovation. Mais c'est inévitablement avec son aide que l'élan nouveau peut constituer les matériaux dont il a besoin. » (273) ; « La recherche des universaux reste au cœur de toute traduction. » (274). L'élargissement au livre d'architecture comporte, selon Carvais, des risques particuliers : « Le passage d'un livre d'architecture d'une langue dans une autre peut en raison des transformations opérées par les traductions déclencher une réception des plus chaotiques de l'œuvre originale. » (*idem*)

Ensuite, le préfacier identifie, tour à tour, avec beaucoup de discernement et dans un esprit analytique des plus incisifs, toute une série de classifications tripartites : les enjeux de la transposition d'un ouvrage d'architecture dans une langue étrangère (d'ordre intellectuel, technique ou politique) ; la typologie des livres d'architecture en traduction : la traduction savante, la traduction technique et la traduction politique ; en troisième lieu, trois types de modalités qui impactent différemment le résultat de l'acte de traduire : les méthodes primaire, adaptée ou altérante (un exemple illustrant le dernier type : « Dans la traduction anglaise du *Trattato Dell'Arte delle Pittura Scultura et Architettura* de Giovanni Paolo Lomazzo (Milan, 1584) par Richard Haydocke en 1598, est précisée la finalité du traducteur en vue de diffuser le traité plus largement aux ignorants sans vouloir pour autant offenser les savants. ») (281)

À la fin de ce livre enrichissant, nous restons sous l'impression d'un espace d'échanges bien constructifs qui dépassent l'idée d'instantané et re-définissent l'hétérotopie foucauldienne, mais aussi d'un carrefour, dans les deux sens du terme : de croisements de voies (ici, domaines) et de rencontre des spécialistes. Le grand nombre d'illustrations (pages de titres, esquisses etc.) soutient à merveille le côté textuel et renforce l'idée de valorisation de l'espace, selon un principe d'équilibre qui n'est pas loin de celui de la tenségrité.

Bibliographie :

- Carvais, Robert ; Nègre, Valérie ; Cluzel, Jean-Sébastien ; Hurnu-Bélaud, Juliette (dir.) (2015) : *Traduire l'architecture. Texte et image : un passage vers la création ?* Éditions A. et J. Picard, Paris.
- Foucault, Michel (1984) : « Dits et écrits. Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre, pp. 46-49.
- Kanekar, Aarati (2015) : *Architecture's Pretexts : Spaces of Translation*. Routledge, New York.

Norberg-Schulz, Christian (1980) : *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, New York.
Soja, Edward William (2000) : *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Basil Blackwell, Oxford.

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

ÉCRIRE EN LANGUES.
LITTÉRATURES ET PLURILINGUISME
Olga Anokhina et François Rastier (dir.)
Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015, 126 p.

Georgeta CRISTIAN¹

Cet ouvrage est paru dans la collection « Multilinguisme, traduction, création » des Éditions des archives contemporaines², sous la direction de deux chercheurs du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Olga Anokhina et François Rastier, qui s'intéressent depuis longtemps, respectivement, à la genèse des œuvres plurilingues et à la sémiotique des cultures.

Auteure de plusieurs articles sur le multilinguisme, l'autotraduction et les aspects cognitifs de la création littéraire, O. Anokhina a également dirigé, en 2005-2007, un programme de recherche franco-russe, dont les résultats ont été publiés dans le volume collectif *Multilinguisme et créativité littéraire* (Louvain-la-Neuve, Éditions Academia-Bruylant/L'Harmattan, 2012).³

Spécialiste en sémantique des textes et en linguistique de corpus, F. Rastier a publié aussi diverses études sur la littérature allemande, notamment sur le genre du témoignage. Parmi ses ouvrages, nous rappelons : *Sémantique interprétative* (Paris, P.U.F., 1985), *Arts et sciences du texte* (Paris, P.U.F., 2001), *Ulysse à Auschwitz – Primo Levi, le survivant* (Paris, Éditions du Cerf, 2005) et *Apprendre pour transmettre – L'éducation contre l'idéologie managériale* (Paris, P.U.F., 2013).⁴

Les articles rassemblés dans le volume qui fait l'objet de notre compte rendu – *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme* – ont, pour la plupart, été présentés à l'occasion de la journée d'étude intitulée « Écrire entre les langues/écrire en langues » et organisée le 8 novembre 2013 à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)⁵. À la différence des études antérieures consacrées au multilinguisme, le présent volume « entend décrire *l'impact du multilinguisme sur la créativité littéraire* », tel qu'il apparaît dans « l'écriture

¹ Doctorante en traductologie à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 ; adresse électronique : georgetacristian@gmail.com. Nous remercions Madame Freddie Plassard, notre directrice de thèse, et Madame Olga Anokhina pour leur lecture attentive et critique de notre compte rendu.

² Collection créée en juin 2015 à l'initiative de l'Équipe Multilinguisme, traduction, création (responsable : O. Anokhina) de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM).

³ <http://cnrs-gif.academia.edu/olgaanokhina>, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13449> (consulté le 5 mars 2016).

⁴ <https://www.caim.info/publications-de-Rastier-Fran%C3%A7ois-25398.htm>, <http://www.revue-texto.net/index.php?id=71> (consulté le 5 mars 2016).

⁵ <http://www.item.ens.fr/index.php?id=578947> (consulté le 13 février 2016).

multilingue d'écrivains qui pratiquent des langues de diverses familles linguistiques » (*Avant-propos*, p. i). Ainsi, les écrivains étudiés dans ces articles appartiennent à des traditions littéraires et à des espaces géographiques très variés. De plus, leurs œuvres sont analysées sous différents angles afin de mieux « compr[endre] [le] phénomène du multilinguisme dans l'écriture » (*ibid.*).

Comme l'explique Rastier dans l'introduction de l'ouvrage, le multilinguisme et le plurilinguisme renvoient tous les deux à l'emploi de plusieurs langues mais ils décrivent deux réalités différentes : le premier, qui est par ailleurs développé dans ce volume, repose sur la « *coexistence* de plusieurs langues », tandis que le second, sur la « *maîtrise* de plusieurs langues » (p. iii, note 1 ; nous soulignons).

Le multilinguisme est souvent considéré comme un phénomène marginal dans le domaine de la littérature, alors qu'il est très fréquent dans la vie quotidienne. L'intérêt réduit pour le multilinguisme littéraire est dû surtout à la propagation des mouvements nationalistes au début du XIX^e siècle, qui ont encouragé la constitution des littératures nationales, écartant toute influence étrangère. Les écrivains de toutes les nationalités ont pourtant toujours puisé dans d'autres textes appartenant à des cultures étrangères et ont ainsi inscrit leurs œuvres dans la littérature mondiale.

Par conséquent, plusieurs raisons peuvent être évoquées en faveur de l'étude du multilinguisme littéraire : il implique des écrivains et des lecteurs plurilingues, il « nourrit » les œuvres apparemment monolingues et offre de multiples ressources esthétiques, il facilite les interprétations variées, il contribue à la création des normes de l'écrit et y inscrit l'hétérogénéité stylistique de l'oral, il enrichit les langues notamment par les traductions, il établit le dialogue entre les cultures, en soulignant leurs spécificités, et non pas leurs contradictions, il promeut la réflexion critique en vue de l'élaboration d'une dimension à la fois éthique et esthétique de l'humanité, enfin, il transforme « la confusion [babélique] des langues » en « secrète bénédiction » (p. x).

Les auteurs qui ont contribué à ce volume sont traducteurs, enseignants-chercheurs ou doctorants, et ils ont déjà publié d'autres articles et/ou livres dans les domaines relevant de leur compétence. L'ouvrage comprend quatre parties, chacune rassemblant trois articles, à l'exception de la dernière partie qui n'en a que deux. La première partie traite des rapports complexes entre le choix du pays d'accueil et le choix de la (des) langue(s) d'écriture, tandis que la deuxième aborde la question du plurilinguisme littéraire, non seulement dans la version finale mais aussi dans les différentes phases de rédaction. La troisième partie développe les conséquences littéraires et éditoriales lorsque plusieurs langues sont présentes dans le même texte, ainsi que les stratégies traductives mises en œuvre par les (auto)traducteurs dans ce cas particulier. La dernière partie du volume met en évidence la façon dont l'écriture littéraire de certains écrivains francophones rend compte du métissage culturel.

