

Atelier de Traduction

Numéro 23/2015

Sous la coordination de :

**Muguraş Constantinescu
Anca-Andreea (Brăescu) Chetrariu**

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 din Suceava
2015

Directeur fondateur :

Irina Mavrodin

Rédacteur en chef :

Muguraș Constantinescu

Comité de rédaction :

Elena-Brândușa Steiciuc

Raluca-Nicoleta Balățchi

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

Atelier de Traduction
N° 23/2015

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

Michel Ballard – Université d'Artois, France

Elisabeth **Bladh** – Université de Göteborg, Suède

Marc **Charron** – Université d'Ottawa, Canada

Jean **Delisle** – Université d'Ottawa, Canada

Felicia **Dumas** – Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

Lance **Hewson** – Université de Genève, Suisse

Enrico **Monti** – Université de Haute Alsace « Mulhouse-Colmar », France

Mariana **Neț** – Institut de Linguistique « I. Iordan-Al. Rosetti » auprès de l'Académie Roumaine, Bucarest, Roumanie

Maria **Papadima** – Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, Grèce

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

Catriona **Seth** – Université de Lorraine, France

Bernd **Stefanink** – Université de Bielefeld, Allemagne

Marie-Hélène **Torres** – Université de Santa Catarina, Brésil

ATELIER DE TRADUCTION ADRESSE

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

Copyright © Editura Universității din Suceava, 2015

SOMMAIRE

PRÉSENTATION

Muguraş Constantinescu (Roumanie)	9
---	---

IN MEMORIAM : MICHEL BALLARD	13
------------------------------	----

I. ENTRETIEN

<i>Entretien</i> Muguraş Constantinescu (Roumanie) avec Christian Balliu (Belgique)	17
---	----

II. ARTICLES

Histoire, critique, théories de la traduction

Katerina Spiropoulou, Anastasia Yannacopoulou (Grèce) – <i>Traduire l'intraduisible dans le roman</i> Demain j'aurai vingt ans d'Alain Mabanckou.....	27
Thiago Mattos (Brésil) – <i>Définir et redéfinir la traduction : d'Antoine Berman jusqu'à présent</i>	41
Jean Maie Wounfa (Cameroun) – <i>Modalités et enjeux de la traduction des titres de romans camerounais</i>	53
Marc Charron (Canada) – <i>Écouter avant (de) traduire : quelques notes à partir de ce que disent « entendre » les retraducteurs français et anglais d'El llano en llamas de Juan Rulfo</i>	69
Soon Jeung Lim (Corée) – <i>La particularité de la retraduction des œuvres littéraires en coréen : le cas du roman</i> Le Rouge et le noir.....	85
Hyonhee Lee (France) – <i>L'adaptation et la réception de la littérature française en Corée</i>	97
Arvi Sepp, Karel Vandeghinste (Belgique) – <i>La traduction des références culturelles dans Allerzielen de Cees Nooteboom : une comparaison des traductions allemande et américaine</i>	111
Fabio Regattin (Italie) – <i>Traduire les jeux de mots : une approche intégrée</i>	129
Sarah Youssef (Égypte) – <i>Six versions du Petit Prince en arabe : retraduction, régionalisme et polytraduction</i>	153

Juliette Bourdier (États-Unis) – <i>Le jeu et le mot : sémiotique des passages chez Raoul de Houdenc</i>	177
--	-----

III. PORTRAITS DE TRADUCTEURS/TRADUCTRICES

Natalia Paprocka (Pologne) – <i>Faustyna Morzycka : traduire pour la jeunesse en Pologne au tournant des XIX^e et XX^e siècles</i>	193
--	-----

IV. FRAGMENTARIUM IRINA MAVRODIN

<i>Le traducteur et « l'œuf de Colomb »</i> (traduit du roumain par Iulia Corduş).....	209
--	-----

V. COMPTES RENDUS

Raluca-Nicoleta Balaţchi (Roumanie) – <i>Le religieux: aspects traductologiques</i> , Felicia Dumas, Editura Universitaria, Craiova, 2014, 236p.....	213
--	-----

Cosmin Pârghie (Roumanie) – <i>Literatura română în Franţa: configurări critice în context european [La littérature roumaine en France : configurations critiques en contexte européen]</i> , Crina Bud, Editura Muzeului Naţional al literaturii române, colecţia Aula Magna, 2014, 177 p.	217
--	-----

Ana-Claudia Ivanov (Roumanie) - <i>La terminologie multilingue. La traduction des termes de l'égalité h/f dans le discours international</i> , Rachele Raus, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2013, 176 p.....	221
---	-----

Iulia Corduş (Roumanie) – <i>La Retraduction en littérature de jeunesse. Retranslating Children's Literature</i> , Virginie Douglas, Florence Cabaret (éds.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, 351 p.....	225
--	-----

Violeta Cristescu (Roumanie) – <i>La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français</i> , Jean Delisle, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 3 ^e édition, 2013, 716 p.....	229
---	-----

LES AUTEURS	235
--------------------------	-----

PRÉSENTATION

PRÉSENTATION

Muguraș CONSTANTINESCU¹

Ce premier numéro de l'*Atelier de traduction* pour 2015 n'a pas de dossier thématique spécifique, mais la traduction de la dimension culturelle du texte littéraire reste un important axe de réflexion pour nos collaborateurs, à côté de l'image du traducteur en tant qu'ambassadeur culturel, la critique des traductions, les phénomènes de l'adaptation et de la retraduction ou l'histoire et les théories de la traduction, comme la section *Articles* le laisse voir.

La section *Entretien* permet de découvrir la riche activité de recherche et pédagogique de Christian Balliu, professeur à l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (Haute École de Bruxelles), ses idées sur la traduction spécialisée, notamment médicale, où la subjectivité et la métaphore se glissent insidieusement, la rapprochant de la traduction littéraire. On y découvre aussi sa passion et ses ouvrages concernant l'histoire de la traduction, en France, en Orient ou ailleurs, son importante et enthousiaste activité dans le Comité pour l'histoire de la traduction de la Fédération internationale des traducteurs.

La section *Articles* réunit des contributions des chercheurs venus d'horizons et de pays différents – Grèce, Brésil, Cameroun, Belgique, France, Canada, Égypte, Italie, États Unis – sur des problématiques riches et diverses mais où l'analyse comparative est dominante, sans pour autant laisser de côté l'aspect théorique. Aussi les avons-nous réunis sous le titre générique *Histoire, critique, théories de la traduction*.

Ainsi les chercheuses Katerina Spiropoulou et Anastasia Yannacopoulou de l'Université de Thessalie s'intéressent, si paradoxal que cela puisse paraître, à la « traduction de l'intraduisible » dans un roman d'Alain Mabanckou, Jean Maïe Wounfa de l'Université de Ngaoundéré propose une intéressante analyse traductologique et titrologique, en réfléchissant sur les modalités et enjeux de la traduction des titres de romans camerounais, tandis que Thiago Mattos de l'Université de São Paulo envisage un problème théorique assez ambitieux, notamment celui de définir et redéfinir la traduction, depuis Antoine Berman jusqu'à présent.

Dans son article, *Écouter avant (de) traduire : quelques notes à partir de ce que disent « entendre » les retraducteurs français et anglais d'El llano en llamas de Juan*

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

Rulfo, Marc Charron de l'Université d'Ottawa propose une originale collaboration entre musicologie et traductologie pour trouver les solutions de rendre dans le texte traduit la dimension « audible » du récit rulfien.

Venant des universités différentes, les chercheuses Soon Jeung Lim de l'Université Féminine Ewha et Hyonhee Lee de l'Université de Besançon s'intéressent à une problématique semblable et qui constitue une première pour notre revue, l'exploration de l'espace culturel coréen dans une perspective traductologique. Il s'agit de la (re)traduction, dans le premier cas, du roman *Le Rouge et le noir* en coréen et, dans le deuxième cas, de l'adaptation et la réception de la littérature française en Corée.

La complexité de la question culturelle envisagée du point de vue traductologique préoccupe les chercheurs de l'Université d'Antwerpen et respectivement du Centre de connaissance ARhus à Roulers, Arvi Sepp et Karel Vandeghinste qui dans leur article proposent une stimulante et pertinent analyse comparative de la traduction des références culturelles dans *Allerzielen* de Cees Nooteboom, en version allemande et américaine.

Avec Fabio Regattin de l'Université de Bologne la réflexion traductologique de ce numéro s'enrichit par une approche intégrée concernant le si difficile domaine de la traduction des jeux de mots.

Le chef d'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* traduit en six versions en arabe jouit d'une brillante analyse sous la plume de Sarah Youssef de l'Université Al Azhar du Caire où l'auteure met en rapport retraduction, régionalisme et polytraduction.

La section *Articles* comprend aussi une contribution de Juliette Bourdier de l'Université de Charleston en Caroline du Sud, spécialiste en infernologie, qui se penche avec un regard médiéviste et traductologique sur le passage du françois gallo-roman vers le français moderne d'un texte de Raoul de Houdenc, poète et romancier du Moyen Age, auteur, entre autres, du *Songe d'Enfer*.

Dans la rubrique « Portrait de traducteurs/traductrices », Natalia Paprocka de l'Université de Wroclaw nous présente Faustyna Morzycka et son important travail de traduction pour la jeunesse en Pologne au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Dans « Fragmentarium », Iulia Corduş de l'Université de Suceava traduit en français un très intéressant texte d'Irina Mavrodin où la grande traductrice pose le problème des stratégies à utiliser pour rendre le patois et le parler dialectal.

Comme d'habitude, le présent numéro contient dans « Compte rendus » des recensions sur des ouvrages récents, dus à des chercheurs de l'Université de Suceava, comme *Le religieux : aspects traductologiques* de Felicia Dumas par Raluca-Nicoleta Balaţchi, *Literatura română în Franţa: configurări critice în context european* [La littérature roumaine en France : configurations critiques en

contexte européen] de Crina Bud, Editura Muzeului Național al literaturii române, par Cosmin Pârghie, *La terminologie multilingue. La traduction des termes de l'égalité h/f dans le discours international* de Rachele Raus, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2013, par Ana-Claudia Ivanov, *La Retraduction en littérature de jeunesse. Retranslating Children's Literature*, de Virginie Douglas, Florence Cabaret (éds.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, par Iulia Corduș et *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français* de Jean Delisle, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 3e édition, 2013, par Violeta Cristescu.

Au moment de clore le présent numéro, nous avons appris la triste nouvelle de la disparition de Michel Ballard, membre du comité scientifique et collaborateur de notre publication. Ainsi, nous avons décidé de faire précéder les rubriques habituelles de la revue par un *In memoriam* en tant qu'hommage posthume à ce grand traductologue et professeur.

Le numéro 23 est un bon exemple de dialogue interculturel et intergénérationnel entre chercheurs de plusieurs pays et de différentes cultures, entre jeunes et chevronnés chercheurs sur des thématiques aussi variées qu'incitantes.

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.

IN MEMORIAM : MICHEL BALLARD

Le Professeur Michel Ballard nous a quittés.

Doctor Honoris Causa de l'Université de Genève et de l'Université de Timișoara, Michel Ballard, était professeur émérite de l'Université d'Artois. Il était agrégé d'anglais et docteur d'État de l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle avec une thèse intitulée : *Éléments pour une didactique de la traduction*, l'une des premières sur ce sujet.

Michel Ballard a enseigné la traduction et la traductologie à l'Université d'Artois où il a animé le Centre de recherche en traductologie et a assuré la direction de la collection Traductologie des Presses universitaires d'Artois.

Ses ouvrages couvrent brillamment des domaines comme : l'histoire et les théories de la traduction, la didactique de la traduction, la linguistique contrastive.

Parmi ses ouvrages, où la clarté et le don didactique d'illustration rivalisaient avec l'érudition, on peut citer :

Le commentaire de traduction anglaise (1992),
La traduction de l'anglais au français (2e édition, 1994),
De Cicéron à Benjamin (2e édition, 1995),
Discours sur la traduction de Bachet de Méziriac (édition critique, 1998),
Le Nom propre en traduction, Paris, Ophrys, 2001,
Versus : la version réfléchie (vol. 1) : repérages et paramètres, Paris, Ophrys, 2003,
Versus : la version réfléchie (vol. 2) : des signes au texte, Paris, Ophrys, 2004,

Il a été le coordinateur de nombreux ouvrages de recherche collectifs dont :

La Traduction : de la théorie à la didactique, Lille, P.U.L. 1984.
La Traduction plurielle Lille, P.U.L., 1990.
La Traduction à l'Université. Recherche et propositions didactiques. Lille, P.U.L., (collection UL3), 1993.
Europe et Traduction, Co-édition d'Artois Presses Université et Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.
Oralité et Traduction (travaux du CERTA), Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2000.
Traductologie, linguistique et traduction (en collaboration avec Ahmed El Kaladi), Arras, Artois Presses Université, 2003.
Correct/incorrect (en collaboration avec Lance Hewson), Arras, Artois Presses Université, 2004.

La Traduction, contact de langues et de cultures (1) (travaux du CERTA), Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2005.

La Traduction, contact de langues et de cultures (2) (travaux du CERTA), Arras, Presses de l'Université d'Artois, mars 2006.

Qu'est-ce que la traductologie ? Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2006.

Michel Ballard a également publié d'importants ouvrages de traductologie en édition critique dont :

Edmond Cary, *Comment faut-il traduire ?*, Lille, P.U.L., 1985, introduction, bibliographie et index.

Georges Mounin, *Les Belles Infidèles* de Lille, P.U.L. 1994 : préface en collaboration avec Lieven D'hulst.

Gaspar Bachet de Méziriac, *De la traduction (1635)*, introduction et bibliographie Arras, Artois Presses Université, 1998.

Malgré la maladie, il continuait à écrire et fin 2013 il a publié chez De Boeck un stimulant ouvrage à portée didactique *Histoire de la traduction, Repères historiques et culturels*. Il y dirigeait d'ailleurs la collection Traducto.

L'équipe de rédaction de notre revue *Atelier de traduction* déplore par la mort de Michel Ballard la perte d'un membre important du comité scientifique, d'un collaborateur remarquable mais également d'un grand professeur et ami, qui nous a constamment soutenus et encouragés dans notre recherche traductologique. Il a honoré par une conférence plénière le colloque organisé à l'Université de Suceava sur « Traduction et francophonie », en mai 2011. A plusieurs reprises, il a accueilli en stage à l'Université d'Artois nos jeunes doctorants et leur a accordé des rendez-vous en les guidant par d'éclairants conseils.

Un de ses derniers messages électroniques, reçus en février, porte sur l'ouvrage intitulé *Critique des traductions*, publié par Raluca-Nicoleta Balațchi et Muguraș Constantinescu. Il a trouvé le temps et l'énergie de nous écrire et de nous féliciter avec élégance pour notre travail.

Ce dernier geste est maintenant pour nous d'autant plus troublant et emblématique : il nous signifie à jamais la générosité, la délicatesse et la noblesse du Grand Professeur et Chercheur MICHEL BALLARD.

Anca-Andreea (Brăescu) Chetrariu
Muguraș Constantinescu

I. ENTRETIEN

ENTRETIEN

Muguraș CONSTANTINESCU¹ avec Christian BALLIU²

« Je pense qu'il faut "resubjectiver" la recherche. » (Balliu)

Christian Balliu est professeur à Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (Haute École de Bruxelles), qu'il a dirigé de 2006 à 2011 ; il y enseigne l'histoire et les théories de la traduction, la traduction scientifique espagnol-français et l'interprétation simultanée espagnol-français. Passionné de l'histoire des traductions, il l'a enseignée aussi pendant plus d'une décennie (2002-2013) à l'ISIT de Paris, où, par ailleurs, il a dispensé également des cours de traductologie appliquée à l'espagnol. Réputé spécialiste international et esprit ouvert à d'autres cultures, il a enseigné dans plusieurs universités étrangères (Université de Malaga et Université Saint-Joseph de Beyrouth), en tant que professeur invité.

Ses principaux axes de recherche, illustrés par de nombreux ouvrages, études, articles et communications portent sur l'histoire de la traduction, l'enseignement de la traduction et la traduction spécialisée, notamment médicale.

Le premier axe est relevé par son appartenance au Comité pour l'histoire de la traduction de la FIT (Fédération internationale des traducteurs) et valorisé par des ouvrages de références comme :

Les traducteurs transparents. La traduction en France à l'époque classique. Bruxelles : Les Éditions du Hazard, 2002, 239 p. préface d'André Clas (Université de Montréal) ;

Louis Leboucher dit Georges Mounin. Bruxelles : Les Éditions du Hazard, 2003. 112 p. (avec cd-rom) ;

Les Confidents du sérail. Les interprètes français du Levant à l'époque classique. Beyrouth : Université Saint-Joseph, 2005. Coll. Sources-Cibles. Série 25^e anniversaire de l'ETIB. 193 p., préface d'Henri Awaiss.