1. « Exterritorialité et choix linguistiques »

Les articles d'Ursula Mathis-Moser et de Birgit Mertz-Baumgartner présentent un ouvrage qu'elles ont codirigé, à savoir *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*⁶. Le début de ce projet remonte à 2005, lorsque plusieurs œuvres rédigées par des écrivains migrants ont reçu des prix littéraires. Cela a permis aux deux coordinatrices de formuler deux constats : d'un côté, la « visibilité » de ces auteurs continuait d'augmenter (p. 15) et, de l'autre, la migration constituait un véritable « catalyseur de création [...] littéraire » (p. 5, 17).

Pour la réalisation du dictionnaire mentionné ci-dessus, les divers collaborateurs ont étudié la « littérature migrante » de France, pendant les trois dernières décennies (p. 5). Ainsi, près de 300 écrivains – originaires de 50 pays différents, installés en France depuis l'âge de 15 ans, qui rédigent leurs œuvres en français et qui publient chez des éditeurs français – ont été répertoriés et classés dans deux catégories : les « figures d'ancrage » (écrivains qui sont restés en France : p. 5, 16) et les « figures de passage » (écrivains qui y sont restés pendant une période déterminée ou qui y reviennent de temps à autre : *ibid.*).

Tous les écrivains ont fait l'objet d'une présentation biobibliographique détaillée : des informations concernant leur naissance et leur formation, les motifs qui les ont amenés à émigrer en France, une analyse critique de leurs œuvres et de leur réception et, enfin, une liste d'ouvrages. Par ailleurs, les deux auteures ont signalé qu'un tiers des écrivains recensés dans ce dictionnaire avaient une autre langue maternelle que le français (« écrivains exophones » : p. 8, 17). Ces différents types d'écriture et parcours biographiques révèlent la grande hétérogénéité culturelle, identitaire et esthétique de la littérature des « écrivains migrants » (p. 5).

La réflexion de Mathis-Moser sur « les implications d'une écriture "entre deux territoires", "entre deux langues" et "entre deux mémoires" » (p. 3) a particulièrement retenu notre attention. Cet « entre-deux » est essentiellement dynamique et potentiellement conflictuel lorsque l'on essaie de décrire le statut des écrivains migrants et de leurs œuvres dans les champs littéraires auxquels ils appartiennent (p. 4). Néanmoins, les deux auteures concluent sur l'idée que le rapport au Même – au pays d'origine, à la langue maternelle, à la mémoire individuelle – et le rapport à l'Autre – au pays d'accueil, à la langue française et à la mémoire collective étrangère – transforment le champ littéraire français (p. 12, 17). D'après Mathis-Moser, cette transformation consiste dans l'enrichissement de la littérature, tandis que, pour Mertz-Baumgartner, elle entraîne la « modifi[cation] [de] la représentation de la nation [française], parfois inquiète de voir son identité se transformer et ses références culturelles se renouveler » (p. 17).

⁶ Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & Références », 2012, 968 p.

Dans le troisième article de cette partie, Dirk Weissmann étudie l'interaction des champs littéraires français et allemand, qui n'a guère été abordée en 2013, lors des diverses manifestations organisées à l'occasion du 50^e anniversaire du Traité de l'Elysée. Or, précise Weissmann, « les deux champs [...] tend[ent] aujourd'hui à se superposer par moments grâce à des écrivains s'inscrivant – culturellement et, surtout, linguistiquement – à la fois dans l'un et dans l'autre » (p. 20).

Cette tendance a modestement émergé au début du XX^e siècle et elle s'est amplifiée dans la seconde moitié, d'abord par une sorte de « bilatéralisme littéraire » et, ensuite, par une dimension véritablement « translingue », qui « transgress[ait] les frontières imposées par le paradigme monolingue » (p. 20 et suiv.). Pour illustrer ces deux phénomènes, Weissmann décrit brièvement le parcours biographique et littéraire de cinq écrivains, répartis selon le degré d'« intensité de leur bilinguisme ou translinguisme d'écriture » (p. 22) :

- les écrivains qui participent à la traduction de leurs œuvres et qui semblent envisager, à l'avenir, de s'auto-traduire (Paul Nizon) ;
- ceux qui pratiquent le « bilinguisme intratextuel » de façon plus ou moins régulière (Georges-Arthur Goldschmidt et Cécile Wajsbrot) ;
- ceux qui rédigent des textes dans la langue étrangère ou qui s'autotraduisent de façon accidentelle (Peter Handke) ;
- enfin, les écrivains qui pratiquent le « bilinguisme autotraductif généralisé » (*ibid.*), sans que les deux versions d'une œuvre se ressemblent en tous points (Anne Weber).

Nous noterons aussi que ces écrivains appartiennent à des générations différentes et qu'ils ont été plus ou moins influencés par le contexte politique où ils avaient vécu dans leur jeunesse. Par ailleurs, Goldschmidt et Weber ont traduit en français plusieurs textes de Handke.

À la fin de sa contribution, Weissmann rappelle le double résultat de ces pratiques : d'un côté, un type d'« hybridation culturelle » qui ne porte pas atteinte à « l'identité respective des langues » et, de l'autre, la perception plutôt timide de la dimension translingue par le public, de même que par la critique (p. 26).

2. « Genèses polyphoniques »

L'article rédigé par Olga Anokhina est un plaidoyer pour l'étude du plurilinguisme littéraire du point de vue génétique. Elle rappelle qu'il ne s'agit pas d'un phénomène spécifique à l'époque moderne et qu'il est récurrent dans la littérature médiévale (par exemple, chez Pétrarque). Pourtant, les auteurs de l'époque moderne ont peu ou prou « gommé » les traces plurilingues dans leurs œuvres, souvent à la demande des éditeurs. C'est pourquoi il est rare que les œuvres publiées puissent rendre compte du plurilinguisme inhérent à leur écriture. En revanche, le chercheur qui étudie le plurilinguisme peut recourir aux « documents de travail » des écrivains – « tout document autographe [...] qui a participé à l'élaboration d'une œuvre » et qui est susceptible d'illustrer la créativité

littéraire des écrivains plurilingues (p. 31-32) – à moins qu’il ne se heurte à deux écueils majeurs : l’accès à ces brouillons et la maîtrise des langues employées par l’écrivain.

En s’appuyant sur un corpus très varié – des romans de Nabokov, Tolstoï, Gary, Huston, des extraits des *Cahiers* de Valéry, des poésies de Solomos, Rabearivelo et Desbiens, ainsi que des pièces de théâtre de Beckett – Anokhina relève plusieurs « stratégies scripturaires » qui lui semblent pertinentes pour illustrer le plurilinguisme littéraire :

- la « séparation fonctionnelle des langues », lorsque l’auteur assigne à chaque langue « une fonction bien spécifique » (p. 33) ;
- le « code-switching », à savoir le « mélange[e] [d]es codes linguistiques » au sein du même texte (p. 36) ;
- l’« écriture parallèle en deux langues », qui consiste dans la création simultanée de deux poèmes dans des langues différentes (p. 39) ;
- l’« autotraduction » ou « l’écriture consécutive », lorsque l’auteur traduit ses œuvres dans une autre langue (p. 41).

En conclusion, Anokhina souligne que le plurilinguisme et le « pluriculturalisme » méritent d’être étudiés à la lumière des documents de travail qui en gardent des « traces – conscientes et inconscientes » (p. 41-42).

Emilio Sciarrino s’intéresse au plurilinguisme italien de l’après-guerre et met en évidence tout le processus de conception, de rédaction et de publication des œuvres poétiques d’Amelia Rosselli et d’Edoardo Sanguineti. Ces poètes emploient couramment non seulement des langues modernes (italien, anglais, français, allemand), mais aussi des langues anciennes (latin médiéval et grec ancien). Après avoir dressé un bref tableau du contexte historique qui a contribué au développement systématique du plurilinguisme en Italie, Sciarrino rejoint Anokhina lorsqu’il affirme que le plurilinguisme est un phénomène historique et qu’il connaît des formes de manifestation différentes, en fonction des particularités stylistiques et biographiques de chaque auteur plurilingue, mais il ajoute également que ce phénomène doit être étudié en tenant compte des développements théoriques du siècle antérieur et des divers « obstacles épistémologiques » qui peuvent entraver cette démarche.

Selon Sciarrino, dans l’étude du plurilinguisme littéraire, il est nécessaire de relever tant les compétences linguistiques des auteurs que les raisons qui justifient leurs choix poétiques (p. 49-50). Or, ces derniers apparaissent souvent dans l’avant-texte des œuvres, dans les essais biographiques des auteurs ou encore dans le paratexte des différentes éditions (p. 51-53). Dans tous les cas, les œuvres plurilingues impliquent des lecteurs plurilingues à l’intention desquels les auteurs auront déployé différentes stratégies qui leur permettent d’accéder à l’interprétation forcément plurielle des textes (p. 53-54). Le plurilinguisme constitue, donc, un moyen de participer à la littérature mondiale, au même titre que la traduction et, plus particulièrement, l’autotraduction (p. 55).

À son tour, Christian Estrade examine les romans de Copi (pseudonyme du dessinateur et dramaturge Raúl Damonte) et, en se référant à ses manuscrits, il identifie trois étapes importantes dans la relation conflictuelle entre la langue maternelle – l’espagnol de Buenos Aires – et les langues d’écriture – en général, le français, et une seule fois, l’espagnol.

Dès ses premiers romans (*L’Uruguayen*, *La cité des rats*), Copi avertit les lecteurs que son français est fortement influencé par l’uruguayen, une variante du castillan qu’il emploie naturellement dans la conception de ses œuvres et dont il ne saurait se passer. Argentin vivant à Paris depuis plus de vingt ans, l’écrivain choisit le français comme langue d’écriture mais il en rejette les normes syntaxiques et lexicales afin d’y inscrire de grands écarts. D’autres langues peuvent intervenir dans son écriture en français, à savoir l’italien (*Le bal des folles*) et le portugais brésilien (*La guerre des pédés*), avec les mêmes effets d’« étrangéité » délibérée (p. 66). De plus, Estrade précise que la transgression systématique des normes linguistiques est poursuivie dans la traduction du roman *La vie est un tango* en espagnol (*La vida es un tango*) : notes de bas de page aléatoires, vocabulaire argotique, jeux de mots, traduction littérale des expressions idiomatiques, suppression des références locales etc. (p. 63-66). En effet, il s’agit d’une autotraduction un peu particulière : l’essentiel du texte a été traduit par l’auteur mais une partie a été réalisée par un traducteur allographe et ensuite révisée par Copi. « L’autotraduction de Copi est ainsi marquée par un double mouvement. D’une part, elle va vers la simplification [...] ; d’autre part, nous retrouvons des néologismes [...] qui renforcent l’excentricité, le "hors norme" du texte français de Copi [...]. Le mal dire se transforme alors en style » (p. 66).

Le dossier génétique le plus intéressant est celui du dernier roman, *L’Internationale argentine*, qui comprend quatre manuscrits dans lesquels le choix de la langue d’écriture n’est pas du tout aléatoire. Les deux premiers brouillons sont rédigés en français, le troisième en espagnol *rioplatense* et le dernier, de nouveau, en français. Estrade rappelle que ce projet littéraire a été conçu pendant « la période argentine de Copi » (p. 67). Parmi ces différentes versions, la deuxième occupe une place particulière car l’écrivain y parle explicitement de son hésitation entre la « langue mère » et la « langue maîtresse » : le français est « cette langue avec laquelle Copi trompe et trahit sa langue maternelle [...]. Copi écrit en français contre son gré » (*ibid.*), mais il le fait parce que le lieu de fiction est Paris, parce que, selon lui, cette langue accepte plus facilement les influences des autres langues mentionnées ci-dessus, et parce qu’il peut toujours y introduire « le reflet de l’étrangéité ». De fait, « Copi réalise qu’il n’écrit pas [non plus] en français [*lire* correct, standard, etc.] mais qu’il se traduit en français [...] il est peut-être le seul écrivain à avouer qu’il pense dans une autre langue alors qu’il écrit en français [...] » (p. 69).

3. « Intersémiotiques »

Marie Vrinat-Nikolov et Patrick Maurus réfléchissent sur la traduction des œuvres littéraires dans lesquelles « coexistent plus d'une langue » (p. 74) et sur les stratégies traductives qui sont appropriées à ce type de texte original. Leurs propos sont illustrés avec des exemples puisés notamment dans les littératures bulgare et coréenne.

Dans le sillage d'Henri Meschonnic, les deux auteurs s'accordent sur la nécessité pour le traducteur littéraire de garder le « rythme » particulier de chaque texte et de saisir tous les moyens dont il dispose pour le rendre en français : le paratexte, la mise en page, la typographie, en plus des moyens strictement linguistiques qui témoignent de sa propre créativité, tels que l'usage des italiques, l'invention de nouveaux mots, la modification de la syntaxe du français standard, etc. Si les poètes coréens recourent, dès le XVIII^e siècle, à des emprunts au chinois (voir, à ce titre, les poèmes de Kim Sakkat), pour les poètes bulgares, ce phénomène est postérieur à 1989 et il s'inscrit dans une perspective cosmopolite par les emprunts à l'anglais et à l'allemand (c'est le cas de Tsveta Sofronieva). Par ailleurs, en bulgare, le « colinguisme » peut apparaître aussi dans la prose, par exemple chez Ivan Vazov et chez Viktor Paskov, respectivement dans les romans *Sous le joug* et *Ballade pour Georg Henig*, avec des emprunts au turc et au tchèque, mais aussi avec des « turcismes bulgarisés » (p. 79).

Selon les deux traducteurs, « on ne traduit pas *des* langues, mais *de* la littérature. On ne traduit pas *de* la langue, mais *en* langue. En littérature, le colinguisme est une trace, un phénomène, pas une exception ou un écart. Autrement dit, comprendre littérairement le colinguisme, c'est le voir *partout* à l'œuvre » (p. 80 ; nous soulignons).

L'article rédigé par Anne Bayard-Sakai montre que les « frontières » territoriales d'un pays et celles de la littérature – japonaise, dans ce cas – ne sauraient se superposer, car la littérature est le domaine où plusieurs cultures se croisent plus ou moins indistinctement. Par conséquent, toute prétention à « la japonité de la littérature japonaise » (p. 84) et la question de l'appartenance à un seul champ littéraire se voient ainsi annuler. Certes, ce phénomène a des fondements historiques et esthétiques que l'auteure rappelle de façon détaillée. Vers 1860, le Japon commence à nouer des liens économiques avec les pays occidentaux et la « fragmentation langagière » (p. 84), à la fois orale et écrite, qui subsistait déjà depuis l'époque médiévale, se trouve ainsi accentuée. Ce n'est que deux décennies plus tard que la langue parlée sera standardisée et que les écrivains japonais, à leur tour, emploieront une nouvelle langue d'écriture afin de participer à la construction de l'identité nationale.

Néanmoins, la chercheuse évoque quatre cas de figure qui illustrent l'hétérogénéité de la littérature japonaise et qui ne sauraient appartenir à un seul champ littéraire. D'abord, les écrivains coréens – par exemple, Yû Miri – qui, après la colonisation de leur pays, ont rédigé leurs œuvres en japonais. Ensuite, certains écrivains japonais qui ont souhaité augmenter la réception de leurs

romans dans les langues occidentales par la traduction, et qui ont ainsi déployé des stratégies différentes : Mishima et Kawabata ont adapté la « japonité » aux lecteurs occidentaux, tandis que Murakami l'écarte systématiquement de son écriture. Puis, certains écrivains, nés au Japon mais qui vivent ailleurs, ont choisi une autre langue d'écriture que le japonais : Kazuo Ishiguro, l'anglais, Shimazaki Aki, le français, et Tawada Yôko, l'allemand. Un autre exemple difficile à intégrer dans un contexte d'écriture très précis est le cas de Mizumura Minae : elle a rédigé un roman autobiographique dans une langue qui mélange le japonais et l'anglais, ainsi que les diverses références culturelles ; de plus, le texte est disposé à l'horizontale, de gauche à droite. Enfin, des écrivains qui écrivent en japonais mais qui sont originaires d'autres pays : Rîbi Hideo est américain (Ian Hideo Levy), Shirin Nezammafi, iranienne, et Yang Yi, chinoise. Leurs œuvres ont reçu des prix littéraires décernés au Japon. De plus, Bayard-Sakai rappelle que ces auteurs issus de l'immigration parlent très explicitement de leur rapport à la langue maternelle et à la langue d'écriture, et ils refusent la traduction en anglais de leurs œuvres. Comme ils sont encore minoritaires, il serait hasardeux de parler d'« une nouvelle littérature de la japonophonie » (p. 91) mais, dans le contexte de la mondialisation, il est fort probable que la littérature japonaise acquerra désormais d'autres formes de manifestation identitaire.