Sa réflexion sur la traduction médicale est nuancée et non pas dépourvue d'ironie, lorsqu'il observe et analyse les connotations et les métaphores mais aussi la lutte d'influences dans un discours qu'on imagine, en général, aseptisé de toute trace personnelle. En témoignent de nombreux articles dont :

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

² Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (Haute École de Bruxelles), cballiu@heb.be.

« Les traducteurs : ces médecins légistes du texte. Traduction médicale et documentation », In *Meta*, 46-1, mars 2001, p. 92-102 ;

« Ça vous chatouille ou ça vous grattouille ? » In *Les maux en mots, Traduire* (revue de la SFT (Société française des Traducteurs)), n° 194, 3/2002, p. 77-101. N° spécial consacré à la traduction médicale ;

« Le nouveau langage de la médecine : une affaire de socioterminologie ». In *Pour une traductologie proactive, Actes du colloque international à l'occasion du 50^e anniversaire de la revue Meta*, Vol. 50, n° 4, Université de Montréal, 2005. [Publication électronique].

L'intérêt pour la pédagogie de la traduction de Christian Balliu se voit dans la coordination du numéro spécial *L'enseignement de la traduction dans le monde*, *Meta*, 2005, vol. 50, n° 1, où il publie l'article « La didactique de la traduction médicale, deux ou trois choses que je sais d'elle. » pp : 67-77.

On le retrouve dans la publication des articles polémiques comme :

« L'enseignement de la traduction médicale : pour une nouvelle pragmatique ». In *La traduction et l'interprétation dans la Belgique multilingue*. *Meta*, mars 1994, vol. 39 no.1, p. 15-26 ;

« La traduction s'enseigne-t-elle ou s'apprend-elle ? » In *Actes du colloque « Didactiques et traduction »*, CRATIL, ISIT, Paris, novembre 2006, *Transversalités*, revue de l'Institut Catholique de Paris, n° 102, juin 2007, p. 29-34. Rédaction de l'épilogue.

Le traductologue de l'ISTI publie aussi des contributions diverses et toujours très stimulantes dans des volumes collectifs parus aux presses universitaires d'Ottawa, Beyrouth, Arras, Malaga, Paris, Séoul, Athènes, Genève ou ailleurs. Sa curiosité vive le pousse vers des sujets de recherche plus rares comme « Nostradamus – traducteur traduit », « la notion de traduisibilité chez les théoriciens russes », « traduire Al-habiba chez Garcia Lorca » ou encore « les turqueries en traduction ».

Membre dans le comité scientifique de quelques grandes revues de traductologie (dont *Sendebat* et *Equivalences*), Christian Balliu est une présence attendue avec intérêt dans des colloques internationaux et il organise, à son tour, des rencontres internationales à l'ISTI qui a accueilli, à diverses occasions, les plus grands noms de la traductologie contemporaine.

Son autorité scientifique et son efficacité administrative font de lui le coordinateur du module traductologie au sein de l'Ecole doctorale Langues et Lettres du Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS – Belgique) depuis 2007 et justifie pleinement sa participation à la Commission de recherche doctorale de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles (ULB) ainsi que sa présidence depuis 2002 du Conseil supérieur de la traduction et de l'interprétation auprès des Hautes Ecoles.

Malgré son emploi de temps toujours chargé, le professeur Balliu a eu l'obligeance de répondre à nos questions.

- Cher Monsieur Balliu, je vous remercie d'abord d'avoir accepté d'honorer la rubrique « Entretien » de notre revue. Je vous propose de commencer par votre formation qui comporte également des études de traductologie, d'histoire et de philologie qui vous orientent vers, au moins trois langues, le russe, l'espagnol et le français. Qu'est-ce qui a été déterminant dans ce parcours formatif assez atypique ?

- J'ai d'abord fait une licence (maîtrise aujourd'hui) en traduction (espagnol-russe-français) à l'ISTI, puis j'ai eu envie d'approfondir le versant culturel, littéraire et artistique en faisant une licence en philologie et histoire slaves (russe-polonais) à l'Université Libre de Bruxelles. Je pense que ces deux parcours sont en réalité complémentaires, dans la mesure où la traduction s'articule autour de l'axe langues-cultures. Les circonstances ont fait que je suis devenu rapidement professeur d'espagnol et de traduction espagnol-français à l'ISTI. Mon mémoire de licence à l'ISTI était déjà consacré à la traductologie russe. Cet intérêt a été complété par un DEA en traduction obtenu plus tard à l'Université Complutense de Madrid.

- Votre parcours professionnel marque comme repère deux grandes écoles de traduction et d'interprétation, l'ISIT de Paris où vous avez enseigné pendant plus de dix ans mais aussi l'ISTI de Bruxelles où vous vous êtes beaucoup investi ces dernières années. Vu votre expérience d'enseignement, affectivement, vous vous sentez plutôt « Isitien » ou « Istien » ou, peut-être, si l'on pense à vos nombreuses missions d'enseignement à Malaga et à Beyrouth, tout simplement traductologue de la planète ?

- Je me sens avant tout istien. L'ISTI m'a donné un diplôme, m'a appris un métier et m'a donné un emploi il y a 35 ans déjà. Bien entendu, l'ISIT occupe aussi une place importante dans mon cœur. J'en ai été le directeur, ne fût-ce que très brièvement, et j'y ai enseigné pendant plus de dix ans. J'y garde de nombreuses amitiés, avec Jean-René Ladréal notamment, dont j'ai eu l'honneur d'être le collègue. Enfin, Beyrouth, où j'anime des séminaires depuis 1998, et Malaga sont évidemment deux universités qui me tiennent particulièrement à cœur. Ces institutions ont eu confiance en moi et m'ont confié de nombreuses responsabilités. Cela ne laisse pas indifférent.

- L'histoire de la / des traductions (préférez-vous le pluriel comme les auteurs de l'HTLF ?) semble être pour vous une passion durable qui vous fournit un fondement pour de nombreuses analyses et mises en perspective. Depuis quand date votre intérêt pour l'histoire de la traduction qui va, vraisemblablement, de pair avec l'histoire culturelle et civilisationnelle ?

- Comme je l'ai indiqué plus haut, ma passion pour les traductions (c'est une opération plurielle) date du choix de mes études, à l'âge de 18 ans. Cette passion ne s'est jamais démentie depuis. J'ai toujours aimé apprendre, l'histoire m'a toujours passionné, et je considère que l'histoire des traductions est une autre manière de lire notre passé, en mettant les cultures et les points de vue en présence.

- À propos de l'histoire de la traduction, j'ai beaucoup aimé votre ouvrage sur les Confidents du Sérail, qui a supposé, sans doute, un immense travail de documentation. Malgré cela l'information et l'érudition sont bien absorbées dans un texte vif, alerte qui a quelque chose d'une enquête de détective. Combien de temps en avez-vous mis dans la documentation ? Mais dans l'élaboration ?

- En réalité, comme pour mes autres publications, il ne s'agissait pas au départ d'un projet ni d'une commande. Depuis la fin de mes études à l'ISTI, j'ai beaucoup lu en histoire et en histoire des traductions, uniquement par intérêt, par plaisir. Pas même dans l'idée de faire des « recherches » ni d'écrire des livres ou des articles. J'ai accumulé pendant de nombreuses années de la documentation, des sources, des témoignages, simplement pour mon érudition personnelle. J'en m'en suis servi pour alimenter mes cours. Quand en 1992, l'ISTI m'a confié le cours d'Encyclopédie de la traduction, j'ai lu davantage encore. Ce n'est qu'au bout de nombreuses années que j'ai découvert une cohérence, un ensemble qui se tient, la traduction étant – c'est banal de le dire – une opération sociologiquement déterminée.

Je n'ai pas inventé les données historiques, je les ai analysées, corrélées à des traducteurs, des mouvements de traduction, des œuvres traduites... J'ai simplement apporté ma connaissance du fait traductif à des données apportées par les historiens. J'ai fait un travail d'analyse, de mise en relation. Quant au style, j'ai aimé raconter une histoire, ne pas décrocher le lecteur par un style trop neutre, trop aseptisé, même si tout ce que je raconte est rigoureusement exact. Vous accumulez des données à gauche et à droite pendant de nombreuses années, sans autre objectif que de vous instruire et un jour, vous découvrez un ensemble, votre amas de briques constitue une maison. Mes publications ne sont pas faites par besoin de publier, c'est plutôt par plaisir.

- Parmi vos ouvrages sur l'histoire de la / des traductions (je pense, bien sûr aux Confidents mais aussi aux Traducteurs transparents de 2002 et à Louis Leboucher dit Georges Mounin de 2003) avez-vous un favori ? J'imagine que de tels ouvrages vous ont obligé à un considérable travail de documentation mais aussi à beaucoup de voyages et de déplacements et que cela a laissé, peut-être, des traces.

- Mon ouvrage préféré est *Louis Leboucher dit Georges Mounin*. Ce n'est peut-être pas le meilleur, mais c'est celui auquel je suis le plus attaché. Ce sont des textes inédits de Georges Mounin que j'ai pu rassembler grâce au concours précieux de sa fille Claire, qui est devenue une amie. C'est un livre qui met l'homme en avant, plutôt que le grand linguiste et traductologue. Il contient un cd-rom avec la voix de Georges Mounin, une photo, des articles de presse. J'ai toujours considéré que l'on comprenait mieux l'œuvre de quelqu'un (Georges Mounin a incontestablement une œuvre) si on appréhendait l'homme qui se cache derrière l'œuvre. Nous vivons dans un univers où seul le scientifique a droit de cité, où le style d'un ouvrage qui se veut scientifique doit absolument être objectif, impersonnel, algébrique. Je réfute cela, je pense qu'il faut « resubjectiver la recherche », pour reprendre un mot de Ladmiral. Je crois qu'il faut aussi laisser des témoignages vivants, concrets, des hommes qui ont marqué l'histoire de la traduction ou de l'interprétation. C'était aussi mon objectif lorsque j'ai publié *Interprète de la République*, qui est un livre consacré à la carrière de Christopher Thiéry, l'interprète de sept présidents de la République française.

- *Ma question suivante porte la traduction de spécialité, dans laquelle vous accordez une place particulière à la subjectivité et que vous avez analysée dans de nombreux articles portant presque exclusivement sur la traduction médicale. Qu'est-ce qui explique votre choix ? Pourquoi la traduction médicale ?*

- La médecine m'a toujours intéressé. Nous sommes confrontés tous les jours à des problèmes relatifs à la santé. La médecine est sans doute, avec la psychologie, la discipline qui s'intéresse de plus près à notre condition humaine, de manière concrète, dans le vécu de tous les jours. Elle mêle le ressenti (les symptômes), la souffrance, les traitements ; elle est à la fois une science qui recherche éperdument l'exactitude scientifique et une science éminemment humaine.

- *Et pour ne pas expédier/oublier la subjectivité dans le texte spécialisé, vous trouvez qu'elle est « omniprésente dans la littérature médicale, et les tournures impersonnelles que l'on invoque à l'appui de la thèse objectiviste ne sont que le voile d'une subjectivité latente, inconsciente parfois, mais toujours insidieuse car occultée par le linguistique » (2002 : 95) Pensez-vous qu'elle soit présente un peu partout dans le texte scientifique et technique ? A-t-elle une place particulière dans le texte médical ?*

- La subjectivité est indéniable dans les textes médicaux. Elle est latente pour ne pas nuire à la démonstration scientifique. Elle est bien présente, la médecine étant un rapport singulier entre un thérapeute et son patient. Le rôle des maladies psychosomatiques n'est plus à démontrer, le

lien entre le fonctionnel et le lésionnel n'est plus nié par personne. Les médecins ont aujourd'hui encore parfois du mal à intégrer et à appliquer cette approche, la médecine occidentale étant toujours organique. Il n'y a pas de maladies, il n'y a que des malades. Ou pour reprendre la phrase de Françoise Dolto, « la maladie est un rapport erroné au monde. »

- *Vous avez souligné, à maintes reprises, l'importance de la pratique dans votre réflexion traductologique. Quel est, selon vous, le rôle de la pratique, de l'expérience traduisante dans le développement de la traductologie ? Peut-on parler d'une relation bi-univoque entre les deux ?*

- Pendant longtemps, et c'est parfois encore le cas, la traductologie a été enseignée par des linguistes qui privilégiaient donc une approche linguistique de la traduction. Ces linguistes n'avaient pas toujours une expérience de la traduction professionnelle. A ce sujet, il convient de rappeler que les écoles de traduction voient le jour en Europe occidentale après la Seconde guerre mondiale, à partir des années 1950 essentiellement. Les premiers professeurs de traduction au niveau universitaire étaient donc à l'époque des linguistes et des philologues. Aujourd'hui, les choses vont beaucoup mieux. Nombre de traductologues ont fait des études de traduction, ont une expérience de la traduction professionnelle et peuvent donc théoriser une pratique. Dans mon esprit, la traductologie est essentiellement une observation et une analyse des pratiques. Le lien entre réflexion et pratique est indéfectible.

- *Vous vous intéressez également à l'enseignement et à la pédagogie de la traduction comme en témoignent nombre de vos articles et le numéro thématique Enseignement de la traduction dans le monde, de Meta, en 2005, coordonné par vous. D'après vous, il peut se faire aussi en dehors des écoles spécialisées de traduction, par exemple, dans des modules insérés dans les études des langues ?*

- Je ne le crois pas. Il faut sortir la traduction du carcan de la linguistique et y intégrer les approches anthropologique et neurolinguistique. Placer la traduction dans l'enseignement des langues ne servirait qu'à en faire une illustration de phénomènes strictement linguistiques. Un travail par correspondances se substituerait alors au nécessaire travail par équivalences. Je note que nombre de grands traductologues sont issus de domaines tout à fait étrangers à la linguistique. Le meilleur exemple est Théodore Savory qui était... arachnologue.

- *Et pour rester dans la pédagogie, quelle serait la place de la traduction pédagogique, didactique, dans l'enseignement de la traduction ?*

- Si vous entendez par traduction didactique le thème ou la version d'application, elle pourrait trouver sa place au premier cycle, comme outil de vérification d'acquis linguistiques. Certainement pas au second cycle.

- *Dans certains de vos articles vous remarquez que dans le discours spécialisé, notamment médical mais aussi traductologique se manifeste une lutte d'influences et qu'un tel discours peut devenir un instrument de pouvoir. C'est un obstacle pour le développement de la traductologie ? Quel en serait le remède ?*

- En traductologie, je ne crois pas que ce soit un obstacle. La diversité des points de vue est toujours une richesse. Il s'agit pour certains auteurs d'imposer un point de vue, de créer une école de pensée, d'atteindre une notoriété. Souvent, les idées de différents auteurs sont très proches, c'est l'emballage qui change pour mieux vendre le produit. J'aime la culture du débat ; le feu naît de l'opposition entre deux pierres. Dans le discours médical, il s'agit parfois d'une même quête de notoriété, du financement d'un laboratoire ou d'un centre de recherche, de l'obtention d'un prix ou d'une bourse. La nature humaine est ainsi faite et le monde universitaire s'accommode mal de la modestie pourtant indispensable à toute recherche objective.

- *Selon vous, le texte traduit est le mieux jugé par le lecteur qui, en général, le fait en l'absence de l'original : « C'est le public récepteur ou lecteur qui décide si une traduction est bonne ou non. » (2001-2002, p. 41) Quel serait dans ce cas le rôle du critique de la traduction qui analyse la traduction en miroir avec l'original ? Croyez-vous à l'utilité de cette discipline relativement récente, notamment la « critique des traductions » ?*

- La critique des traductions est très intéressante car elle met notamment en œuvre nos grilles de lecture. Elle est donc indispensable et est le reflet d'une époque. Toute critique de traduction est sociologiquement déterminée et doit se garder d'affirmations péremptoires. La vérité d'un jour n'est pas celle du lendemain, certainement en matière de traductions. Ce que j'ai voulu dire, c'est que c'est le client, mot longtemps banni en théorie de la traduction, qui décide du succès d'une traduction, indépendamment de critères comme la fidélité à l'original par exemple. C'était le cas des *Belles Infidèles* au 17^e siècle français. La traduction des *Mille et une Nuits* par Antoine Galland (1704-1717) connaît aujourd'hui encore un immense succès alors qu'elle ne rend pas du tout l'original. La traduction de Mardrus (1899-1906) est – sur le plan linguistique, stylistique et contextuel – beaucoup plus fidèle, mais elle n'est lue actuellement que par les spécialistes.

- *Comment est née cette belle idée de « Traductologie de plein champ », arrivée déjà à la sixième édition, de collaboration entre trois grandes universités d'Europe (Paris, Genève, Bruxelles) et trois importants traductologues (Nicolas Froeliger, Lance Hewson et vous-même) ? Qui en a eu l'initiative ? Quelles sont les stratégies des organisateurs pour faire perdurer La Traductologie de plein champ et sa généreuse ouverture aux praticiens de la traduction ?*

- L'idée vient de Nicolas Froeliger qui a su mettre en place cette heureuse initiative. Il y a deux ans, il a eu l'idée de nous proposer à Lance Hewson (Université de Genève) et à moi même d'organiser ce colloque annuel à trois, dans nos trois villes respectives. Je trouve que c'est un remarquable exemple de collaboration entre universités francophones de trois pays différents qui ont une belle ouverture sur le monde. Nous travaillons chaque année à améliorer notre organisation, à permettre à des jeunes chercheurs et doctorants de présenter leurs travaux, aux côtés de traductologues plus renommés. Le succès tient aussi, je crois, au choix des thèmes des colloques, lesquels s'écartent des sentiers battus, convenus, et s'orientent vers les préoccupations bien concrètes du traducteur dans l'exercice de sa profession.

- *Une dernière question, incontournable, pour clore cet entretien : A quoi travaillez-vous en ce moment ? Quels sont vos prochains projets concernant la traductologie ?*

- Pour le moment, je m'implique énormément dans l'intégration de l'ISTI à l'Université Libre de Bruxelles, qui sera effective dès septembre 2015. J'essaie de faire en sorte que la traduction et l'interprétation trouvent leur vraie place au sein de l'université, ce qui me demande un investissement en temps et en énergie considérable. J'aurai l'honneur de présider à partir de septembre prochain le Département de Traduction et d'Interprétation de la nouvelle Faculté *Lettres, Traduction, Communication*. En traductologie, j'ai le projet d'écrire un livre sur la traduction médicale avec mon collègue et ami Jean Soubrier, doyen de la Faculté des Langues de l'Université Lumière-Lyon 2. Il devrait être publié dans la collection Traductologiques, dirigée par Jean-René Ladmiral, aux éditions des *Belles Lettres*.

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

TRADUIRE L'INTRADUISIBLE DANS LE ROMAN
DEMAIN J'AURAI VINGT ANS
D'ALAIN MABANCKOU

Katerina SPIROPOULOU¹
Anastasia YANNACOPOULOU²

Abstract: This article aims to propose a reflexion on the translation processes adopted in the translated Mabanckou's novel *Tomorrow I'll Be Twenty* into Greek. How should the translator transform Mabanckou's French language so that the Greek text becomes the medium on which the African speech can be grafted? We identified and classified the socio-cultural elements. The elements considered as possibly untranslatable, including puns and intertextuality are examined thoroughly.

Keywords: francophone literature, cultural transfer, socio-cultural element, pun, intertextuality.

Introduction

La dimension culturelle de la traduction constitue un objet d'actualité pour la traductologie, d'autant plus quand il s'agit de la littérature francophone, marquée par un fort imaginaire littéraire. L'univers esthétique et la force de l'expression langagière étant au centre du roman-autobiographie *Demain j'aurai vingt ans*³ d'Alain Mabanckou, nous nous interrogerons sur les connotations culturelles, sociolinguistiques et émotionnelles du texte que nous avons dû prendre en compte et transférer vers la langue cible. Comment transformer la langue française de Mabanckou de telle sorte que le texte grec puisse devenir le médium sur lequel peut se greffer un parler africain ?

Dans le présent article, nous insisterons sur les mots et les expressions qui paraissent – ou qui sont finalement – intraduisibles. Il s'agit des mots propres à la culture africaine, voire congolaise, et des jeux de mots. Dans une première étape, nous proposerons une classification des éléments socioculturels, étrangers à la culture occidentale, afin d'aboutir à des régularités dans nos choix de traduction. Par la suite, nous analyserons les cas les plus représentatifs du point de vue socioculturel et linguistique, et

¹ Université de Thessalie, Grèce ; k.spiropoulou@gmail.com

² Université Paris-Est Marne-la-Vallée, France ; anastasiay@gmail.com

³ Désormais le titre sera abrégé en *DJAVÀ*.

nous commenterons les procédés de traduction adoptés. Là où il nous paraît intéressant pour des fins comparatives, nous citerons également la traduction anglaise. Notre objectif étant de passer d'un monde à l'autre, de restituer le sens et surtout de provoquer au lecteur le même effet que le texte original, nous démontrerons que la grande majorité des termes est traduisible et que la traduction doit être envisagée de manière plus large, selon différentes approches, au profit du lecteur.

Résumé du roman

DJAVVA met l'accent sur la vie d'un garçonnet congolais de dix ans. Loin de l'histoire de *l'enfant noir* et des idées reçues, Mabanckou raconte, à la première personne du singulier, l'histoire du héros Michel, qui est en train d'apprendre le bien et le mal, l'amour, les premiers émois et chagrins, la politique et le pouvoir, bref la vie. Empruntant sa voix à l'enfant qu'il était, Mabanckou dresse, d'une écriture drôle et pétillante, le portrait de la société congolaise des années '70 ayant en toile de fond la vague du communisme et les discours anticapitalistes de tonton René. Le gamin, fils unique, vit tranquillement son quotidien avec sa mère et son père adoptif, polygame : il va à l'école, il passe du temps avec ses sept demi-frères et demi-sœurs, et son meilleur ami, Lounès, il a même une amourette, Caroline.

Cependant, une grande souffrance vient perturber le nid douillet de Michel : la stérilité de sa mère qui la condamne à n'avoir qu'un seul enfant. Mille et un remèdes sont employés pour en avoir un deuxième. A-t-on raison de soupçonner coupable le petit Michel ? A partir de là, le petit héros se met à poser plein de questionnements existentiels intérieurs. Dans ce contexte, la radio que papa Roger ramène en cachette à la maison nourrit l'imagination et éveille l'appétit de connaissances chez Michel, qui s'initie tout au long du roman, par « La Voix de l'Amérique », aux événements politiques et sociaux d'envergure mondiale : Bokassa et ses diamants, Idi Amin Dada, le Chah d'Iran devenu « clochard international », Mobutu Sese Seko, la révolution iranienne.

Mabanckou et son style d'écriture

DJAVVA est caractérisé par son écriture vivante et rythmée, son style oral et surtout sa thématique ouverte sur le monde. L'humour souriant de l'auteur, la fausse naïveté du petit Michel avec une syntaxe qui mime les paroles de l'enfant, les dialogues vivants, les anecdotes de certains personnages, la pudeur des sentiments et les images cocasses ont rendu la traduction du roman intéressant et non sans obstacles. Maintes fois répétées, les phrases courtes de Mabanckou-Michel mettent en exergue un style vif, plein de musicalité. Cela pour rendre le livre plus vivant et rapprocher le

lecteur à la façon de penser de l'enfant et à son monde. C'est aussi le style du conteur africain, du griot.

De plus, le roman nous offre de nombreux éléments culturels, y inclus les éléments de civilisation, de normes et de systèmes de croyances, peu familiers au lecteur grec. Ces éléments, soumis à un filtrage minutieux, exigent une réflexion plus profonde concernant leur traduction. Le fait que Mabanckou aime jouer avec la langue, qu'il adore les jeux de mots et les blagues « linguistiques », rend le texte très subtil. D'ailleurs, l'écrivain a commenté lors d'un entretien : « Dans nos sociétés, l'humour était naturel. Au sein de la famille, une blague accompagnait toujours les affaires. L'humour ne se découvre pas quand on devient adulte. C'est une nature qui vient de très loin. Le petit Michel, mon héros, ne sait pas qu'il est un peu cocasse. Il pense agir naturellement. »¹

Autre caractéristique de l'œuvre de Mabanckou est son vocabulaire récurrent. Des toponymes, des notions telles que la « SAPE » et les « sapeurs », des mots comme « double nuisible », « Le Crédit a voyagé », « féticheur » et beaucoup d'autres, reviennent à plusieurs reprises dans les romans de l'auteur. Pour cette raison, il est important de repérer ces termes avant d'entamer la traduction du roman, et de proposer une traduction satisfaisante dans tous les contextes retrouvés, ce qui nécessite l'étude de l'ensemble de l'œuvre de Mabanckou. À cela se rajoute, dans *DJAVA*, les doubles registres du moi racontant et raconté, les diverses voix du peuple, rendant un roman polyphonique et « parlant » (cf. Ndombi Show, 2009) qui plonge naturellement le lecteur dans une autre culture, censé de la connaître.

Classification des éléments « intraduisibles »

Dans un premier temps, nous avons identifié les éléments qui risqueraient de rester intraduisibles.

Il est vrai que *DJAVA* présente au lecteur un grand éventail d'éléments socioculturels congolais, africains. Il s'agit surtout des coutumes populaires, des valeurs spirituelles et matérielles que le traducteur doit être capable de traduire, bilingue et biculturel à la fois comme il l'est. Nous avons repéré ces éléments socioculturels et nous avons tenté de les classer dans des catégories sémantiques. Cette classification nous est avérée utile afin d'exposer les procédés de traduction adoptés pour chaque cas séparément et parvenir à des régularités dans nos choix de traduction, à des solutions pertinentes. Ainsi, nous dressons la liste des catégories suivantes :

1. Végétation.

Il s'agit des plantes de la flore africaine, par exemple *liane*, *papayer*, *corossolier*, *mangue*. Pour tous les termes de cette catégorie, il existe un terme

¹ Dans *L'humanité*, Mardi 30 novembre 2010, entretien réalisé par Muriel Steinmetz, sur : <http://www.humanite.fr/alain-mabanckou-je-necris-pas-pour-les-specialistes-de-lafrique>.

équivalent en grec. Cependant, les mots grecs tels que *mangue* et *papayer* désignent aussi bien l'arbre que le fruit. Pour lever l'ambiguïté sans pour autant casser le rythme du texte, nous avons jugé nécessaire d'introduire une explication, en faisant précéder ces termes par le mot *δέντρο* (arbre).

2. Éléments culinaires.

Il s'agit des recettes congolaises, par exemple le plat de *feuilles de manioc aux haricots*, la *viande de bœuf aux haricots*, et des breuvages alcoolisés, comme le *vin de palme* et l'*alcool de maïs*. Tous ces termes ont été traduits par un mot équivalent en grec (manioc, *μανιόκα*) ou un calque (vin de palme, *φοινικόκρασο*).

3. Éléments vestimentaires.

Un grand nombre de termes repérés appartiennent au vocabulaire vestimentaire de l'Occident. Pourtant, il existe des termes comme *coupé*, *pagne*, *camisole*, qui sont très courants dans la société africaine. Nous commenterons le mot *pagne* dans §3, ci-dessous.

4. Moyens de transport.

Tous les moyens de transport évoqués dans le roman existent dans une société occidentale (mobylette, camion Isuzu...), sauf le terme *taxi-brousse* qui mérite un commentaire dans §3.

5. Éléments ancrés dans la culture et les convictions religieuses.

Le roman est truffé de termes et de concepts ancrés dans les convictions religieuses congolaises. Le *tam-tam*, les *gris-gris*, les *féticheurs* et les *fétiches*, la *danse en suspension*, le *double nuisible* et pleins d'autres termes reviennent souvent dans l'œuvre de Mabanckou.

6. Infrastructure.

Le lecteur apprend que les Congolais à Pointe-Noire ont des *parcelles* et habitent dans des *maisons en planches*, appelées des « *maisons en attendant* » ou des *maisons en dur*. Or, le terme *parcelle* est traduit par une variété de termes, selon les contextes, et nous le commenterons dans §3, ci-dessous.

7. Noms propres de personnes et de partis politiques, acronymes, toponymes.

Des personnalités connues au niveau international défilent dans ce roman. En général, tous les noms propres sont transcrits en caractères grecs. Quant aux toponymes, les procédés de traduction adoptés varient, selon les contextes.

Parmi les éléments souvent intraduisibles, nous ne pouvons pas négliger les jeux de mots et l'intertextualité. Cette dernière est un élément fort et présent dans toutes les œuvres de Mabanckou¹. Dans *DJAVÀ* l'intertextualité se mêle avec des jeux de mots du narrateur, ce qui rend la

¹ Surtout dans *Verre Cassé* (cf. Durand Guiziou 2006).

tâche du traducteur plus compliquée. Nous procéderons à l'analyse des éléments les plus représentatifs dans §4.2.

Analyse des éléments socioculturels

Afin de transférer les référents culturels du texte source, nous avons cherché des moyens linguistiques dans la langue cible. Pour reprendre les paroles de Michel Espagne (2013 : §1), « transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu. » Commençons par l'élément socioculturel par prédilection tel qu'est le concept de la Sape.

L'acronyme Sape signifie Société des ambassadeurs et des personnes élégantes, désignant les « gens qui s'habillent bien, qui ne vivent que pour s'habiller, qui marchent avec élégance et portent des vêtements chers fabriqués par les tailleurs d'Europe » (*DJAVÀ*, p. 229). Ces gens sont appelés Sapeurs. La Sape est un phénomène typiquement congolais ; chercher un terme équivalent dans une autre langue serait vain. Comme le mot Sape constitue un acronyme, nous avons conservé ce terme en caractères latins et proposé une traduction pour ce que cela signifie, sans pour autant négliger d'insérer une note informative sur sa signification en français, pour le lecteur averti. Malheureusement, dans la traduction anglaise, la signification de l'acronyme a été conservée en français, ce qui rend la compréhension, donc la communication, impossible. Pour ce qui est du mot sapeur, il a été emprunté en grec et « hellénisé » de façon la plus proche au système phonétique grec : σαπέρ.

(1) FR : Comme Jerry le Parisien est un **Sapeur**, Marius aussi veut faire la Sape, c'est lui qui m'a dit que la Sape signifie « Société des ambassadeurs et des personnes élégantes ». (p. 229)

EL : Καθώς ο Τζέρι ο Παριζιάνος είναι **Σαπέρ**, ο Μαριός θέλει κι αυτός να μπει στο σύλλογο SAPE*. Μου είπε ότι SAPE σημαίνει «Σύλλογος γλεντζέδων και κομψών ανθρώπων».

EN: Jerry the Parisian's a **Sapper**, so Marius wants to be one too, it was him that told me Sapper stands for Société des ambassadeurs et personnes élégantes.

Dans le même esprit, nous avons traité le terme « taxi-brousse ». Dans les pays africains, c'est un taxi collectif inter-urbain, un mini-bus ou voiture, souvent de marque Peugeot 504¹. Il commence son trajet uniquement lorsqu'il est bondé de gens et de bagages. Inexistant en Grèce,

¹ Comme ceci est indiqué à la page 236 du roman : « – Attention, y a une Peugeot 504 bleue qui vient derrière nous ! »

ce terme n'a pas été traduit, mais simplement transcrit en grec : ταξι-μπρους, accompagné d'une note explicative.

Le petit Michel nous fait apprendre comment son ami Lounès et ses camarades collégiens vont à l'école : ils grimpent sur les toits du Train ouvrier (TO)¹, lorsque ce dernier est en marche :

Et dès que le train démarre les collégiens courent et s'agrippent aux portes. Il y a au moins cent d'entre eux qui se trouvent au-dessus des wagons en quelques secondes. Lounès dit qu'on appelle ça gabarer. (DJAVA, p. 209)

Ici, le verbe « gabarer » pose problème à la traduction. Il s'agit d'un verbe propre à l'idiolecte congolais, désignant une réalité de la vie quotidienne congolaise : les gens qui montent sur le toit du train pour éviter de payer le billet. Ce sens n'a aucun rapport avec son emploi dans le domaine nautique, en tant que synonyme de godiller. Pour transférer cette réalité en grec, nous avons opté pour le verbe « καβαλάω » et le substantif dérivé « καβάλημα », des termes utilisés principalement pour désigner l'action de monter sur le cheval, ici pour monter sur le train (τρενο). Le terme choisi dans la traduction anglaise *train-surfing*, lorsqu'il est utilisé en grec, renvoie plutôt au sport extrême des jeunes qui font des figures acrobatiques sur un train faisant monter l'adrénaline.

- (2) FR : Lounès dit qu'on appelle ça gabarer.
EL : Ο Λουνές λείει οτι αυτό ονομαίζεται καβάλημα του τρείνου.
EN : Lounès says it's called train-surfing.