François Rastier consacre son article à la dimension éthique des traductions de Primo Levi et au rôle qu'elles ont joué dans son accomplissement en tant qu'écrivain. Selon Levi, la traduction peut aider à mieux communiquer avec l'Autre, à essayer de le comprendre et aussi à lutter contre toute forme d'« irrationalité » idéologique (p. 94).

À l'occasion de la traduction en allemand du roman *Se questo è un uomo* (*Si c'est un homme*), Levi a constaté que, même si son œuvre ne semblait pas avoir de destinataire précis, elle interpellait, de façon indirecte, le peuple allemand sur « l'étendue des compromissions » que celui-ci avait faites au nazisme (p. 95). Par la suite, Levi a traduit lui-même en italien *Le Procès* de Kafka, ainsi que certains poètes de langue allemande, tels Heinrich Heine, Paul Celan, etc., qu'il a ensuite inclus dans l'anthologie *À la recherche des racines*, parmi d'autres textes en anglais, français, russe, mais aussi en hébreu, latin et grec (p. 97).

Fort de son expérience de traduction en italien, il souligne à plusieurs reprises « l'incapacité de sa langue maternelle à traduire ou [à] adapter le langage des camps [...] et même à narrer leur horreur » (p. 95). Plus généralement, « la traduction peut éviter la folie identitaire, elle reste cosmopolitique ou ne sera plus » car « traduire un livre, c'est le contraire de le brûler » (p. 99), c'est témoigner de la pluralité de la culture, de la littérature et des langues, c'est créer « de[s] valeurs particulières mais universellement partageables » (p. 100).

4. « Écriture et métissage culturel »

Ce volume réserve une place importante aussi à la littérature francophone, grâce aux articles de Samia Kassab-Charfi et de Cécile Jest, qui traitent,

respectivement, de l'« écriture entre langues » chez deux auteurs martiniquais et des enjeux identitaires des langues employées dans les romans d'une écrivaine mauricienne.

L'étude de la représentation des langues dans les œuvres d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau révèle très clairement « la nécessité d'une pensée "cahoteuse" et "chaoteuse" du réel » et « l'impossible monolinguisme de la littérature » (p. 106, 108). Certes, les langues en contact se mélangent, se complètent et s'enrichissent réciproquement, mais elles peuvent aussi « produi[re] de l'incertain, de l'incalculable en termes de teneur sémique et sémantique, [...] de déclinaison mélodique et d'interprétation » (p. 107). C'est pourquoi, dans ces cas, seule la traduction – « art de l'imaginaire » et « art de la fugue », par excellence – peut rétablir l'équilibre qui met en valeur toutes les langues traversant la sienne (p. 108-110). La traduction est ainsi appelée à bâtir « un avenir multilingue et omniphone où l'emmêlement des imaginaires linguistiques prévaudrait sur le culte de la belle langue et d'une certaine image de la langue unique et solitaire » (p. 112).

À la lumière de tous les auteurs évoqués ci-dessus, l'argumentation d'Ananda Devi pourrait nous étonner car cette écrivaine de l'île Maurice – territoire où quelques dix langues se côtoient quotidiennement et où, par conséquent, les choix linguistiques ne sont jamais neutres – « tend [...] vers [l']utilisation moins fréquente du multilinguisme dans son œuvre », et, en revanche, elle privilégie les allers et retours entre la prose et la poésie (p. 123). Pourtant, l'examen de ses œuvres et de ses entretiens montre un type de multilinguisme très particulier car plusieurs langues y sont présentes, à des degrés différents : le français pour la « poéti[cité] » qu'il apporte aux textes, l'anglais pour sa capacité à créer des « effets de réel » et de l'« intertextualité », le hindi pour son « lexique exotique » et le créole qui est perçu comme une « langue viscérale » (p. 119-122).

En conclusion, les articles rassemblés dans ce volume invitent à reconsidérer le poids du multilinguisme dans le domaine de la littérature et à retrouver toutes ses valeurs génétiques, esthétiques, éthiques, biographiques, historiques et sociales. Les chercheurs ont mis en évidence tant la diversité culturelle et linguistique de la littérature que les rapports multiples, conflictuels ou bien pacificateurs, qui se tissent entre les langues d'écriture et les langues maternelles des auteurs étudiés. Selon les différents contextes culturels, historiques etc., la traduction (et, très couramment, l'autotraduction) rend(ent) compte de la nécessaire coexistence de plusieurs langues dans les œuvres narratives et poétiques. Au terme de notre lecture, nous estimons avoir fait un véritable « voyage » à travers « le plurilinguisme secret de toute littérature » (4^e de couverture).

IDÉOLOGIE ET TRADUCTOLOGIE

Astrid Guillaume (dir.)
Édition L'Harmattan, 2016, 233 p.

Ana-Claudia IVANOV¹

L'intérêt accru des théoriciens et des praticiens de la traduction envers la dimension culturelle du texte à traduire s'est remarqué déjà depuis quelques dizaines d'années dans la littérature de spécialité. Il est de plus en plus évident que la traduction n'est pas une activité neutre et qu'elle trahit, d'une manière plus ou moins assumée, « les interventions du traducteur réalisées dans le cadre de son appartenance à telle ou telle culture »². Le volume *Idéologie et traduction* s'inscrit dans cette démarche de théoriser les implications culturelles dans le processus traductif, dans la mesure où il présente une facette autre de la culture, peu exploitée par les traductologues, l'idéologie.

Ainsi, les onze recherches qu'on y retrouve, faisant preuve d'une grande diversité culturelle et idéologique, mettent en contact trois continents aussi différents et exotiques que l'Europe, l'Asie et l'Amérique du Sud. Elles s'intéressent à la construction du sens et à sa transmission, à travers la traduction, du texte de départ vers celui d'arrivée. Contribution méritoire dans le domaine insuffisamment exploré de la traduction idéologique, l'ouvrage traite des textes écrits et oraux provenant de la littérature, le cinéma, les chaînes de télévision, l'Internet, voire la presse à sensation.

La thématique abordée se caractérise par la richesse du choix : conflits politiques et diplomatiques, racisme, handicap, différences de culture, de religion, d'éducation, égalité homme-femme, langage visuel et sexiste ou encore liberté d'expression ; formulée dans une pluralité langagière impressionnante, bulgare, arabe, italien, turc, portugais, russe, espagnol, grec, japonais, polonais, elle est la preuve des multiples contacts entre l'idéologie et la traduction.

L'ouvrage a une structure complexe qui inclut deux préfaces signées par Marianne Lederer, respectivement François Rastier, une introduction et une conclusion réalisées par Astrid Guillaume et onze chapitres : *Idéologie, traduction et réécriture en bulgare* – Irena Kristeva, *Idéologie et traduction simultanée à la télévision en arabe* – Mohammed Nahbi, *Idéologie et traduction audiovisuelle en italien* – Alessandra Rollo, *Idéologie et abus de texte en turc* – Sündüz Öztürk Kasar, *Idéologie et traduction littéraire en portugais* – Katia Bernardon de Oliveira et Gildaris Pandim, *Idéologie et traduction d'un langage visuel en russe* – David Krasovec, *Idéologie et traduction de la guerre*

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, ana_claudia90210@yahoo.com.