Un autre élément culturel, qui concerne l'infrastructure de la société congolaise et qui est répété plusieurs fois par le petit Michel, est le mot « parcelle ». Des équivalents descriptifs ont été employés, selon le contexte, car ce terme recouvre trois sens :

le sens d'une portion de terrain (οικόπεδο) :

- (3) FR : j'ai acheté une **parcelle**, j'ai construit une grande maison (p. 72)
EL : αγόρασα ένα **οικόπεδο**, έχτισα ένα μεγάλο σπίτι
EN : I've bought my own **plot**, I've built a big house

le sens de la cour (αυλή) :

- (4) FR : on s'assoit toujours sous cet arbre qui est dans un coin, à l'entrée de la **parcelle**. (p. 66)

¹ Train destiné aux ouvriers-travailleurs de chemin de fer Congo-Océan : « C'est un vieux train avec quatre wagons, et normalement c'est pour les travailleurs du chemin de fer. Mais on accepte aussi que les élèves le prennent [...] » (DJAVA, p. 208).

EL : καθόμαστε πάντα κάτω από το δέντρο, που βρίσκεται σε μια γωνιά, στην είσοδο της αυλής.

EN : *we always sit under the tree, in a corner, by the entrance to their house.*

le sens de la maison (σπίτι) :

(5) FR : *De là où ils sont assis, comme la porte reste souvent ouverte, ils peuvent apercevoir tout ce qui se passe dans la parcelle* (p. 54)

EL : Από εκεί που κάθονται, μιας και η πόρτα μένει συχνά ανοιχτή, βλέπουν τι γίνεται έξω από το σπίτι μας (littéralement : en dehors de notre maison)

EN : *From where they're sitting, they can see everything going on in our lot, because the door's often left open*

Quant au système vestimentaire, la principale difficulté réside dans la traduction du terme « pagne ». Ce mot désigne un morceau d'étoffe ayant – comme on voit bien dans le roman – des fonctions multiples ; son usage est très répandu chez les Africains. Ce terme n'a pas d'équivalence en grec. De plus, comme le son "gn" du français n'existe pas en grec, emprunter ce mot et le transcrire en caractères grecs aboutirait à des résultats malheureux. Si ce mot restait intraduisible, il serait opaque pour le lecteur grec. Pour toutes ces raisons, nous avons opté pour une traduction « personnalisée », à un équivalent descriptif, selon le contexte :

dans le sens de turban :

(6) FR : *Elle a attaché un foulard en pagne sur la tête* (p. 41)

EL : Δένει ένα τουρμπάνι στο κεφάλι

EN : *She's wound a pagne round her head*

dans le sens de « en tissu » :

(7) FR : *Elle a mis ses talons-dames orange, une camisole en pagne de la même couleur que son foulard et un pantalon orange.* (p. 42)

EL : Φόρεσε τα πορτοκαλί τακούνια της, μια υφασμάτινη πουκαμίσσα στο ίδιο χρώμα με το τουρμπάνι και ένα πορτοκαλί παντελόνι.

EN : *She's put on her orange high-heels, a camisole wrap the same colour as her headscarf, and a pair of orange trousers.*

dans le sens de robe colorée – car les pagnes ont des couleurs vives :

(8) FR : *Dès que je vois trop de costumes ou de pagnes neufs* (p. 82)

EL : Μόλις δω πολλά κοστούμια και καινούρια χρωματιστά φορέματα

EN : *The minute I see all those suits and new wraps*

dans le sens d'étoffe :

(9) FR : *Elle portait plusieurs pagnes sur elle pour cacher son ventre* (p. 97)

EL : Τυλιγόταν με πολλά υφάσματα για να κρύψει την κοιλιά της.

EN : *She wore several pagnes, to hide her belly.*

dans le sens de jupe :

(10) FR : la mère de Jérémie portait un **pagne** rouge qui serrait bien son gros derrière (p. 136)

EL : η μητέρα του Ζερεμί φορούσε μια κόκκινη **φούστα**, που της ήταν πολύ στενή στον πσιινό

EN : Jérémie's mother was wearing a red pagne tight across her behind

dans le sens d'un morceau d'étoffe :

(11) FR : moi je détestais qu'on me porte dans le dos avec un **pagne** (p. 105)

EL : δεν μου άρεζε καθόλου να με κουβαλούν στην πλάτη τυλιγμένο μ' ένα **πανί**

EN : I hated being carried on her back in a sling

Des coutumes et des croyances en la sorcellerie sont très ancrées dans le roman. La peur du féticheur, de l'enfant sorcier et du mauvais sort hantent les personnages tout au long du roman. Le mot utilisé pour désigner un talisman ou un sort est le mot gris-gris. Nous le retrouvons dans les expressions : *faire ses gris-gris* et *mettre des gris-gris*. Nous avons emprunté ce terme en grec et, à sa première apparition dans le texte, nous avons renvoyé à une note explicative des deux sens.

(12) FR : **ils ont mis des gris-gris** dans ton ventre ! (p. 96)

EL : μες στην κοιλιά σου **έχουν βάλει γκρι-γκρι!**

EN : They've put a gris-gris in your belly!

(13) FR : tout ça à cause des gens qui veulent aller **faire leurs gris-gris** sur sa tombe (p. 22)

EL : γιατί ορισμένοι θέλουν να **κάνουν γκρι-γκρι** πάνω στον τάφο του

EN : all because there are people who want to go and make their gris-gris on his grave

Toponymes

D'une manière générale, les noms propres ont été traduits en utilisant le terme équivalent officiel. Pour ceux qui ne sont pas connus, ils ont été empruntés et transcrits en caractères grecs. Cependant, certains toponymes significatifs et récurrents ont été traduits, par exemple le *collège des Trois-Glorieuses* (γυμνάσιο των Τριών Ενδόξων), l'*école des Trois-Martyrs* (σχολείο των Τριών Μαρτύρων) ou l'*avenue de l'Indépendance* (λεωφόρος Ανεξαρτησίας). Le bar *Le Crédit a voyagé* a été aussi traduit (Ο Βερσεές απέθανε) pour la simple raison qu'il constitue le lieu d'action principal dans le roman *Verre Cassé*.

Dans certains cas, le choix du procédé de traduction adopté dépend fortement du contexte. Ainsi, une explication du sens du toponyme *Colombey-les-Deux-Églises* devient nécessaire, lorsque papa Roger « nous apprend que le général de Gaulle est vraiment mort pour de bon et qu'il a été enterré dans un coin de la France qu'on appelle Colombey-les-Deux-Églises » (DJAVA, p. 280). En grec, ce toponyme a été transcrit en grec :

Κολομπέ-λε-Ντεζ-Εγγλίζ et suivi de l'explication : *το χωριό με τις δύο εκκλησιές* (le village avec les deux églises), parce que quelques lignes plus bas maman Pauline s'interroge naïvement : « Et comment ils ont fait pour l'enterrer dans deux églises ? ».

Analyse des jeux de mots ou comment rendre les jeux de mots traduisibles

Dans ce paragraphe, nous analyserons certains jeux de mots et extraits intertextuels impliqués dans des jeux de mots, qui ont failli nous provoquer « des pertes dites absolues » (cf. Eco 2003 : chapitre 5). Dans ces cas, on aurait pu recourir à une note en bas de page, ce qui condamnerait la traduction à un échec. La technique principalement adoptée est l'adaptation.

Les jeux de mots et les blagues « linguistiques »

Mabanckou adopte une technique narrative où les proverbes, les dictons, les blagues et les clins d'œil littéraires foisonnent et pimentent aussi bien le texte original que la traduction. Selon Pierre Guiraud (1976 : 104, dans Henry 2003 : 35), le jeu sur les mots est une « manipulation des mots (...) qui déclenche le rire ». La notion de rire constitue alors un paramètre qui ne peut laisser le traducteur indifférent. Pour aboutir à une traduction satisfaisante des jeux de mots et des blagues, nous avons suivi la démarche suivante : a) saisir le sens du mot, de la phrase ou même du paragraphe à transférer ; b) identifier les éléments essentiels ; c) respecter la fonction du passage en question et rester fidèles au style, à l'esprit et à l'intention de l'écrivain ; d) créer un texte qui sert les mêmes objectifs tout en étant le plus proche possible au texte d'origine.

Prenons, par exemple, la première blague que papa Roger raconte devant sa famille : « un ouvrier, pressé par son patron qui lui avait demandé de réparer l'air conditionné, a dit : "Je ne peux pas être entre le marteau et la clim !" » (*DJAVÀ*, p. 113). Il s'agit d'un calembour paronymique (Henry 2003 ; 26), car il y a un jeu de mots entre *la clim* et *l'enclume*. Pour le transférer dans la langue-cible, nous avons cherché une expression figée du grec sémantiquement la plus proche possible à celle du français, pour créer un jeu de mot capable de provoquer le rire chez le lecteur grec. En effet, il existe une expression équivalente en grec : *μεταξύ σφύρας και άχμονος*. Ainsi, nous avons retenu le même type de calembour en jouant avec les mots paronymiques : *σφύρα* (marteau) et *θύρα* (porte). Evidemment, une légère modification de la blague d'origine fut nécessaire quant à la réparation demandée.

Dans d'autres cas, les jeux de mots s'enchaînent et sont dépendants l'un de l'autre, ce qui constitue une particularité du style narratif de Mabanckou. Ainsi, nous étions obligées de nous éloigner de la structure de

l'original et reformuler certaines phrases afin de transférer avec succès les jeux de mot du texte d'origine. À titre d'exemple, prenons l'aphorisme de Monsieur Mutombo : « *Il n'y a pas de sots métiers, il n'y a que des gens qui sautent !* ». Les deux homophones « sots » et « sauter » seraient littéralement traduits en grec par les mots « χαζός » et « πηδών », qui ne sont guère homophones, alors que la phrase littéralement traduite serait vide de sens. Ici, le traducteur est appelé à surmonter deux obstacles : créer un aphorisme du même ordre sous la condition que cet aphorisme comprenne le verbe *sauter*, car quelques lignes plus bas, ce verbe est en opposition avec le verbe *boiter* : « Tout le monde rit de lui parce qu'il parle des gens qui sautent alors que lui-même il boite. » (*DJAVÀ*, p.115). Nous avons adopté le procédé de l'adaptation, qui selon Bastin (1993 : 477), « est le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction ». Ainsi, nous nous sommes inspirées de la fable de La Fontaine et d'Ésope « Le renard et les raisins » pour proposer la traduction suivante :

Οι δουλειές είναι σαν τα σταφύλια. Πρέπει να πηδήξεις για να τα φτάσεις. [...] Όλος ο κόσμος γελάει μαζί του, γιατί λέει ότι πρέπει να πηδήξεις για να φτάσεις τα σταφύλια, ενώ ο ίδιος κουτσάινει. (*Traduction littérale : Les métiers sont comme les raisins. Il faut sauter pour les atteindre. [...] Tout le monde rit de lui parce qu'il dit qu'il faut sauter pour atteindre les raisins, alors que lui-même il boite.*)

Notons que Les fables de La Fontaine étaient connues au Congo, car elles étaient apparemment enseignées à l'école : « – J'ai lu les histoires de La Fontaine ! » dit le petit Michel à Caroline (*DJAVÀ*, p. 120).

L'intertextualité

L'intertextualité (cf. Vokeng Ngnintedem 2014 : 147) est véritablement un motif qui parcourt le récit en confirmant le lien privilégié que le narrateur entretient avec la lecture-écriture. Elle constitue le recours de Michel dans les moments de grande tourmente et l'instrument qui apportera les réponses aux questions de sa petite existence. Nous analyserons les éléments intertextuels impliqués dans des jeux de mots dans le récit.

Un hommage est rendu à la musique, notamment à Georges Brassens et sa célèbre chanson *Auprès de mon arbre* que le narrateur écoute en boucle et en cachette. Nous avons décidé de traduire le verset de la chanson de Brassens :

(14) FR : J'ai plaqué mon chêne / Comme un **saligaud** / Mon copain le chêne / Mon alter ego (p. 86)

EL : Παράτησα τη βελανιδιά μου / Σαν **κάθαρχμα** εγώ / Τη φίλη μου τη βελανιδιά
 / To alter ego μου
 EN : I left my old oak / My **saligaud** / My friend the oak / My alter ego

La raison principale est que le mot « saligaud » se répète une dizaine de fois dans le récit – le petit Michel s’interroge : « C’est quoi donc *saligaud* ? » – ; intraduisible, ce mot resterait opaque dans tous ces contextes pour le lecteur grec. En revanche, nous observons qu’en anglais le verset entier a été traduit sauf le terme *saligaud*, et le terme français, opaque pour le public anglophone, figure dans tous les contextes. Par exemple :

(15) FR : [...] *je me dis : Mon père pense à son alter ego qui a des problèmes à cause des saligauds.* (p. 124)

EL : [...] λέω μέσα μου: «Ο πατέρας μου σκέφτεται το alter ego του που έχει προβλήματα, και φταίνε γι’ αυτό κάποια **καθάρματα**».

EN : [...] [I] think to myself, ‘my father’s thinking about his own alter ego’s problems with its **saligauds**’.

Certaines références intertextuelles ne sont guère dénuées d’humour, ce qui complique la traduction pour les raisons exposées par la suite. Prenons le cas des romans de San-Antonio, que le petit Michel repère à la bibliothèque de papa Roger, et commentons le livre intitulé *Ma langue de Chah*. On reconnaît facilement le jeu de mots entre les mots homophones *Chah* et *chat* et l’allusion à l’expression figée *donner sa langue au chat*. Cependant, le résumé du roman fourni par le petit Michel ainsi que les questionnements de ce dernier nous créent des paramètres supplémentaires à prendre en compte. On lit :

« Sachez qu’il y a plusieurs façons de donner sa langue au chat. La donner au chah n’est pas la plus facile, vous allez voir ! » Mais pourquoi il explique qu’il y a plusieurs façons de donner sa langue au chat, et que la donner au Chah c’est difficile ? Est-ce qu’il faut rire ou être triste ? (p. 273)

Pour obtenir une bonne traduction, nous avons adopté le procédé d’adaptation à cause de l’inefficacité du transcodage, tout en respectant certaines contraintes, i.e. « les éléments essentiels et minimum dont le traducteur doit tenir compte pour effectuer avec succès une traduction, et qui rendent ce travail plus ou moins laborieux » (Bastin, 1993 : 476). Ainsi, pour rester fidèles à l’intention de l’auteur et à la fonction du titre, nous cherchons une expression figée, dont le verbe serait à l’impératif, dans le même esprit que les autres titres de San-Antonio, tout en évoquant le Chah d’Iran dont les aventures arrivent aux oreilles du petit Michel par la Voix de l’Amérique. La dernière contrainte à prendre en compte serait d’attribuer au

titre du roman de San-Antonio une action qui serait susceptible de s'effectuer de plusieurs façons. Le titre devient, alors, en grec : Χύσε, Σάχη, το φαρμάκι σου. (*littéralement : Verse, Chah, ton venin*). Ainsi, il y a plusieurs façons de verser son venin, le Chah a sa propre façon de le faire, et nous allons voir comment !

Un dernier point qui mérite d'être mentionné est l'interprétation que le petit Michel donne à certains vers du poème *Mauvais sang* d'Arthur Rimbaud. Notre héros découvre Arthur entre deux San-Antonio dans la chambre parentale, et « le jeune homme au visage d'un ange » devient son confident. En lisant *Mauvais sang* dans le recueil « Une saison en enfer », Michel s'enthousiasme avec les expressions « la main à plume » et « la main à charrue » : « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. » (DJAVA, p. 376) La difficulté à traduire réside au fait que Michel, s'interrogeant plusieurs fois sur le sens de ces deux expressions, donne finalement à sa copine Caroline l'explication suivante : « En fait la main à plume c'est la main d'un sorcier blanc qui se déguise la nuit en oiseau pour prendre les enfants et les emmener en enfer pendant une saison. C'est pour ça que le titre c'est *Une saison en enfer*. » (DJAVA, p. 377) Il s'agit d'un jeu de mot homonymique, où l'on joue avec le double sens du mot *plume*. Les traductions existantes : « Ένα χέρι με πέννα » (*littéralement : une main à penne*), « Το χέρι που βαστά την πέννα » (*littéralement : la main qui tient la penne*), utilisent le mot « πέννα » (*penne*) ne favorisant pas la double interprétation. Nous avons opté pour le mot « φτερό » (*plume, au sens de chacun des appendices tégumentaires qui recouvrent la peau des oiseaux, formé d'un axe (tuyau) et des barbes latérales, accrochées entre elles par des barbules*) (Le Nouveau Petit Robert, 1996 : 1703), car par métonymie il peut renvoyer à l'instrument permettant d'écrire. Ainsi, la traduction retenue est la suivante : Το χέρι με το φτερό αξίζει όσο και το χέρι με το αλέτρι (*littéralement : La main avec la plume vaut autant que la main avec la charrue*).

Conclusion

« À partir du moment où je traduis je sers deux langues. Plus précisément deux maîtres. Les deux langues sont devenues des maîtres ; des maîtres différents avec des exigences différentes » (Askani 2000 : 32). Ainsi, notre intention était de préserver l'étrangeté, la fausse naïveté, la couleur locale et la polyphonie du texte-source en suscitant les mêmes réactions et les mêmes émotions que l'original aux lecteurs de l'œuvre traduite, sans que ça « sente » la traduction, comme le souligne Durieux (1998 : 29).