² Jean-Louis Cordonnier (2002) : « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés » in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 47, p. 38.

en espagnol – Maria Laura Moreno Sainz, Béatrice Blanchet et Emilie Doz, *Idéologie et traduction des silences en grec* – Marina G. Vihou, *Idéologie, traduction et compassion en japonais* – Kanako Goto, *Idéologie et traduction du sacré en arabe* – Mohammed Alkhatib, *Idéologie, traduction et sexisme langagier en polonais* – Anna Kochanowska.

Les deux préfaciers s'accordent à définir le concept d'idéologie en tant que science des idées et se complètent l'un l'autre en esquissant le tableau complet des idées, valeurs et croyances qui gouvernent les sociétés humaines. En plus, Marianne Lederer parle d'une dualité du concept en question. On peut avoir, d'une part, une « idéologie affichée » (p. 11) par les partis politiques, les religions, les philosophes et autres. On peut également discuter « d'idéologie diffuse » (p. 11) en tant que vision du monde existant implicitement dans le texte à traduire.

Irina Kristeva dévoile la présence dans trois traductions bulgares du monologue initial d'*Hamlet* d'une certaine vision du monde, d'un contexte culturel spécifique à l'espace géographique original et d'idées formatrices de nouveaux comportements humains. Ce sont, certes, les mots aux sens colorés et connotés qui mettent le traducteur dans l'embarras du choix. L'auteure opine que bien que la traduction soit soumise à son entourage culturel, sociopolitique et idéologique, elle a le devoir et le pouvoir de recréer en langue seconde l'étrangeté primaire, sans redouter de forger le système langagier d'accueil à renouveler sa tradition traductive.

Nous saluons l'initiative téméraire de Mohammed Nahbi d'analyser la charge idéologique face à la traduction des discours prononcés, par des personnalités politiques de grande renommée internationale, dans le contexte des attentats meurtriers de Paris, diffusés par la chaîne Aljazeera. Le chercheur relève, par des exemples bien choisis, comment le traducteur est amené à adapter ses techniques traductives aux exigences du public arabe. En fin de compte, les contraintes du monde arabe renforcées par les pressions de l'institution médiatique Aljazeera font que les considérations d'ordre idéologique priment les questions purement traductologiques d'équivalence et fidélité.

L'adaptateur italien est surpris, par Alessandra Rallo, à mi-chemin entre la fidélité envers deux films français à sous-titrer et la tentation de les modifier selon les règles du contexte socioculturel récepteur. Néanmoins, elle observe « une bonne symétrie » (p. 83) entre source et cible, l'adaptateur n'ayant pas subi « le conditionnement de contraintes ou d'autocensures dans la traduction des dialogues potentiellement gênants » (p.83).

Les usages et les abus idéologiques, entraînés par les traductions turques et françaises de l'*Animal Farm* de George Orwell, sont dénoncés par Sündüz Öztürk Kasar. Le chercheur turc procède à un examen des traductions suivant une méthode propre, développée de la « Systématique des tendances déformantes » d'Antoine Berman, intitulée « Systématique des tendances désignifiantes » (p. 89). Sa méthodologie lui permet de démontrer l'importance du milieu récepteur dans la construction du sens et surtout « le pouvoir de manipulation idéologique de la traduction » (p. 99).

L'étude de Katia Bernardon de Oliveira, réalisée en collaboration avec Gildaris Pandin, met en relief un aspect remarquable, celui des défis d'ordre idéologiques que la réalité brésilienne soulève lors de la traduction en français du roman *Capitães da Areia* de Jorge Amado. Leur projet commun se concentre sur les noms propres, les termes gastronomiques et les éléments géographiques, des termes à forte charge culturelle dans le roman, mais qui n'occulent pas de position idéologique. Par contre, les mots religieux laissent transparaitre, notamment dans les notes infrapaginales, les prises de position du traducteur.

La traduction des textes littéraires vers la langue russe, textes qui ne se trouvent pas dans la proximité linguistique ni culturelle du pays, a mis en évidence la pénurie de ressources dont cette langue cible dispose pour exprimer des idées et des réalités étrangères. Traduire l'idéologie a abouti, dans l'espace russe, à un renouvellement langagier. David Krasovec attire, en plus, l'attention sur la dimension visuelle de la nouvelle langue, montrant et démontrant en quelle mesure les syntagmes « le torse du président russe » et « le torse des Femem » décrivent deux images idéologiquement différentes.

La recherche entreprise par Maria Laura Moreno Sainz, Béatrice Blanchet et Emilie Doz, situe le traducteur devant un choix inhabituel dérivé des couplets toponymiques de l'île Malvinas/Falkland. Grâce au conflit entre l'Argentine et la Grande-Bretagne visant la suprématie de cette île, la plupart des localités ont une toponymie double, en anglais et en espagnol. Choisir les dénominations britanniques ou argentines équivaut, en traduction, à une prise de position dans le différend qui oppose les deux pays, d'autant plus qu'elles cachent une idéologie et implicitement une cause pro Argentine ou pro Royaume-Uni.

Marina Vihou réalise une très intéressante incursion dans l'histoire de la Grèce pour illustrer l'expérience de traduction du mémoire *Le Laurium*, rédigé dans un climat d'instabilité, lors du conflit franco-hellénique du XIX^e siècle. L'auteure aborde ce texte polémique, porteur d'idées de son époque, d'une perspective originelle, celle des silences volontaires et involontaires présentes tout au long de l'œuvre. Les traduire conduit à l'écriture d'une étude d'environ 200 pages, qui fonctionne comme préface à la traduction du mémoire.

Kanato Goto s'interroge sur « l'importance et la difficulté de la transmission adéquate d'idéologies à travers différentes langues et cultures » (p. 187) en évoquant la Guerre du Pacifique entre le Japon et les États-Unis et l'attentat terroriste contre *Charlie Hebdo*. La réaction retardée du public japonais face au slogan « Je suis Charlie » fournit au chercheur le prétexte pour comparer les connotations du syntagme liberté d'expression en milieu français et nippon. Il est d'avis que la liberté d'expression désigne, dans les deux pays, deux réalités différentes.

Prenant comme point de départ le Coran, Mohammed Alkhatib envisage de faire l'analyse des références féminines devant leur traduction en français, avec le seul but de vérifier si le sujet traduisant transfère ou non dans le texte d'arrivée sa propre idéologie socioreligieuse. Le Coran emploie cinq substantifs distincts,

à connotation et idéologie sociale différentes, pour désigner la femme, de sorte que le traducteur se voit obligé de bien peser ses options.

Le dernier chapitre du présent volume esquisse les essais de la langue polonaise contemporaine, éminemment patriarcale, d'accepter des formes féminines surtout dans le domaine des métiers. Mais, cet essai de féminisation de la langue est senti plutôt idéologique et péjoratif. La majorité des utilisateurs jugent que « la plupart des formes féminines sonnent mal et passent pour ridicules, artificielle, non professionnelles, familières et qu'elles déprécient la valeur du métier » (p. 226). Alors l'emploi de la forme masculine ou féminine d'un métier, au moins pour le moment, dans l'espace polonais, s'avère une option traductive trop marquée, à multiples implications idéologiques.

Trois mots caractérisent cet ouvrage : diversité, originalité et nouveauté. La valeur en est donnée par l'observation du transfert interculturel d'ordre idéologique dans toutes ses connotations, c'est-à-dire les valeurs et les contraintes morales et religieuses, politiques ou encore économiques. Cet ouvrage renferme une grande force de suggestion, invitant le lecteur, avisé ou non, à réfléchir sur l'idéologie rejoignant la traductologie.

**ÉTATS DES LIEUX
DE LA TRADUCTION POUR LA JEUNESSE**
Virginie Douglas (dir.)
Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, 190 p.

Ionela-Gabriela ARGANISCIUC¹

La traduction des livres de jeunesse a affleuré dès la parution de la littérature de jeunesse, mais la réflexion théorique sur ce processus est assez récente, ayant surgi dans les années 1970 depuis que cette activité a fait couler beaucoup d'encre dans l'espace occidental. Les travaux de traductologie et les colloques sur la traduction de la littérature de jeunesse ont une grande influence et ce fait est remarquable par l'évolution même du statut de la littérature de jeunesse, à partir de laquelle s'est imposée comme sous-spécialité la « traduction pour la jeunesse ».

Dans ce contexte, nous signalons l'importance d'une production collective sous la direction de Virginie Douglas, *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, publiée aux Presses universitaires de Rouen et du Havre en 2015 à la suite d'un colloque qui a eu lieu en mai 2011, à l'Université de Rouen qui a le mérite de dresser les perspectives traductologiques de dix contributeurs du volume, spécialistes ou chercheurs, traducteurs ou traductologues, selon une méthodologie analytique réflexive et critique.

Avec une visée audacieuse et un partage enrichissant dans le but de mettre à la disposition des spécialistes et du grand public, le volume se veut une réponse à l'« état des lieux » de la traduction de littérature de jeunesse par rapport à la littérature des adultes proposé par François Mathieu dans son article « Traduire pour la jeunesse : un état des lieux », *TransLittérature* n° 13, 1997, p. 24-31 ; si dans cet article l'auteur menait une enquête pour souligner le défaut de reconnaissance de la part des éditeurs et de la critique de spécialité, dans le cas du volume dirigé par Virginie Douglas l'objectif est de proposer un bilan plus analytique et moins pragmatique, prenant en considération aussi la critique, la théorie de la traduction.

Un ouvrage original, autant parce qu'il occupe une place particulière dans l'aire de recherche en question, que par son organisation : il s'agit de huit articles organisés en 5 chapitres, chacun précédé par une introduction dans la matière. Le premier chapitre, intitulé *Paroles de traducteurs*, expose les marques de l'oralité et de la voix du traducteur dans le cas des albums scandinaves ; il comprend l'article *Traduire pour la jeunesse : le cas particulier des albums « classiques » scandinaves* de Catherine Renaud, traductrice et traductologue. La traduction des albums s'avère

¹ Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie, ionelaarganisciuc@yahoo.fr.

être, comme le laisse voir le travail téméraire de la traductrice, un phénomène captivant, mais en même temps complexe. En s'appuyant sur sa traduction des textes *Le voyage de Petit Pouce*, *Que crois-tu qu'il arriva ?* et *Pierrot Le Grand*, l'auteure montre que l'album de jeunesse stimule l'imaginaire du public cible, mais la complexité de la traduction surpasse l'aspect financier, qui est un autre élément clé du processus traductif. Pour Catherine Renaud la traduction est avant toute chose une passion quand il s'agit de traduire les albums. La traductrice révèle très bien, de notre point de vue, les difficultés auxquelles le traducteur se heurte pendant son travail traductif, y compris au niveau des aspects pratiques comme le fait de travailler sur un exemplaire du texte scanné qui ne permet pas de visualiser les couleurs. Les marques culturelles représentent aussi une difficulté, mais l'image accomplit un rôle bien important qui peut décoder le signifiant. Un autre obstacle à surpasser qui est rappelé par la traductrice est les noms de pays parce que la modalité par laquelle on forme des noms propres des noms communs n'est pas identique dans toutes les langues. La rime, le rythme et la sonorité sont très importants pour les Danois, dimension qui a été reconstituée dans une certaine mesure par la traductrice. Catherine Renaud donne aussi une réponse pratique en ce qui concerne la question que se posent fréquemment les traducteurs, *Comment rester sur une option ?* Pour elle la solution a été de visiter des maternelles pour être dans le contexte le plus approprié de la littérature de jeunesse et pouvoir analyser les réponses des enfants.

Le deuxième chapitre, intitulé *Des pratiques en mutation*, englobe trois articles sur le phénomène de la retraduction. Le premier article, Claire Verdier – *L'omission dans la traduction de trois livres pour la jeunesse de langue anglaise du XIXe siècle*, analyse les omissions dans l'appareil paratextuel qui devraient apporter des éclaircissements et qui représentent une aide notable pour appréhender l'œuvre dans son intégralité. Les jeux de mots, qui peuvent être classifiés en jeux de mots occasionnels ou relevant de la mécanique du texte, car ils en construisent la narration ; dans ce cas leur omission ne peut être que le signe de l'incompréhension de la part des traducteurs. Les registres de langue sont mis à l'écart aux dépens de la fidélité de la traduction. Mais en cela nous sommes d'accord avec l'auteure qu'il ne faut pas accuser seulement le traducteur parce qu'il peut respecter les mœurs d'une époque et les retraductions peuvent adoucir et récupérer ces omissions.

Le titre du deuxième article d'Audrey Coussy, *À auteurs « sérieux », traduction « sérieuse » ? Réflexion sur la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse*, rappelle, par un jeu de mots, les connotations négatives de la littérature de jeunesse, mais le terme de *sérieux* renvoie à la reconnaissance des auteurs pour l'œuvre de littérature adulte ; la renommée pèse sur le choix du traducteur. *Le Guide du Vieil Opossum* de T.S. Eliot est une traduction *sérieuse*, gardant les traits d'oralité et prenant en considération le public cible, le traducteur s'inscrivant dans le mouvement qui soutient que le texte d'arrivée doit avoir le même effet que le texte de départ.

Le troisième article, de Véronique Médard – *Mon ami Frédéric de Hans Peter Richter : deux traductions à plus de quarante ans d'intervalle*, analyse plusieurs aspects spécifiques au phénomène de la retraduction. Le premier élément important est le titre considéré par la traductologue Véronique Médard comme étant interchangeable. Pour toute retraduction, le titre de la traduction *s'impose*, selon la traductologue. La traduction de 1960 recourt à l'acclimatation en apportant l'œuvre vers le lecteur, tandis que la retraduction du texte des années 2000 fait appel à l'exotisme qui amène le lecteur vers l'œuvre. Dans la conclusion, la traductologue souligne la nécessité d'une retraduction dans le cas de l'œuvre soumise à l'analyse, mais elle généralise aussi en affirmant que la retraduction est presque obligatoire tout le temps.

Le troisième chapitre, *Traduire une langue rare*, assure l'ouverture vers un espace moins connu par le public des spécialistes, notamment celui de la traduction des livres russes pour la jeunesse. L'auteure, Odile Belkeddar, dans l'article *La traduction des livres russes pour la jeunesse*, particularise et signale l'importance des éditeurs pour la découverte d'une langue-culture rare. À partir du cas des albums inspirés du folklore, Odile Belkeddar présente diverses possibilités de faire connaître la culture russe par le biais de la traduction, en discutant également le problème du style codifié qui est en même temps un attrait et une difficulté de traduction.

Le quatrième chapitre, *Dictature et censure du marché*, prend en considération le côté économique, étant centré sur la conception d'Isabelle Nières-Chevrel selon laquelle la traduction est le résultat d'une activité intellectuelle et d'une entreprise économique qui fait « du texte traduit [...] une marchandise qui a un coût de fabrication et un prix de vente [dans lesquels] entrent en ligne de compte l'achat des droits à l'éditeur de l'œuvre originale et la rétribution du traducteur » (p. 104). Le premier article *Harry Potter et la traduction interdite* appartient à Isabelle Smadja. On y analyse d'abord le titre en version britannique *Harry Potter and the Philosopher's Stone* et par la suite celui de la version américaine *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, celui-ci résultant d'une amplification probablement utilisée pour que le livre soit plus vendeur. L'auteure s'occupe d'un aspect déjà traité par Véronique Médard notamment le choix d'amener le lecteur vers le texte, mais elle ajoute aussi que tout traduire signifierait une faute morale. Le deuxième article du chapitre, *État des lieux de la traduction des mangas*, porte sur un type particulier de texte, les mangas, qui se définissent comme des bandes dessinées japonaises, un genre textuel spécifique, si nous nous rapportons à la bien connue tripartition de Katharina Reiss². Son auteur, Patrick Honnoré, offre un aperçu historique et une présentation critique des atouts et des difficultés que suppose la traduction des mangas. Leur succès est assuré, selon le spécialiste, par l'exotisme et la couleur locale du texte grâce au langage « incompréhensible ». La

² Selon Katharina Reiss, *Problématique de la traduction. Les conférences de Vienne* (2009).

mise en bulles, les onomatopées, le traitement graphique en général sont des éléments régis en totalité par le directeur éditorial.