La classification des éléments socioculturels nous a permis, d'une part, d'identifier et de regrouper les éléments susceptibles de nous poser des problèmes de traduction, d'autre part, de parvenir à des choix de traduction réguliers. De différents procédés de traduction ont été adoptés, selon le cas

et le contexte : la note explicative (*cf.* ex. 1), la traduction « personnalisée » ou l'équivalent descriptif (*cf.* ex. 3-11), l'emprunt (*cf.* ex. 12, 13). Pour ce qui est de la traduction de l'intertextualité et des jeux de mots, nous avons principalement adopté le procédé de l'adaptation (*cf.* ex. 14, 15) afin de rendre le texte traduit fluide et respecter l'intention de l'auteur.

Bibliographie

- Askani, Hans-Christoph (2000) : « Entre-deux langue », *Autres Temps, Cahiers d'éthique sociale et politique*, vol. 65, pp. 31-38.
- Bastin, Georges (1993) : « La notion d'adaptation en traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 38, n° 3, 473-478.
- Durand Guiziou, Marie-Claire (2006) : « L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou », *Ecrire au-delà des limites*, 2, p. 31-48.
- Durieux, Christine (1998) : « La traduction : transfert linguistique ou transfert culturel ? », *Revue des lettres et de traduction*, n° 4, pp. 13-29.
- Eco, Umberto (2006) : *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 460p. (consulté la version numérique).
- Espagne, Michel (2013) : « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 18 avril 2013. URL : <http://rsl.revues.org/219>.
- Guiraud, Pierre (1976) : « Les jeux de mots », *Que sais-je ?* #1652, PUF, 128 p.
- Henry, Jacqueline (2003) : *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, 297p.
- Le Nouveau Petit Robert (1996) : Dictionnaire de la langue française, Dictionnaires Le Robert, XXXVp. et 2551p.
- Mabanckou, Alain (2010) : *Demain j'aurai vingt ans*, folio, Editions Gallimard, Paris, 2010, 416p.
- Mabanckou, Alain (2013) : *Tomorrow I'll be twenty*, Serpent's tail, 320p.
- Mabanckou, Alain (2014) : *Αύριο γίνομαι είκοσι χρονών*, Exandas, Athènes, 362p.
- Ndombi Sow, Gaël (2009) : « Stratégies d'écriture et émergence d'un écrivain africain dans le système littéraire francophone. Le cas d'Alain Mabanckou », *Loxias* 26, Loxias, mis en ligne le 12 octobre 2009, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3050>.
- Vokeng Ngnintedem Guilioh Merlain (2014) : « Verre Cassé d'Alain Mabanckou ou des livre dans un livre : de la pratique intertextuelle aux échanges interculturels », *Interculturel Francophonies*, pp. 145-163.

DÉFINIR ET REDÉFINIR LA RETRADUCTION : D'ANTOINE BERMAN JUSQU'À PRÉSENT

Thiago MATTOS¹

Abstract: Throughout as different authors as Berman, Gambier, Ladmiral etc., the practice of retranslation is, nowadays, a theoretical notion increasingly discussed in translation studies. This paper aims to expose the theoretical crusade endured by retranslation since the founding work of Antoine Berman, in 1990, until the more recent reflections about the subject. We have finally reached our own definition, which seeks to consider the aspects of retranslation as a locus of a plural and multiple dimensions, crossed by weblike inter-relations put in place by the coexisting ways of (re)reading and (re)writing the text.

Keywords: retranslation, coexisting translation, translation locus, Antoine Berman, Yves Gambier.

Introduction

Bien que peu étudiée, la retraduction a toujours été une question récurrente dans la traduction. Depuis toujours les traducteurs traduisent et retraduisent. Mais si la pratique est ancienne, la théorie est récente. Qu'est-ce que la retraduction ? Nouveauté, retour, répétition ? Pourquoi retraduit-on ? Quels sont les rapports entre le texte-source, la traduction et la retraduction ? La question a des ambiguïtés qui exigent sinon une solution, au moins un contour théorique. Ainsi, cet article présente l'évolution récente de la notion de retraduction depuis les réflexions fondatrices d'Antoine Berman et propose, en guise de (provisoire) conclusion, une définition qui soit capable de mettre en évidence la dimension historique et subjective du phénomène de la retraduction.

De Berman (1990) à Ladmiral (2012), sans oublier des auteurs comme Gambier (1994 ; 2012), Chevrel (2010), Skibinska (2007 ; 2012), etc., la retraduction, à l'instar de la traduction, est un terme en permanent processus de (re)définition. Malgré leurs différences, presque tous ces auteurs ont montré l'insuffisance de travaux théoriques *sur* la retraduction et ont mis en relief l'aspect mouvant et provisoire des tentatives de définition de la retraduction. Brisset est probablement l'auteur qui résume le mieux le statut théorique de la retraduction : un phénomène « ancien, fréquent et polymorphe » (Brisset, 2004 : 41). Ancien parce que tous les traducteurs

¹ Université de São Paulo, Brésil, thiagomattos.lit@gmail.com.

traduisent et retraduisent, c'est-à-dire que la retraduction n'est pas un privilège (ou un fardeau) de la modernité : la retraduction est aussi ancienne que la traduction elle-même. Fréquent parce que, s'il est vrai que la retraduction n'apparaît dans les débats théoriques que ces dernières décennies, il est vrai aussi que la *pratique* de la retraduction a toujours existé. (Il suffit de savoir, par exemple, que la Bible a connu plus de 337 (re)traductions intégrales (Oseki-Dépré, 2003), un nombre qui augmente toujours.) Et polymorphe parce que la définition de la retraduction change continuellement. Sans parler de sa pratique, qui n'est pas non plus un phénomène univoque. Ainsi, la retraduction est un phénomène mouvant sous la perspective de son aspect théorique ainsi que de sa pratique. Même dans les dictionnaires spécialisés le terme est peu fréquent :

La spécificité de cette opération a été longtemps négligée dans les études de traductologie. Il est significatif par exemple que l'entrée 'traduction' soit absente du *Dictionary of Translation Studies* de 1997, comme de la première édition de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. (Monti, 2012 : 10)

Alors que la retraduction est peu présente dans les dictionnaires spécialisés, elle est fort présente dans les dictionnaires d'usage général. Le *Grand Robert* de 1985 (date assez antérieure à celle des dictionnaires spécialisés), par exemple, présente une définition intéressante de la retraduction : « une traduction elle-même faite à partir d'une autre traduction » (apud Gambier, 1994 : 413). La retraduction ne serait pas une « nouvelle traduction », mais une traduction réalisée à partir d'une autre traduction. Il s'agit de la *traduction intermédiaire* dont parle Gambier (2012) : un processus indirect, fréquent dans le cas des langues peu parlées. Cette définition date du XVII^e siècle. Par contre, comme explique Monti (2012), le dictionnaire *Trésor de la langue française* préfère la définition du XVI^e siècle qui apparaît dans une lettre de 1556 écrite par Charles Fontaine, retraducteur d'Ovide, où retraduire signifie « traduire de nouveau ». Ainsi, la retraduction a au moins deux définitions possibles dans les dictionnaires français : traduction indirecte ; nouvelle traduction.

À partir de nos propres réflexions et de celles de Ladmiral (2012), Chevrel (2010) et Gambier (2012), on peut arriver à une liste (pas forcément définitive) composée de cinq définitions possibles pour le terme de retraduction :

- 1) retraduction comme itération, c'est-à-dire une nouvelle traduction du même texte-source. En effet, telle est la définition la plus courante aujourd'hui ;
- 2) révision d'une traduction déjà réalisée auparavant ;
- 3) retraduire dans la même langue du texte-source une traduction de ce même texte-source – rétrotraduction (Chevrel, 2010). Par exemple : *Le neveu*

de Rameau, de Diderot, a été longtemps perdu ; on le lisait grâce à une traduction française réalisée à partir d'une traduction allemande ;

4) traduction d'une traduction. L'admiral utilise le terme « métatraduction » (L'admiral, 2012), alors que Gambier parle de « traduction intermédiaire » (Gambier, 2012) ;

5) toute traduction, étant donné que l'on peut penser que n'importe quelle traduction est elle-même une retraduction : « on peut se demander, de façon spéculative, si le texte original (non encore traduit dans une autre langue) ne peut pas être considéré lui-même comme une traduction de l'auteur, qui serait à la recherche de son propre langage » (Chevrel, 2010 : 11).

La question reste ouverte : qu'est-ce que la retraduction ? Une constante redéfinition ? Une pratique sans beaucoup de réflexions théoriques ? « Le concept de retraduction reste à approfondir » (Gambier, 1994 : 414) ; « On peut s'étonner que le phénomène si fréquent de la retraduction ait donné lieu à une réflexion critique somme toute assez mince » (Brisset, 2004 : 41).

Avant d'exposer notre conception de retraduction, nous jugeons utile d'établir un parcours de construction et de déconstruction des définitions de retraduction depuis le travail fondateur d'Antoine Berman (1990).

De la pratique à la théorie : le travail fondateur d'Antoine Berman

La parution du numéro 4 de la revue *Palimpsestes* date de 1990. Dirigé par Paul Bensimon et publié par les Presses de la Sorbonne Nouvelle, ce numéro est l'une des premières publications en langue française à se consacrer intégralement à la retraduction. On y dispose de six textes : « Présentation » (Paul Bensimon), « La retraduction comme espace de la traduction » (Antoine Berman), « Quelle langue pour le théâtre ? » (Anne-Françoise Benhamou), « Retraduire, (re)mettre en scène » (Michel Gresset), « *Finnegans Wake*: la traduction parasitée » (André Topia) et « Sous le signe de Mercure, la retraduction » (Liliane Rodriguez). Parmi ces articles, on peut considérer que c'est celui de Berman qui inaugure un discours fondateur sur la retraduction : après 1990, presque tous les textes sur la retraduction reviennent sur Berman, soit pour le soutenir, soit pour l'attaquer.

Pour Berman, étant donné qu'elle introduit le texte dans un système d'arrivée, la première traduction est une traduction-acclimatation, une traduction-introduction. La retraduction, par contre, est un mouvement vers le texte-source. Ce geste de retour essaie de rétablir l'altérité et l'étrangeté que la première traduction, la traduction-introduction, avait effacées. La retraduction met en relief la spécificité linguistique, stylistique, textuelle du texte-source ; elle met en relief, finalement, sa singularité.

D'après Berman, toute traduction se caractérise par son inaccomplissement. C'est la retraduction qui peut atteindre

l'accomplissement : « Dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps – l'accompli » (Berman, 1990 : 1). L'accompli est une conséquence directe du geste de répétition : « Toute action humaine, pour s'accomplir, a besoin de la répétition. Et cela vaut particulièrement pour la traduction » (Berman, 1990 : 4). Une « grande traduction » sera forcément une traduction « répétée », une retraduction.

Devant la question « pourquoi retraduit-on ? », Berman affirme que l'on retraduit parce que « les traductions, elles, 'vieillissent' » (Berman, 1990 : 1). Cette idée traversera désormais toutes les études sur la retraduction. Elle ne sera réexaminée qu'à partir des années 2000.

Il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est *la* traduction: par où l'on voit que traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre: celle de la caducité et de l'inachèvement. (Berman, 1990 : 1)

La retraduction n'est pas indépendante de l'historicité (Berman préfère le terme temporalité), étant soumise à la défaillance. Cependant, certaines retraductions semblent avoir atteint la complétude. Ce sont les grandes traductions, celles qui ne vieillissent pas, qui sont toujours une référence pour les retraductions à venir :

L'Histoire nous montre qu'il existe parfois des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu'il est convenu d'appeler des *grandes traductions*. (Berman, 1990 : 2)

C'est le cas de la *Vulgate* de Saint Jérôme, la *Bible* de Luther, le Shakespeare de Schlegel, l'*Antigone* de Hölderlin, le Poe de Baudelaire. La spécificité d'une grande traduction est claire : elle ne vieillit pas ; elle reste toujours vivante ; elle est, dans une lecture radicale, hors de l'histoire.

Comme l'on verra plus tard, la conception bermanienne de grande traduction n'est pas exempte d'une perspective franchement idéaliste. Pour le moment, il faut savoir que Berman arrive à une liste de six caractéristiques d'une grande traduction :

- 1) elle est un événement dans la langue d'arrivée ;
- 2) elle est aussi systématique que le texte-source ;
- 3) elle est le lieu de rencontre entre la langue originale et celle du traducteur ;
- 4) elle établit un lien intense avec le texte-source et peut avoir un impact dans la culture réceptrice aussi fort que l'impact de l'original sur la culture source ;
- 5) elle est, pour n'importe quelle activité retraductrice contemporaine, une référence incontournable ;

6) elle est une retraduction : « Si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraduction » (Berman, 1990 : 3).

Du point de vue purement pragmatique, cette dernière caractéristique a un problème : beaucoup de « grandes traductions » de l'histoire littéraire sont en effet la première traduction du texte. Il faut donc établir un rapport plus précis, et moins ambigu, entre l'idée de grande traduction et de retraduction :

D'abord, elle n'est pas... absolue. Il peut y avoir une première traduction qui soit une grande traduction. Mais loin d'invalider notre corrélation, cette possibilité signifie seulement que ladite première traduction s'est d'emblée posée comme une retraduction, et ceci à chaque fois selon des modalités particulières. Ensuite, il faut ici préciser le concept même de retraduction. Celle-ci ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d'un texte déjà traduit. [...] On peut parler ici de retraduction, dès qu'il y a une nouvelle traduction d'une œuvre, même si on a affaire à une partie de cette œuvre qui n'avait pas, elle, été encore traduite. Il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction. (Berman, 1990 : 3)

Si l'on traduit le texte d'un auteur, tous ses textes font partie aussi de l'espace de la traduction. Les textes à être traduits seront donc une retraduction. Cela incite Berman à considérer que les grandes traductions qu'il a citées soient toutes des retraductions.

Après ce numéro 4 de *Palimpsestes*, la retraduction est reprise par Gambier dans un article publié dans la revue canadienne *Meta*, en 1994. À partir des années 2000, on a toute une série de publications et d'événements consacrés au sujet de la retraduction. Pour en citer quelques uns : le numéro 11 de la revue brésilienne *Cadernos de tradução*, en 2003, dirigé par John Milton et Marie-Hélène Torres ; le numéro 15 de *Palimpsestes*, en 2004, dirigé par Christique Raguet ; le livre *La retraduction*, en 2010, dirigé par Robert Kahn et Catriona Seth à partir d'un colloque réalisé à l'université de Rouen, en 2006 ; le livre *Autour de la retraduction*, en 2012, dirigé par Enrico Monti et Peter Schnyder à partir d'un colloque réalisé à l'université d'Haute Alsace, en 2009. Malgré toute cette diversité de publications sur la retraduction, une caractéristique commune peut être observée dans ces travaux : le geste de relire Berman, le geste de revenir sur son article pour (re)construire une définition moins idéaliste et plus historicisée de la retraduction. Dans ce contexte, Gambier est un auteur particulièrement intéressant, puisqu'il est probablement le seul chercheur qui appartient à ces deux cycles : en 1994, il publie un article où il réaffirme la thèse bermanienne ; en 2012, il publie un nouvel article où il déconstruit sa pensée et essaie d'ouvrir un nouveau chemin pour les réflexions théoriques sur la retraduction.

Yves Gambier en 1994 et en 2012 : vers une (re)définition de la retraduction

Dans son article de 1994, Gambier résume la thèse bermanienne avec deux mots-clés : retour et détour. La retraduction est une nouvelle traduction d'un texte déjà traduit dans cette même langue-là, intégralement ou partiellement. On retraduit pour rendre un texte actuel ; on retraduit parce que les récepteurs, eux, changent. Change le temps, changent les traductions : telle est la dimension historique de la retraduction, « seule la retraduction conjugue à cette dimension socio-culturelle la dimension historique: elle apporte des changements parce que les temps ont changé » (Gambier, 1994 : 413). Ainsi comme Berman, Gambier croit que la première traduction est assimilatrice, réduit l'altérité et rend les aspects linguistiques, textuels, culturels etc. plus habituels aux récepteurs (dimension du détour). La retraduction est un retour au texte-source : on revient sur le texte, on le traduit en mettant en évidence ses aspects linguistiques, textuels, culturels ; l'altérité n'est pas supprimée, mais mise en évidence. Gambier réaffirme ainsi la thèse bermanienne sur la retraduction, ce qui ne veut pas dire qu'il soit tout à fait d'accord avec toutes ses positions. Il montre déjà, par exemple, que Berman présente une « vision logocentrique du texte et de l'immanence du sens » (Gambier, 1994 : 414), comme si le retraducteur n'était pas soumis à une idéologie, à une culture, à une historicité. Cependant, Gambier n'arrive pas à rompre avec Berman dans cet article. Leurs positions de base sont les mêmes : alors que la première traduction est assimilatrice (détour), la retraduction revient sur la singularité du texte-source (retour).