Le cinquième chapitre, *Entre traduction et (ré)écriture : le traducteur comme auteur*, s'appuie sur la théorie plaçant pour la voix du traducteur qui s'entend dans la traduction comme produit, la « voix du traducteur » ou l'audibilité prévaut la (non)visibilité. Le premier article de ce chapitre, appartenant à Anne Schneider, *Écarts de traduction et interculturalité : Otto de Tomi Ungerer, versions anglaise, allemande et française*, marque l'importance de la situation plurilingue de l'auteur de l'original. Ce que l'on pourrait appeler l'identité multiple se rapporte au phénomène de l'autotraduction en français, l'allemand et l'anglais auxquels s'ajoute la connaissance de l'alsacien, véritable langue du cœur.

Anne Schneider parle de l'auto-traduction qui suppose « une attitude d'ouverture », mais elle signale en même temps l'existence des différences considérables entre les versions française, allemande et anglaise. Les variations impliquent le procédé interculturel par lequel Tomi Ungerer défend une réconciliation franco-allemande, la lecture de l'image dont le rapport est de disjonction entre texte et image et l'attitude envers l'enfant : soit de choquer, soit d'innocenter. Tomi Ungerer a une double intention : d'éduquer et de plaire à la fois. Rappelons entre parenthèses que cette double intention existait déjà chez Charles Perrault. (« ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore ³ »). Les références culturelles, la traduction « monde à monde » (p. 142) entraînent une complicité avec le public adulte, mais le public enfantin n'est cependant pas négligé ; Tomi Ungerer milite pour la traduction monde à monde et pas mot à mot. Le public cible, l'Autre, le récepteur se situe au centre de la démarche traductive.

Le deuxième article de cinquième chapitre, *La voix du traducteur : quand Maïa l'abeille parle français*, appartenant à Mathilde Lévêque, est focalisé dès le titre sur la voix du traducteur tout comme l'article antérieur. Le narrateur du texte de départ n'est pas le seul audible dans le texte d'arrivée, mais il y a aussi la voix du narrateur-traducteur. Si la traduction du texte reste analogue à l'original, on ne peut pas considérer qu'elle soit fidèle dans un texte où on entend la voix du traducteur en surimpression de la voix du narrateur du texte de départ.

Nous pouvons apprécier que le volume *États des lieux de la traduction pour la jeunesse* accorde l'importance bien méritée au public cible. Ceci est évident à tous les niveaux du texte comme du paratexte, à commencer par le titre en tant que tel, plus précisément par l'utilisation de la préposition *pour* qui souligne le rôle primordial du destinataire. Face à des langues aussi diverses que le danois, l'anglais, l'américain, le russe, l'allemand, le japonais, le lecteur se trouve dans un monde présenté par un narrateur de « second degré » qui est le traducteur, qui

³ Selon la dédicace de Charles Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye* (1998).

assure la transposition d'une culture étrangère au lecteur, sans appel à la naturalisation, ce qui représenterait le cas idéal selon les points de vue exprimés par les différents contributeurs au volume. Parmi les hypothèses originales avancées des articles inclus dans l'ouvrage, nous apprécions particulièrement le syntagme *monde à monde*. La perspective internationale ouvre dorénavant des portes longtemps fermées pour le récepteur et la modalité de présentation est vraiment éclaircissante, chaque chapitre étant précédé d'un paratexte visant à expliciter l'importance du sujet traité pour l'ensemble de la littérature destinée à la jeunesse. Les domaines envisagés par les analyses des contributeurs : la linguistique, la sémiologie, l'histoire, la culture, le style de l'écriture et l'aspect économique construisent un intéressant tableau multi-disciplinaire utile pour le lecteur a même d'enrichir la perspective traductologique sur la littérature pour la jeunesse.

Bibliographie :

Perrault, Charles (1998) : *Contes de ma Mère l'Oye*, Librio, texte intégral.

Reiss, Katharina (2009) : *Problématique de la traduction. Les conférences de Vienne*, préface de Jean-René Ladmiral, traduction et notes de Catherine A. Bocquet, Ed. Economica.

LES AUTEURS

Muguraș Constantinescu 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 LIT'TERAS, 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. Coordinatrice du projet de recherche exploratoire CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 *Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.
mugurasc@gmail.com

Chiara Elefante enseigne la traduction du français vers l'italien auprès du Département d'Interprétation et de Traduction de l'Université de Bologne (Campus de Forlì). Ses domaines de recherche sont la traduction littéraire et plus en particulier les rapports que le traducteur entretient avec les différents actants du monde éditorial. Elle s'intéresse également aux questions de la réception et de la traduction pour un public de jeunes lecteurs : dans ce domaine elle a édité avec Elena Di Giovanni et Roberta Pederzoli le volume *Écrire et Traduire pour les enfants/ Writing and Translating for Children* (Peter Lang, 2010). La recherche et l'enseignement sont enrichis par l'activité de traduction de Chiara Elefante, notamment de l'auteur belge Henry Bauchau et des essais poétiques d'Yves Bonnefoy. Elle s'occupe aussi du paratexte à l'œuvre des traducteurs, sur lequel elle a écrit le volume *Traduzione e paratesto*, publié chez Bononia University Press.
chiara.elefante@unibo.it

Gina Abou Fadel Saad est actuellement Directrice de l'École de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth (ETIB) de l'Université Saint-Joseph. Son activité se répartit principalement sur l'enseignement, la direction de mémoires et de thèses, la formation d'enseignants et la recherche, laquelle se traduit par l'élaboration de matériels pédagogiques ainsi que la publication d'articles et de livres. En 2003, elle fut la première à obtenir son doctorat de l'ETIB en soutenant une thèse intitulée *Le texte – Imara et son traducteur – L'exégèse formelle : porte d'accès au sens*. Cette thèse, considérée comme la première recherche traductologique en langue arabe, fut par la suite publiée dans la Collection Sources-Cibles de l'ETIB.
gina.aboufadel@usj.edu.lb

Laurence Gouaux-Rabasa est maître de conférences à l'Université de la Réunion, université française de l'Océan indien, où elle enseigne la grammaire et la linguistique

anglaise, ainsi que la stylistique et la traduction (de l'anglais vers le français). Agrégée d'anglais, elle a soutenu une thèse de stylistique et traduction sur l'écrivaine américaine Eudora Welty à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III en 2003. Actuellement ses recherches en stylistique et traduction portent sur les écrits et écritures d'auteurs anglophones contemporains entre Inde et Occident comme Anita Desai, Chitra Banerjee Divakaruni, ou bien encore Bharati Mukherjee.

laurence@gouaux.net

Wen Zhang est doctorante de traductologie à l'École supérieure d'Interprètes et de Traducteur (ESIT), Université Sorbonne nouvelle (Paris 3). Ses recherches portent principalement sur la traduction de la littérature de jeunesse en Chine et les contraintes lectorales subies par le sujet traduisant lors de sa reformulation. A part ses activités de recherches, elle est aussi praticienne et a traduit entre autres *Le thé Chinois* (LIU Tong, Presse intercontinentale, Beijing 2011) et *Un sentiment plus fort que la mort* (Marc LEVY, Hunan wenyi chubanshe, Changsha 2014).

szzhangwen@gmail.com

Zuzana Raková : Après avoir obtenu le Master en philologie française et l'histoire à la Faculté des Lettres de l'Université Palacký d'Olomouc, elle a soutenu en 2009 une thèse de doctorat en langues romanes, portant sur la *Francophonie de la population tchèque 1848-2008*. Elle a consacré plusieurs articles à la place du français dans l'enseignement tchèque et aux traducteurs tchèques du XIX^e siècle. Ses recherches actuelles portent sur les théories contemporaines de la traduction, la sociologie de la traduction et l'histoire de la traduction du français en tchèque aux XIX^e et XX^e siècles. L'auteur enseigne actuellement la traductologie à la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk de Brno.

rakovaz@seznam.cz

Mustapha Tidjet : Maître de conférences, titulaire d'un Magistère, d'un Doctorat et d'une habilitation universitaire, Mustapha Tidjet est un enseignant chercheur au département de Langue et Cultures Amazighes de l'université A. Mira de Bejaia (Algérie). Il s'intéresse à tout ce qui touche au développement et à l'aménagement de tamazight. Auteur de plusieurs recherches relatives aux différents aspects de cette langue, il s'intéresse actuellement, et en prévision d'une probable ouverture d'une chaire de traduction au sein de son département, aux problèmes de la traduction et de la linguistique contrastive.

mustapha.tidjet@gmail.com

Panayiota Ioannidou est diplômée de la Faculté de la langue et de la littérature françaises de l'Université de Salonique. Après avoir suivi le programme inter-départemental du Master en « Traduction-Traductologie » de l'Université d'Athènes, elle a soutenu son mémoire sur les difficultés particulières de la traduction cinématographique. Pendant ces études, elle a co-traduit *Smar* et *Lettres à Luise Colet* de Flaubert, *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand et *Chroniques Italiennes* de Stendhal.

Depuis 2014 elle prépare sa thèse sur l'histoire du sous-titrage en Grèce, sous la direction de Mme Maria Papadima. Elle a traduit en grec des œuvres littéraires (à titre indicatif : *Loin de Rueil* de Reymond Queneau, *La Prière du désert* de Tahar Ben Zeloun), a travaillé pendant 20 ans comme traductrice à la revue de bandes dessinées BABEΛ et à la revue cinématographique ΣΙΝΕΜΑ, a réalisé plusieurs traductions pour les éditions spéciales du Festival Cinématographique International de Salonique et a sous-titré plusieurs films. Elle est également professeur de français, depuis 1998, dans l'enseignement secondaire public.

y_ioanni@otenet.gr

Ana-Claudia Ivanov est licenciée ès lettres de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai en langues étrangères: français – russe. Après avoir effectué un master en traduction littéraire à l'Université « Ştefan cel Mare », elle a soutenu son mémoire de dissertation sur Madame Bovary dans la version roumaine de Demostene Botez. Depuis 2014 elle est doctorante de Muguraş Constantinescu à l'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava où elle prépare une thèse sur la traduction, la retraduction et la traduction canonique de l'œuvre de Flaubert (Madame Bovary).

ana_claudia90210@yahoo.com

Khalil Baba est enseignant-chercheur à l'Université Moulay Ismaïl de Meknès, Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia au Maroc. Il a eu son doctorat d'Etat en littérature française en 2010 à l'Université Mohammed I^{er} d'Oujda, sous le thème : *Pour une approche sémio-comparative des maqâmât d'al-H'arîrî et d'as-Saraqust'î*. Son domaine d'intérêt est la littérature générale et comparée. Il est l'auteur d'un ouvrage d'analyse sémiotique (*Pour une approche narrative des maqâmât d'al-H'arîrî*) ; un recueil de nouvelles (*Une lettre d'un bébé au Bon Dieu*) ; un recueil de poèmes traduits de l'arabe (*Les amours ensorcelantes*). Il est aussi participant à des colloques scientifiques internationaux.

prof.khalilbaba@gmail.com

Julie Arsenault est membre de TRACT et professeure de traduction à l'Université de Moncton (Canada) où elle enseigne des cours de version générale et spécialisée. Ses recherches portent principalement sur les littératures anglaise et anglo-américaine des XIX^e et XX^e siècles traduite en France. Elle s'intéresse surtout aux auteurs, aux traducteurs et aux maisons d'édition, des éléments encore souvent négligés par les traductologues. Elle travaille présentement à la publication d'une monographie présentant son travail de thèse, à l'élaboration d'un ouvrage sur Émile Daurand Forgues et sur la traduction des sonnets de Shakespeare par Pierre Leyris.

juliearsenault@hotmail.com

Ionela-Gabriela Arganisciuc est licenciée ès lettres de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ştefancel Mare », Suceava en langues étrangères : français-anglais. Elle est professeur de français-anglais à l'École Gymnasiale Măriței depuis 2014. Étant masterante en deuxième année à l'Université « Ştefan cel Mare » de

Suceava, dans le domaine Théorie et Pratique de la Traduction, elle prépare son mémoire de dissertation sur la réécriture et traduction des contes de Charles Perrault en roumain.
ionelaarganisciuc@yahoo.fr.

Anamaria Munteanu est licenciée ès lettres de la Faculté des Lettres de l'Université « Al. Ioan Cuza », Iași en langues étrangères : français-espagnol. Depuis 2007 elle est professeur de français au Collège Technique « Lațcu-Vodă », Siret. Actuellement elle est mastérante en deuxième année à l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava, et prépare un mémoire de dissertation sur l'adaptation dans l'œuvre d'Alphonse Daudet.
ana_haraga@yahoo.com

Daniela Hăisan 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 » de 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) francophone(s) : histoire, réception et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.
daniella.haisan@gmail.com

Georgeta Cristian est titulaire d'une maîtrise de lettres modernes, spécialisation français-roumain, et d'un master de linguistique française (Université de Bucarest). Intéressée par la traduction d'édition et des textes de presse, elle a poursuivi ses études à l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3) en obtenant le Certificat de méthodologie de la traduction et le diplôme de Master 2 Recherche en Traductologie. Depuis 2014, elle prépare une thèse de doctorat sur l'autotraduction dramatique chez Matéi Visniec, sous la direction de Madame Freddie Plassard. À présent, elle collabore avec différentes maisons d'édition roumaines en tant que traductrice indépendante.
georgetacristian@gmail.com

APPEL À CONTRIBUTIONS
ATELIER DE TRADUCTION 26
Dossier : *La traduction face à la complexité culturelle*

Faisant suite aux deux numéros consacrés à *La dimension culturelle du texte littéraire en traduction*, le numéro 26 de l'*Atelier de traduction* porte sur la *Traduction face à la complexité culturelle*. Nous nous proposons, d'une part, à travers cette nouvelle perspective, d'approfondir des aspects touchés dans les numéros antérieurs mais qui mériteraient d'être encore développés et, d'autre part, d'aborder d'autres problèmes comme la traduction culturelle, l'hybridité du texte post-colonial, la culturalité du texte, la distance culturelle, le traducteur culturel etc.

Nous nous proposons également de revenir sur des textes qui embrassent une mixité de solutions, neutralisantes ou valorisantes, par rapport à la charge culturelle de l'original. Seront privilégiés les textes littéraires, au sens large du terme (littérature générale et de jeunesse et sciences humaines), sans exclure pour autant les textes non littéraires ou pragmatiques, où la dimension culturelle se manifeste, en général, de façon très subtile.

Nous garderons intact l'intérêt pour le paratexte et sa relation avec le texte, pour ses modalités spécifiques de faire entendre la voix du traducteur et de faire connaître sa position et son projet vis-à-vis de la question culturelle dans et par la traduction.

Les articles seront inclus dans **la rubrique *Dossier***.

Vous êtes priés d'envoyer les articles jusqu'au **15 août** aux adresses suivantes : **mugurasc@gmail.com, chetrariu_anca30@yahoo.com**

Vous pouvez également proposer **des contributions pour les sections suivantes :**

→ **Articles**: section ouverte à toute contribution portant sur la prático-théorie de la traduction. Tout en privilégiant la traduction littéraire, la rubrique reste ouverte à des analyses concernant la traduction pragmatique, la problématique de la terminologie, la question de l'interprétariat ou la traduction audio-visuelle.

→ **Portraits de traducteurs/ traductrices** qui ont marqué l'histoire de la traduction à travers différents espaces culturels.

→ **Chroniques et Comptes rendus** critiques d'ouvrages récemment parus, traitant de la traduction (actes des colloques, dictionnaires, ouvrages collectifs, ouvrages d'auteur, etc.) ainsi que des comptes rendus de congrès et colloques.

Pour d'autres informations pratiques, nous vous invitons à consulter le site de la revue: **<http://www.usv.ro/atelierdetraduction>**

CONSEILS AUX AUTEURS POUR LA PRÉSENTATION DES TEXTES

L'article sera envoyé par courriel dans un fichier Word (.doc) attaché, qui portera le nom de l'auteur.

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), interligne simple.

Le format du document sera B5.

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.

Pour tout renseignement, écrivez aux personnes de contact :

Muguraş Constantinescu, mugurasc@gmail.com

Anca Brăescu, chetrariu_anca30@yahoo.com