En ce qui concerne les conséquences de ce texte pour les discussions à partir des années 2000, la contribution la plus intéressante de Gambier est une liste de questions (Gambier, 1994 : 414) qu'il établit sur le phénomène de la retraduction. Les questions peuvent être ainsi résumées :

- 1) Pourquoi un même texte suscite-t-il tant de (re)traductions ?
- 2) Pourquoi y a-t-il des traductions qui vieillissent, pendant que d'autres perdurent ?
- 3) La question de la retraduction est-elle la même pour tous les genres ?
- 4) Les autotraductions peuvent-elles être retraduites ?
- 5) Quel est la spécificité du rôle du traducteur dans une retraduction ?

Si l'on regarde les travaux à partir des années 2000, on verra que ces questions de Gambier sont constamment reprises et problématisées, formant donc une sorte de toile de fond pour les prochains auteurs, y compris Gambier lui-même (2012), qui publie, en 2012, un article où il problématise non seulement Berman, mais aussi son propre article de 1994.

La retraduction, contrairement à ce que Berman affirmait, n'est pas une évolution. La pensée bermanienne sur la retraduction s'inscrit dans une mémoire évolutionniste : les traductions vieillissent et meurent ;

éventuellement on témoigne de l'apparition, presque par sélection naturelle, d'une « grande traduction » qui perdurera dans le temps. Berman s'inscrit dans une idéologie du progrès, selon laquelle la retraduction est une activité d'évolution. Dans cette perspective, l'histoire est une progression, une ligne chronologique stable, ce qui nous conduit à « une compréhension évolutionniste de l'histoire » (Gambier, 2012 : 57). On efface les réseaux de contact entre ces traductions, les rapports qu'elles établissent entre elles, le complexe de ruptures et de contacts – tout cela au nom d'un point de vue téléologique, voire idéaliste, basé sur une logique du progrès vers une « grande traduction ». Gambier (2012) affirme que, contrairement à ce que disait Berman, une retraduction n'est pas seulement une conséquence du vieillissement des traductions. Il y a les retraductions endogénétiques, originées de changements linguistiques, et les retraductions exogénétiques, originées d'aspects éditoriaux, commerciaux, culturels. La base théorique de cette différenciation est due en grande partie à la théorie des polysystèmes :

Selon le degré d'éloignement dans le temps, les fonctions remplies par chaque traduction dans le polysystème récepteur et le niveau d'analyse, les retraductions peuvent être perçues différemment et se voir attribuer une signification et une causalité variables. Avec cette complexité, peut-on affirmer qu'il y a des périodes plus retraductrices que d'autres, dans un polysystème donné. (Gambier, 2012 : 64)

Cette question est l'un des points centraux dans les réflexions sur la retraduction : pourquoi retraduit-on ? Pourquoi refaire ce qui a été déjà fait (Ladmiral, 2012 : 31) ? À partir des travaux contemporains sur la retraduction et à partir de nos réflexions théoriques, nous proposons une liste de huit réponses possibles :

- 1) on retraduit parce qu'une traduction n'est pas (ou n'est plus) satisfaisante. Il s'agit d'un retour au texte-source, afin d'y trouver ses spécificités linguistiques, textuelles etc. ;
- 2) on retraduit parce que l'on veut traduire directement de l'original. C'est le cas des traductions intermédiaires (Gambier, 2012) ;
- 3) on retraduit parce que les traductions vieillissent, idée qui reprend la thèse bermanienne. Mais la façon de voir ce processus n'est plus la même, puisque l'original est lui-aussi soumis à des changements :

[...] les textes de départ vieillissent aussi, mais pas de la même manière que leurs traductions, au moins aux yeux du public. Là où ceux que l'on définit comme des textes 'originaux' prennent des rides qui les rendent encore plus charmants, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques. (Monti, 2012 : 15-16)

- 4) On retraduit parce que les outils technologiques ont changé. Nous avons à notre disposition tout un ensemble de ressources inédites et privilégiées (logiciels, base de données, révision automatique etc.);
- 5) On retraduit parce que l'on veut resituer un auteur ou un texte dans un système d'arrivée : « [les retraductions] contribuent à ancrer toujours davantage l'œuvre étrangère dans le patrimoine national du pays d'accueil » (Chevrel, 2010 : 17);
- 6) On retraduit parce que l'on veut traduire, tout simplement, c'est-à-dire qu'on ne sait même pas qu'il y a une traduction antérieure. Ou bien on le sait, mais on n'y a pas accès : « il n'est point de règle qu'un traducteur entreprenant cette nouvelle traduction connaisse le travail de ses prédécesseurs; il peut même ignorer son existence » (Skibinska, 2008 : 5) ;
- 7) On retraduit parce que des considérations éditoriales ou commerciales l'exigent. C'est le cas, par exemple, des auteurs qui passent au domaine public et sont soudainement retraduits ;
- 8) Et l'on retraduit, finalement, parce que l'on a une autre lecture du texte, une autre interprétation, un point de vue présent déjà chez Mavrodin en 1991 :

Ce n'est pas toujours parce qu'une traduction existant est mauvaise ou désuète qu'on désire retraduire: ce peut être tout simplement parce que, en tant que traducteur, on interprète autrement le texte, comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un exécutant musical une nouvelle interprétation d'un morceau. (Mavrodin, 1991 : 77)

Le phénomène de la retraduction met en évidence que ce n'est pas seulement la traduction qui est traversée par l'incomplétude, mais l'œuvre elle-même. On peut la relire et la réécrire, la resituer et la retextualiser. On peut la retraduire, finalement. L'incomplétude de la traduction n'est pas celle dont parle Berman, mais l'incomplétude du sujet et de la langue (Pêcheux, 1975). Il ne s'agit pas d'une ligne droite, évolutionniste, chronologique, mais d'un éternel retour, pour reprendre Nietzsche, un processus continu de relecture et de réécriture possibles. « Retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture » (Chevrel, 2010 : 14). Une œuvre est mieux lue (ou plus largement lue) quand il y a de nombreuses retraductions, c'est-à-dire de nombreuses réécritures. On ne traduit pas forcément parce qu'une traduction a « vieilli » ou parce que l'original a « changé ». On retraduit parce que la manière de lire ce texte (ou ces textes, si l'on considère aussi les traductions antérieures) a changé. Les sujets qui le lisent ont changé. La retraduction a donc une dimension, et même une raison, profondément historique. L'espace de la (re)traduction est par excellence l'espace de l'historicité de l'interprétation.

(Re)définir une notion théorique: la retraduction

« Retraduire n'est pas remplacer, mais ajouter », affirme Samoyault (2010 : 231). Le lieu de la retraduction est le lieu de la pluralité, des relectures et des réécritures : « nous devrions voir une série de traductions avant tout comme *coexistence* de plusieurs textes liés par un lien original : l'œuvre originale, 'fondatrice' de la famille que ces textes forment » (Skibinska, 2007 : 5). Puisque la retraduction n'est pas le geste de remplacer, mais celui d'ajouter, et puisque la retraduction n'est pas une ligne de remplacement de traductions, mais un réseau de coexistence de relectures et de réécritures, nous proposons de parler d'une *coexistence* de (re)traductions, ou plutôt de *(re)traductions coexistantes*. Ces traductions et retraductions forment tout un réseau de (re)lectures et de (ré)écritures du texte, un réseau de dialogues, de contacts, de dissonances, de résonances. Ainsi, on peut s'écarter d'une perspective évolutionniste, la retraduction n'est plus une ligne droite, mais un (des) réseau(x) où cohabitent plusieurs manières de lire, de réécrire – de traduire finalement. L'espace de la (re)retraduction est un espace de coexistence, non de remplacement. Un espace où les (re)traductions coexistent et forment un ensemble complexe de rapports d'alliance, de divergence, de complémentarité, etc. Retraduire signifie mettre une traduction en contact avec les écritures antérieures et, en projection imaginaire, postérieures.

Depuis la parution du numéro 4 de la revue *Palimpsestes*, en 1990, la définition de la retraduction a beaucoup changé – et change toujours. Quand nous affirmons que l'article de Berman a inauguré toute une discussion sur la retraduction, on ne veut pas dire qu'il a été le premier théoricien à écrire sur ce sujet. Meschonnic, par exemple, parle de la retraduction déjà en 1970 : « Cette notion de traduction comme transformation [...] mène à historiciser les questions: qui traduit ou retraduit? Quoi et pourquoi? » (Meschonnic, 1970 : 67) ; « Chaque époque retraduit parce qu'elle lit et écrit autrement. Le paradoxe provisoire de la traduction réussie (celle qui dure) est celui de la nécessaire *ré-énonciation* » (Meschonnic, 1970 : 424). Cependant, c'est Berman qui fonde un certain discours sur la retraduction qui sera continuellement repris, reproblématisé, repensé – retraduit, finalement – par les publications postérieures. Les années 2000 marquent non seulement un changement de perspective par rapport aux réflexions de Berman, mais aussi une explosion de publications et d'événements sur ce thème. Le nom de Berman reste quand même comme une toile de fond, ses pensées sont continuellement reprises et problématisées, comme si son discours fondateur était une base à partir de laquelle une nouvelle manière de penser la retraduction était possible. Dans ce sens, Gambier est certainement l'auteur qui mieux représente ce changement de perspective théorique : si en 1994, il réaffirmait la thèse bermanienne, en 2012, le voilà qui revient sur l'article de Berman et

sur son propre article et arrive à de nouvelles formulations : la retraduction n'est plus une évolution, un mouvement d'évolution vers l'accomplissement et la grande traduction.

La retraduction est une relecture et une réécriture. La retraduction, peut-on (r)ajouter, est une coexistence de (re)traductions ; un réseau où des lectures et des réécritures du texte coexistent en perpétuelle relation dynamique. La (re)traduction est un phénomène pluriel, historiquement situé et soumis au geste d'un sujet-(re)traducteur et d'un sujet-lecteur. La (re)traduction est toute réécriture d'un même texte-source, et ces réécritures coexistent avec d'autres réécritures, elles forment un réseau construit à partir des différentes façons de (re)lire et de (ré)écrire le texte. Il ne s'agit pas d'un processus de remplacements, mais d'une dynamique d'ajouts : on ajoute dans l'espace de la traduction une nouvelle interprétation, une nouvelle manière de lire, de réécrire, de *(re)traduire* ce texte.

Bibliographie

- Bensimon, Paul (1990) : « Présentation », *Palimpsestes*, n. 4, 1990, p. IX-XIII. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman, Antoine (1990) : « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n. 4, 1990, p. 1-9. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Brisset, Annie (2004) : « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance: sur l'historicité de la traduction », *Palimpsestes*, n. 15, 2004, p. 39-69. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Chevrel, Yves (2010). « Introduction: la retraduction – und kein Ende », in Kahn, Robert; Seth, Catriona : *La retraduction*. Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Faleiros, Álvaro (2009) : « A crítica da retradução poética », *Itinerários*, v. 28, 2009, p. 145-158. Araraquara, UNESP.
- Gambier, Yves (1994) : « La retraduction, retour et détournement », *Meta*, v. XXXIX, n. 3, 1994, p. 413-417. Montreal.
- Gambier, Yves (2012) : « La retraduction: ambiguïtés et défis », in Monti, E.; Schnyder, P. (dir.) : *Autour de la retraduction*. Paris, Orizons.
- Ladmiral, Jean-René (2012) : « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.... », in Monti, E. ; Schnyder, P. (dir.) : *Autour de la retraduction*. Paris, Orizons.
- Mavrodin, Irina (1991) : « Retraduire Dickens », *Actes des Septièmes assises de la traduction littéraire*. Arles, Actes Sud/ATLAS.
- Meschonnic, Henri (1970) : *Pour la poétique II*. Paris, Gallimard.
- Milton, J.; Torres, M.-H. (dir.) (2003) : *Cadernos de tradução: Tradução, retradução e adaptação*, n. 11. Florianópolis, UFSC.
- Monti, Enrico (2012) : « La retraduction, un état des lieux », in Monti, E.; Schnyder, P. (dir.) : *Autour de la retraduction*. Paris, Orizons.
- Oseki-Dépré, Inês (2003): « Retraduire la Bible: le Qohélet », *Cadernos de tradução*:

- Tradução, retradução e adaptação*, n. 11, 2003, p. 95-125. Florianópolis, UFSC.
- Pêcheux, Michel (1975) : *Les vérités de la Palice*. Paris, Maspero.
- Rodriguez, Liliane (1990) : « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *Palimpsestes*, n. 4, 1990, p. 63-78. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Samoyault, Thiphaine (2010) : « Retraduire Joyce », in Kahn, Robert; Seth, Catriona : *La retraduction*. Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Skibinska, Elzbieta (2007) : « La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur », *Doletiana: Revista de traducció, literatura i arts*, n. 1, 2007, p. 1-10. Barcelona.
- Skibinska, Elzbieta (2012) : « ‘C’est la faute à... Boy’: les traductions ‘canoniques’ sont-elles un obstacle à la retraduction? », in Monti, E.; Schnyder, P. (dir.) : *Autour de la retraduction*. Paris, Orizons.

MODALITÉS ET ENJEUX DE LA TRADUCTION DES TITRES DE ROMANS CAMEROUNAIS

Jean Marie WOUNFA¹

Abstract: This article studies the translation from French into English and German of titles of Francophone Cameroonian novels. The analysis is based on a set of titles translated with or without fidelity. The main question is to know who translates what, following which modalities, for which audience and which purpose? It comes out of this research that the challenges and consequences of the translation strategies used (literal, interpretative or creative) are various because of the necessity to adapt to the new literary tradition and to the constraints of the target language or target culture. Furthermore, the translated title aims to satisfy its public. Hence, the quality of the translation is not futile since the translator awaits some financial and symbolic benefit inherent to his or her recognition by the public.

Key words: title, translation, notoriety, positioning, literary field.

Introduction

Le Cameroun est un pays bilingue où le français et l'anglais sont les langues officielles. À côté de celles-ci se déploient plusieurs autres langues étrangères et locales. Malgré cette diversité linguistique, peu d'œuvres littéraires camerounaises ont été traduites. Dans cet article qui se limite à l'analyse des titres de romans camerounais traduits du français vers l'anglais et du français vers l'allemand², nous essayerons de montrer que les maisons d'édition et les écrivains à la renommée établie collaborent avec les traducteurs (universitaires ou professionnels) dont certains adoptent la littéralisation tandis que d'autres font subir aux formules inaugurales de légères ou profondes modifications. À défaut du changement de titres, il en résulte des réaménagements sémantiques généralement dus aux contraintes linguistiques et culturelles du système d'accueil ou à la nécessité de satisfaire les attentes du public cible de la traduction. D'où l'intérêt de la question suivante : qui traduit quoi, pour qui, comment et pourquoi ?

¹ Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines (FALSH) de l'Université de Ngaoundéré (Cameroun), wounfa@yahoo.com

² Cette restriction se justifie par l'histoire du Cameroun. Ce pays autrefois placé sous protectorat allemand, puis sous mandat français et anglais a hérité les langues du colon qui y ont acquis un statut particulier. Le français et l'anglais en tant que langues officielles sont au même titre que l'allemand les langues enseignées que nous pratiquons.

Cette interrogation nous amène à envisager, d'abord, le statut des titres traduits, des éditeurs et des traducteurs ; ensuite, les procédures et modalités de la traduction avec un accent particulier sur la manière dont la langue et l'identité du traducteur et de sa cible surdéterminent l'acte de traduction et, enfin, les enjeux de l'originalité et de la créativité des traducteurs.

I. Titres traduits, éditeurs et traducteurs

Au Cameroun, les œuvres notoires de langue française sont presque les seules qui bénéficient de la traduction généralement entreprise par les Occidentaux. Pour ces textes à succès, il existe un public francophone acquis et un autre à conquérir, à savoir le lectorat non francisé.

I.1. Statut des titres et des auteurs de romans camerounais traduits

La traduction privilégie les titres primés, réédités ou commis par les grandes plumes de la littérature camerounaise. Sans que la liste soit exhaustive, nous pouvons citer comme romans camerounais francophones primés et traduits, *Mission terminée* (Prix Sainte Beuve), *Le fils d'Agatha Moudio* (Grand Prix littéraire d'Afrique Noire), *Mâ* (Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire), *Temps de chien* (Prix Marguerite Yourcenar et Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire), *Assèze l'Africaine* (Prix François Mauriac), *Les honneurs perdus* (Grand Prix du roman de l'Académie française), *L'Intérieur de la nuit* (Les Lauriers Verts de la Forêt des Livres, révélation 2005, Prix Louis Guilloux, Prix Montalembert du Premier Roman de femme, Prix René Fallet, Prix Bernard Palissy, Prix de l'Excellence camerounaise), *La mémoire amputée de Werewere Liking* (Prix Nomma)¹.

Les œuvres primées ou non mais parues dans de prestigieuses collections telles que J'ai lu, Poche ou Pocket ont également fait l'objet de la traduction avant ou après avoir été rééditées et inscrites au programme de l'enseignement secondaire et universitaire à l'intérieur ou hors du Cameroun². C'est le cas de *Ville cruelle*, *Une vie de boy*, *Chemin d'Europe*, *Le Vieux nègre et la médaille*, *Le Pauvre Christ de Bomba*, *Le fils d'Agatha Moudio*, *La poupée Ashanti* et bien d'autres qui, comme nous le savons, jouissent d'une

¹ Certains romans primés échappent cependant à cette règle générale puisque la traduction de *Sur la terre en passant* (Grand Prix littéraire d'Afrique Noire), *L'Homme-dieu de Bisso* (Grand Prix littéraire d'Afrique Noire), *La trahison de Marianne* (Prix Nomma), *Demain est encore loin* (Grand Prix littéraire d'Afrique Noire) n'est pas encore effective.

² Au Cameroun, *Ville cruelle*, *Une vie de boy*, *Chemin d'Europe*, *Le Vieux nègre et la médaille* ainsi que leurs versions anglaises sont bien connus par les élèves des lycées et collèges où ces textes ont véritablement mis long. À l'Étranger, des œuvres camerounaises traduites sont lues. Irina Nikiforova (2000 : 60-61) note qu'en Russie par exemple, l'accueil réservé à *Une Vie de boy*, *Le Vieux Nègre et la médaille*, *Mission terminée* et *Le Roi miraculé* s'explique par leurs valeurs esthétiques et spirituelles.

bonne circulation sur différents supports médiatiques et d'un bon taux de pénétration auprès du public. Ainsi, la traduction qui contribue largement à accroître la notoriété d'une littérature, accorde sa préférence aux textes les plus connus et, parfois, les plus révolutionnaires ou hermétiques (*Elle sera de jaspe et de corail*, *La mémoire amputée*, *L'Amour-cent-vies*, *Amours sauvages*). Ces textes émanent des auteurs de renom qui, comme Mongo Beti, Ferdinand Oyono, René Philombe, Francis Bebey, Werewere Liking, Calixthe Beyala, Leonora Miano, Gaston-Paul Effa, pour ne citer que ceux-là, se distinguent par leur prolixité, leur polyvalence ou par la valeur reconnue à leurs œuvres¹. Ces écrivains et leurs œuvres primées sont généralement référencés dans les catalogues ou sont abondamment cités et commentés dans la presse, dans les ouvrages et sur Internet. Il n'est donc pas surprenant que la traduction les préfère.

1.2. Statut et notoriété des éditeurs des romans camerounais traduits

De manière globale, les éditeurs des romans camerounais traduits sont installés en Occident. Par exemple, *Ville cruelle*, le tout premier roman camerounais est traduit sous le titre de *Cruel Town* en 1955 à l'initiative de Présence africaine qui est basée à Paris.

Depuis Londres, Heinemann crée, pour sa part, la collection African Writers Series dans laquelle les chefs d'œuvres camerounais traduits figurent à côté des classiques de la littérature africaine anglophone. Il s'agit de *Houseboy*, roman publié en 1966 et réédité en 1970 par Collier Books, *The Old Man and The Medal*, paru en 1967 puis réédité en 1969, *King Lazarus* (1970), *Agatha Moudio's Son* (1971), *The Poor Christ of Bomba* (1971), *The Ashanti Doll* (1978), *Perpetua and The Habit of Unhappiness* (1978), *Remember Ruben* (1980), *King Albert* (1981), *Mission to Kala* (1982), *Loukoum*, *The Little Prince of Belleville* (1995), *Your Name Shall be Tanga* (1996) et *The Sun Hath Looked upon Me* (1996). Heinemann tient ainsi le haut de pavé en tant que maison la plus féconde pour ce qui est de la traduction en anglais de la littérature camerounaise. Elle figure parmi les plus solides organisations qui œuvrent en faveur de la vulgarisation de la littérature d'Afrique noire.

Aux États-Unis, Macmillan édite *Mission Accomplished* (1964), Three Continents Press produit *Lament for an African Pol* (1985) et *Road to Europe* (1989), The University of Virginia Press fait paraître *It Shall be of Jasper and Coral* (2000), *Love-Across-a-Hundred-Lives* (2000) et *The story of the Madman* (2001) dans la collection Caribbean And African Books, ouvrant ainsi l'ère de la traduction des romans féministes camerounais qui se poursuit chez The Feminist Press dont émane *The Amputated Memory* (2007). À leur suite, The University Press of Nebraska publie *Hart Dark of the Night* (2010).

¹ Mongo Beti, René Philombe et Werewere Liking sont les lauréats de la Fonlon Nichols Awards, les deux premiers pour l'ensemble de leurs œuvres et leur contribution à l'autonomisation du champ littéraire camerounais en 1992 et l'auteur de *Elle sera de jaspe et de corail* pour ce roman distingué en 1993.

En Allemagne, Progress-Verl und Fladung publient *Der alter Neger und die Medaille* (1957) et *Flüchtige Spur Tundi Ondua* (1958). Ce pionnier est suivi de près par Kindler, l'éditeur de *Tam-Tam für den König* (1959). Pour sa part, Volk und Welt éditent *Die grausame Stadt* (1963), *Besuch in Kala oder Wie der jünge Medza eine ungetreue Ehefrau heimführte und obendrein eine Herde fetter Hammel gewann* (1963), *Perpetue und die Gewöhnung ans Unglück* (1973) et *Sturz einer Marionette* (1982). Hammer, figure marquante de l'édition et de la traduction de la littérature au pays de Hegel, s'occupe de *Der arme Christ von Bomba* (1980), *Das Alphabet der Sonne während des Regens* (1994) et *Hunderzeiten* (2003). *Der arme Christ von Bomba* et *Das Alphabet der Sonne während des Regens* sont réédités en 1995 par Hammer qui, après avoir acquis les droits de certaines autres œuvres les publie sous de nouveaux titres. C'est ainsi que *Der Sohn der Agatha Moudio*, roman initialement paru chez Bahn en 1969 devient *Eine Liebe in Duala*, dont le succès se mesure par ses rééditions en 1987, 1993 et 1994. En 2003, Hammer met en circulation *Besuch in Kala oder Wie ich eine Braut einfiel* rééditant ainsi *Besuch in Kala oder Wie der jünge Medza eine ungetreue Ehefrau heimführte und obendrein eine Herde fetter Hammel gewann*.

Les maisons d'édition ci-dessus mentionnées sont aussi réputées que Lember, Rowohlt, Fisher, Fretz und Wasmuth, Unionsverlag, Droemer Knaur et Rogner und Bernhard dont sont issus respectivement *Der Weiße Zauberer von Zangali* (1980), *Wen die Sonne liebt den tötet sie* (1989, 1990, 1992), *Der kleine Prinz aus der Vorstadt* (1995), *Jenseits von Duala* (1998), *Sonne Liebe Tod* (2000), *Nahes, fernes Afrika* (1996, 1999) et *Wilder Liebschaften* (2004).

Ainsi, la traduction des romans camerounais en anglais et en allemand incombe à des éditeurs reconnus dont certains disposent des collections spécialisées dans lesquelles les textes traduits sont publiés ou réédités. D'où leur succès.

1.3. Statut des traducteurs des romans camerounais

En général, les traducteurs des romans camerounais sont des personnes triées sur le volet. Depuis 1962, date de création de la collection African Writers Series (AWS), Heinemann travaille avec les traducteurs et les romanciers en vue de la traduction et de la vulgarisation de la littérature camerounaise. Dans ce processus, deux œuvres de Ferdinand Oyono sont traduites par John Reed¹ qui livre au public anglophone *Houseboy* (1966) et *The Old Man and The Medal* (1969). La traduction des romans de Francis Bebey, notamment *Agatha Moudio's Son* (1971), *The Ashanti Doll* (1978) et *King Albert* (1981) revient à Joyce A. Hutchinson, qui apparaît alors comme le traducteur attitré et spécialiste de Bebey dont il maîtrise au fil des ans le style et l'écriture.

¹ John Reed est un traducteur de la littérature africaine. En plus des deux romans de Ferdinand Oyono ci-dessus cités, il a traduit *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo sous le titre de *Perpetua and the Habit of Unhappiness* (1978) en collaboration avec Clive Wake.

Les romans de Beti sont pris en charge par différents traducteurs. *King Lazarus* (1970), variante de *Le roi miraculé : Chronique des Essazum*, est le fruit du travail de Frederick Muller qui passe le relais à Gerald Moore, universitaire, critique littéraire, spécialiste de la littérature africaine dont *The Poor Christ of Bomba* (1971) est la réalisation. Le tour revient des années plus tard à Peter Green qui s'occupe de *Mission terminée*, traduit *Mission to Kala* (1982).

C'est grâce à Richard Bjorson, enseignant d'université et critique littéraire que *Lament for an African Pol* (1985) voit le jour. Ce traducteur, ami de Mongo Beti et de René Philombe, justifie d'une bonne connaissance de la littérature camerounaise et du Cameroun où il séjourne plusieurs fois et bénéficie de la collaboration de différents acteurs du champ littéraire pour traduire *Chemin d'Europe* de Ferdinand Oyono, lu sous le titre de *Road to Europe* (1989).

Plus tard, les professionnels prolixes s'imposent. C'est le cas de Marjolijn de Jager, la traductrice attitrée des œuvres de Calixthe Beyala et de Werewere Liking. Il convient de signaler qu'elle est une enseignante de langue et de littérature et que les bourses dont elle a bénéficié lui ont permis de visiter l'Afrique en 1988. Elle a même séjourné en 1996 au Village Ki-Yi de Werewere Liking qu'elle a approchée pendant cinq semaines en vue de la bonne traduction de ses œuvres qui, comme nous le savons, sont hermétiques. La solide expérience acquise par l'enseignante et traductrice littéraire ainsi que sa connaissance des écrivaines dont elle choisit de traduire les œuvres sont les gages de la qualité de son travail qui aboutit à la publication de *It shall be of Jasper and Coral*, *Love accros-a-Hundred Lives*, *The Amputated Memory*, *Your Name Shall be Tanga*, *The Sun Hath Looked upon Me* et *Lokoum*, *The Little Prince of Belleville*.

Notons aussi qu'Anne-Marie Glasheen est la traductrice de *Mâ et Tout ce bleu* de Gaston-Paul Effa. Elle reproduit le premier en *Ma* (2002) et le deuxième en *All that Blue* (2002). Quant à *L'intérieur de la nuit* de Leonora Miano, c'est Tamsin Black qui en donner la version titrée *Dark Heart of the Night* (2010).

En Allemagne, les éditeurs s'adressent également pour la plupart à des techniciens qui font autorité. Il en est ainsi de Katharina Arndt et Heinrich Arndt qui ont traduit *Le Vieux nègre et la médaille* et *Une vie de boy* respectivement *Der alter Neger und die Medaille* (1957) et *Flüchtige Spur Tundi Ondua* (1958). Nous citerons à leur suite, Winfried Thiemer à qui nous devons *Der Sohn der Agatha Moudio* (1969), Hermine Reichert, universitaire et traductrice de *Un sorcier blanc à Zangali* dont la version allemande est *Der Weiße Zauberer von Zangali* (1980) et Franz von Heidrun Beltz qui propose *Perpetue und die Gewöhnung ans Unglück* (1987). Bénéficiant d'une solide expérience, les professionnels tels qu'Anna Schmitt, Karola Bartsch et Stefan

Linster¹ réalisent respectivement *Wen die Sonne liebt, den tötet sie* (1989), *Nahes, fernes Afrika* (1996) et *Sonne Liebe Tod* (2000). Ces exemples non exhaustifs donnent une idée de la vitalité de la traduction de la littérature camerounaise en allemand.

Ainsi, l'élan occidental en matière de traduction et d'édition des œuvres littéraires vient largement compenser la carence locale. En effet, le Cameroun s'illustre par le manque d'engouement et d'engagement en faveur de la traduction littéraire. Pourtant, il y existe une École de formation des traducteurs et des maisons d'édition telles que la Société de presse et d'édition du Cameroun (SOPECAM), le Centre de Littérature Évangélique (CLÉ), le Centre d'Édition et de Production des Manuels pour l'Enseignement (CEPMAE) devenu Centre d'Édition et de Production pour l'Enseignement et la Recherche (CEPER), structures à l'expertise avérée qui recevaient de l'État une subvention mais sans que cela corresponde à une réelle politique de promotion de la traduction littéraire et du bilinguisme en vue du renforcement de l'unité nationale.

II. Les procédures et les modalités de la traduction des titres

L'observation permet de dégager, d'après les procédés utilisés, trois modalités de traduction des titres de romans camerounais francophones. La première et la plus pratiquée est la littéralisation. Elle est suivie par l'interprétation ou reformulation du texte source. La troisième forme est la créativité qui, elle, consiste en la réinvention du titre.

II.1. La traduction littérale

Un regard même superficiel sur la liste des titres de romans camerounais traduits du français vers l'anglais et du français vers l'allemand permet de constater que la littéralité y est prédominante. Elle est synonyme de reproduction plus ou moins parfaite de l'original. Il en est ainsi de *Cruel Town* en anglais, *Die grausame Stadt* en allemand et *Ville cruelle* en française, trois énoncés de sens identique, tout comme *The Poor Christ of Bomba*, *Der arme Christ von Bomba* et *Le Pauvre Christ de Bomba*. La traduction est ici marquée du sceau de la fidélité au texte originel. Cette attitude est également caractéristique de *Perpetue und die Gewöhnung ans unglück*, *Perpetua and The Habit of Unhappiness* et *Perpétue et l'habitude du malheur*. Dans la même perspective, *Der Sohn der Agatha Moudio* et *Agatha Moudio's Son* reproduisent mot pour mot *Le fils d'Agatha Moudio*. Il s'agit là, une fois de plus, d'une stricte correspondance que nous observons aussi entre *The Ashanti Doll* et *La poupée Ashanti*, entre *Der alter Neger und die Medaille* et *Le Vieux nègre et la médaille*,

¹ Stefan Linster est un traducteur prolifique qui totalise environ une trentaine de traductions réalisées entre 1989 et 2011. Il a traduit les œuvres des écrivains aussi célèbres que Guy de Maupassant, Philippe Garnier, Erik Ossena (Prix Goncourt 1982) et Didier Daeninckx (Grand prix de littérature policière, Prix Paul Vaillant Couturier), pour ne citer que ceux-là.

entre *It Shall be of Jasper and Coral (Journal of a misovire)* et *Elle sera de jaspe et de corail (Journal d'une misovire)*, entre *Love-Accross-a-Hundred-Lives* et *L'Amour-cent-vies*, entre *Der kleine Prinz aus der Vorstadt* et *Le Petit prince de Belleville*, entre *L'histoire du fou* et *The story of the Madman*, entre *Tout ce bleu* et *All that Blue*, entre *Mâ et Ma*, entre *Hunderzeiten* et *Temps de chien*, entre *Wilde Liebschaften* et *Amours sauvages*, entre *The Amputated Memory* et *La mémoire amputée*, entre *Sonne Liebe Tod* et *Trop de soleil tue l'amour*.

Pour ne développer que ce dernier exemple, nous dirons que *Sonne Liebe Tod* reste très proche de sa source, *Trop de soleil tue l'amour*. Les deux formules relèvent de l'aphorisme. Elles expriment de façon laconique un constat qui effraie et met en garde contre l'excès, surtout en amour symbolisé ici par le soleil, source de chaleur qui peut s'avérer brûlante et nocive, surtout quand il s'agit, comme c'est le cas dans l'œuvre de Beti, d'un amour trop encombrant et tyrannique. Ainsi, dans sa double version française et allemande, le titre demeure une parole de sagesse prêchant la pondération.

La reproduction s'opère ainsi sans omission ni ajout et elle aboutit à la restitution en toute intégralité et intégrité du sens du texte de départ. La traduction littérale tient donc compte de la nature et de la finalité du texte de départ dont elle conserve la substance poétique et la verve rhétorique. C'est le lieu, pour nous, de constater qu'elle semble s'imposer parce que le titre à traduire est un proverbe, un slogan, une tournure stéréotypée ou un cliché difficile à restituer autrement que par imitation.

II.2. La traduction interprétative ou reformulation

Confronté aux exigences du code d'arrivée, le traducteur est souvent obligé de recourir à la reformulation. Afin de demeurer proche du texte original, il s'appuie souvent sur le contenu romanesque pour paraphraser le sens. C'est ainsi que *Mission to Kala* dérive de *Mission terminée* dont il conserve le mot pivot et de l'histoire narrée à laquelle les éléments de sens sont empruntés, notamment le nom de la ville où Medza accomplit sa mission. D'où une légère modification du sens.

Nous dirons la même chose de *Besuch in Kala oder Wie der Jünger Medza eine ungetreue Ehefrau heimführte und obendrein eine Herde fetter Hammel gewann* (1963), abrégé *Besuch in Kala oder Wie ich eine Braut einfing* (2003) ou plus simplement *Besuch in Kala*. Les deux premières formules se distinguent du texte originel (*Mission terminée*) par leur longueur, leur composition et leur tournure archaïsante. L'une a même une teinte autobiographique, ce qui confirme l'intrusion du traducteur. Celui-ci traduit et innove. Il produit alors un double titre qui commente l'objet intitulé comme le ferait la critique littéraire dont le rôle est d'orienter ou faciliter la lecture de l'œuvre. Ce dispositif comporte des éléments additionnels qui en font une reformulation

de l'original. C'est le cas de *Loukoum, The Little Prince of Belleville* caractérisé par l'augmentation d'un mot au texte source (*Le Petit prince de Belleville*). Le contenu romanesque est une fois de plus mis à contribution pour améliorer le sens du titre ainsi traduit et augmenté, traduit et reformulé.

Un exemple plus poignant nous est offert par *Dark Heart of the Night* dans lequel le symbolisme et l'épaisseur signifiante de *L'intérieur de la nuit* sont restitués avec plus d'intensité. Certes, un cliché est rendu par un autre cliché, mais la version anglaise exprime la réalité avec exagération et même passion. L'ajout du mot « dark » est ici révélateur de la prise de position du traducteur qui, s'appuyant sur sa connaissance de l'histoire racontée, amplifie le sens. Il y a donc médiation. Et Myriam Suchet (2009 : 220) de constater que « dans cette perspective énonciative, le texte traduit se trouve redéfini comme un discours rapporté. »

La délicatesse de certains mots du titre peut également contraindre à la reformulation. Cela se perçoit nettement avec *The Old Man and the Medal* (1967) et *Der alter Mann und die Medaille* (1972), traduction de *Le Vieux nègre et la médaille*. Il convient de relever que la version allemande initiale était *Der alter Neger und die Medaille* (1957). C'est donc la deuxième édition qui porte ce titre dans lequel « Mann » remplace « Neger »¹. Selon nous, cette substitution de mots se justifie en raison de la connotation raciste que revêt « neger » et qui peut être choquante pour le public. Il est donc clair, comme démontré par José Lambert (1989 : 155), que « les tendances linguistiques, morales, artistiques qui dominant dans le système d'arrivée obligent en effet les traducteurs à prendre position », donc à reformuler.

La reformulation se fonde, dans certains cas, sur l'intertexte littéraire. Nous pensons que *Der alter Mann und die Medaille* (1972) est une traduction à partir de la version anglaise *The Old Man and the Medal* (1967), l'ensemble pouvant être inspiré de *Der alter Mann und die Meer* d'Ernest Hemingway. Il en est ainsi aussi de *Houseboy* qui rappelle *Mine Boy* de Peter Abraham et *Black Boy* de Richard Wright dont il présente toutes les caractéristiques en termes de nombre de mots et d'absence d'article. La version se démarque de l'original *Une vie de boy* pour mieux se rapprocher de l'intertexte et s'identifier à la tradition littéraire anglo-saxonne dans laquelle elle veut se fondre. La traduction interprétative suppose donc la compétence linguistique qui permet de redire en d'autres termes et la compétence littéraire, source d'inspiration dont l'intertitularité en particulier et l'intertextualité en général

¹ *Der alter Mann und die Medaille, Besuch in Kala oder Wie ich eine Braut einfieng et Boy* sont des exemples de retour sur le texte qui, selon Michel Fayol (1992 : 113), correspond « à la compréhension par le biais d'une forme particulière de lecture : la lecture-évaluation. Cette lecture-évaluation conduit à la décision soit de laisser le texte en l'état, soit de le modifier. Dans ce dernier cas, les modifications peuvent consister soit en révision, soit en réécriture. »

est l'évidente manifestation. Umberto Éco (2001 : 13) en est convaincu, lui qui a traduit de nombreux titres et qui est obligé de constater :

To translate this title correctly, we can not avoid making reference to a story (already known), to a lot of intertextual informations and to the fact that the same fairy tales can survive in two different cultures with two different titles [...] Therefore, **interpretation** is not only connected with linguistic competence, but with intertextual, psychological and narrative competence¹.

La traduction ainsi requalifiée « interprétation » est particulièrement productive en cas de réduction épurative du titre pour plus de concision et de clarté. Citons les exemples de *Lament for an African Pol* et *Sturz einer marionette* qui, délaissant le groupe adverbial « presque cocasse » et le second titre pourtant très visible dans *La ruine presque cocasse d'un polichinelle : Remember Ruben II*, gagnent en lisibilité. La traduction évite donc l'équivocité du texte source qui juxtapose de façon contradictoire un être fantoche désigné « polichinelle » et un personnage historique positif, en l'occurrence Ruben² qui, dans la culture d'arrivée, n'a pas de signification particulière. Ce déstagement correspond à une prise de position du traducteur qui réussit à exprimer sans nuance superflue la situation du personnage principal désigné selon le cas « marionette » ou « pol » et suffisamment raillé.

Au final, la substitution, la réduction et l'ajout de mots sont trois procédés caractéristiques de la reformulation ou traduction interprétative du titre qui, dès lors, signifie mieux que le texte original avec lequel il garde un rapport de sens étroit.

II.3. La traduction créative ou réinvention du titre

Traduire, revient souvent à réécrire le titre. Celui-ci est alors soumis à des modifications profondes entreprises dans le but de produire un discours nouveau. Si nous convenons avec Fernand Halryn et Georges Jacques (1989 : 205) que « *changer le titre, c'est proposer une autre œuvre* », alors il y a lieu d'affirmer que ce type de traduction qui se veut réinvention du titre s'apparente à la création littéraire dont elle présente toutes les caractéristiques, à savoir imagination, inventivité et originalité. *King Albert*, par exemple, semble désigner un sujet autre que *Le Roi Albert d'Effidi*. En

¹ Pour traduire correctement ce titre, nous ne pouvons pas éviter de nous référer à une histoire (déjà connue), à un nombre important d'informations intertextuelles et au fait que les mêmes contes peuvent exister dans deux cultures différentes avec deux titres différents. [...] Par conséquent, la traduction n'est pas seulement liée à la compétence linguistique mais aussi à la compétence intertextuelle, psychologique et narrative. [Notre traduction].

² Il s'agit en réalité de Ruben Um Nyobe, figure politique marquante de l'histoire du Cameroun.

effet, la suppression du toponyme et ethnonyme « Effidi » laisse ouverte la référence à tout Roi prénommé Albert. L'horizon sémantique de la traduction est bien plus large que celui du titre original qui sort alors de son contingentement pour revêtir une portée universelle.

Nous dirons la même chose de *King Lazarus*, version anglaise totalement affranchie de *Le roi miraculé* qui est d'ailleurs sous-titré *Chronique des Essazam*. Ici, la traduction ne reproduit ni la syntaxe ni le sens de l'original. Elle s'en écarte peut-être afin de contourner la diglossie et le néologisme (*miraculé*) très difficiles à restituer fidèlement en anglais.

La version allemande s'illustre aussi par le détournement linguistique et le détournement du sens du titre original. En fait, la distance sémantique est grande entre *Tam-tam für den König/Ein afrikan Roman* et *Le roi miraculé/Chronique des Essazam*. Comme nous nous en rendons aisément compte, le titre principal (*Le roi miraculé*) est traduit et modifié de façon radicale puisqu'il a très peu de chose en commun avec *Tam-tam für den König*. Par ailleurs, le titre secondaire (*Ein African Roman*), qui évite la diglossie constitutive de *Chronique des Essazam*, étend à l'Afrique toute entière ce que le titre originel restreint à une tribu du Cameroun désignée les Essazam. Il s'ensuit un élargissement du sens de l'énoncé titrant qui cesse de référer à l'aventure d'un insignifiant chef. Afin donc de captiver son public, le titre traduit s'élève à l'échelle continentale.

Ce procédé vise à donner au texte plus d'envergure et la capacité d'intéresser l'auditoire visé par la traduction. Comme l'observe Suzanne Ruelland (1980 : 311), le traducteur a souvent « tendance à opérer une traduction forcée pour satisfaire la cible étrangère qui lui tient à cœur. » D'où la prise de distance par rapport au texte source qui est donc remplacé par une formule de portée sémantique différente. Cette attitude est caractéristique du champ allemand où *Flüchtige Spur Tundi Ondua* se démarque sur le plan sémantique de *Une vie de boy*, *Das Alphabet der Sonne während des Regens* n'a rien du sens ni de la structure syntaxique de *La poupée Ashanti*, *Eine Liebe In Duala* dit une chose que *Le fils d'Agatha Moudio* ne dit pas, *Jenseits von Duala* a une portée significative entièrement différente de *Les honneurs perdus* et *Nahes, ferne Afrika* s'affranchit de *Assèze l'Africaine*.

Il peut donc arriver que le titre subisse une réécriture en cas de traduction. Celle-ci devient un véritable laboratoire de créativité littéraire où s'apprécient l'inventivité et l'originalité des acteurs qui, tenant compte de la position à partir de laquelle ils traduisent et des attentes de leur public, créent des titres en les dotant du pouvoir d'attraction de leurs destinataires. Loin donc d'affirmer comme Iheanacho A. Akakuru et Dominic C. Chima (2006) que leur travail contient des anomalies qui prouvent bien qu'ils n'ont maîtrisé ni la vision du monde des Africains, ni leurs modes d'intelligibilité culturelle, nous en concluons à un choix stratégique en faveur de la créativité pratiquée et montrée pour diverses raisons.

III. Les enjeux de la traduction, de la créativité et de l'originalité des traducteurs

Pour un pays plurilingue comme le Cameroun et dans un environnement où la globalisation impose la concurrence et la compétitivité, la traduction des œuvres de l'esprit en général et des œuvres littéraires en particulier revêt des enjeux d'ordre socio-économique, politique et culturel.

III.1. L'enjeu socio-politique et culturel

Bien que la traduction des œuvres littéraires camerounaises soit une réalité, il n'y a pas encore lieu de pavoiser car les textes traduits n'existent qu'en nombre limité. En effet, malgré le bilinguisme officiel dont se réclame le Cameroun, ce pays semble n'avoir pas encore compris tout l'intérêt qu'il peut tirer de la traduction de sa littérature nationale. Moïse Ateba Ngoa (2003 : 27) est du même avis quand il écrit :

La littérature camerounaise est aujourd'hui confrontée à un véritable malaise. En effet, bien que produite dans un contexte bilingue voire multilingue, elle n'a pas su exploiter les avantages qu'offre un tel espace multiculturel pour s'adresser à un lectorat plus large qui pourrait ainsi lire les mêmes auteurs aussi bien en français qu'en anglais. Il est alors regrettable qu'au lieu de s'enrichir mutuellement, les deux entités de la littérature camerounaise se côtoient sans véritablement se connaître.

Il est clair que la traduction est un puissant levier du dialogue entre les communautés linguistiques unies dans un élan de solidarité et de partage de leur patrimoine littéraire disponible et accessible à tous, peu importe la langue d'expression. Tout en contribuant à l'intégration nationale, elle aide aussi à l'amélioration de la notoriété des auteurs et de leurs œuvres. Sans elle, tout un pan de la littérature est voué à l'ignorance ou à être mal connu par les lecteurs qui n'ont pas la compétence linguistique requise. Allant dans le même sens, Moïse Ateba Ngoa (*Idem*) déplore que la littérature camerounaise d'expression anglaise refuse « de considérer la traduction comme une alternative qui lui permettrait de sortir de l'isolationnisme dans lequel elle se trouve confinée jusqu'à présent. »

En effet, comparé au français, l'anglais est une langue minoritaire au Cameroun. Par conséquent, les textes écrits en anglais sont peu nombreux et mal connus par le public francophone. Dès lors, leur traduction en français permettrait d'accroître leur notoriété, tout comme la traduction des textes du français vers l'anglais résorberait le déficit de textes camerounais écrits en anglais. Une telle initiative aurait pour avantage la réduction de la fracture sociale qui a tendance à se créer entre les communautés anglophone et francophone. D'où la nécessité pour les dirigeants politiques de travailler en

synergie avec les acteurs du champ littéraire pour insuffler une réelle dynamique à la traduction de la littérature camerounaise.

Bien plus, étant donné que le Cameroun, la France, l'Allemagne et la Grande Bretagne entretiennent un flot important d'importations culturelles, la traduction qui revêt un enjeu politique et diplomatique renforce les échanges et liens de coopération, assure le positionnement et le rayonnement de la littérature camerounaise sur la scène littéraire mondiale car, selon Nathalie Courcy (2006), elle « donne accès à un lectorat plus nombreux, accorde une visibilité potentielle au niveau international, ainsi que la chance d'obtenir de prestigieux prix. »

III.2. L'enjeu de vente

La traduction de la littérature a pour visée d'améliorer la vente du livre. Il est évident qu'on ne traduit pas une œuvre pour la ranger dans le tiroir mais pour l'exposer, la vendre et en tirer des bénéfices. C'est dans ce sens que Maurice Pergnier (1980 : 290) témoigne que l'édition et la traduction littéraire doivent leur développement à l'avènement du capitalisme. En effet, l'une tire avantage de l'autre pour surmonter les barrières linguistiques et culturelles afin de vendre son produit partout. La traduction revêt donc un enjeu commercial qui justifie que les titres, moyens de la publicité des œuvres, reçoivent une attention particulière de la part des acteurs alors obligés de tenir compte des goûts du lectorat et de faire preuve de talent.

Par exemple, dans la collection African Writers Series, pendant longtemps destinée aux élèves des lycées et collèges africains et vouée à la vulgarisation de la littérature africaine auprès des lecteurs occidentaux, les œuvres et leurs titres ont essentiellement été traduites littéralement. Selon Jean Darbelnet (1980 : 322), cette forme de traduction exige peu d'efforts, répond aux besoins du marché et « fait l'affaire de tout le monde », c'est-à-dire du traducteur, de l'éditeur et même du lecteur.

L'amélioration du goût des lecteurs ayant eu pour conséquence l'avènement d'une littérature inventive, il s'en est naturellement suivi l'option pour la traduction créative marquée par l'originalité et la prise en main des textes révolutionnaires, y compris les plus hermétiques et réfractaires à la littéralisation. Traduire revient, dans ce cas, à réécrire le texte source. L'effort exigé est grand car le titre à traduire privilégie le jeu de mots, les mots d'esprit, l'équivocité et parfois l'humour. Nous pensons avec Jean Darbelnet (*Ibid.* : 325) qu'« il en résulte une réelle difficulté pour le traducteur orienté vers le marché européen et qui devra faire preuve d'ingéniosité. » Afin donc de traduire et de faire effet, il n'hésite pas à réinventer le titre au point de le décrocher de son terroir originel pour l'ancrer dans la culture et la langue d'arrivée. D'où un double processus de déterritorialisation et de reterritorialisation ou appropriation favorable à l'accueil chaleureux du texte traduit.

III.3. L'enjeu de positionnement des auteurs, éditeurs et traducteurs

La traduction porte les marques du désir de positionnement de toutes les parties qu'elle engage, à savoir l'écrivain, l'éditeur et le traducteur. Convaincus tout comme Bernard Dupriez (1984 : 453) que les titres se consomment nettement plus que le corps romanesque, ces acteurs collaborent souvent en vue d'une traduction efficace, c'est-à-dire susceptible d'atteindre son objectif. Quelques stratégies sont alors adoptées, à savoir la littéralisation des titres simples et la reformulation ou réinvention des énoncés complexes. Pour parler comme Gérard Genette (1982 : 264), ces transformations consistent à

[...] réduire ou augmenter un texte, [...] produire à partir de lui, un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'altérer de diverses manières, à chaque fois spécifiques, et que l'on peut tenter d'ordonner symétriquement ou à peu près, en deux groupes fondamentaux d'abréviations réductrices et augmentatrices.

Il en résulte de la créativité et de l'originalité produites et montrées car il s'agit pour les acteurs de faire étalage de leur talent ou professionnalisme à cet endroit stratégique du livre qu'est le titre.

Traduire le titre, revient alors à incarner et assumer l'originalité dont les retombées pécuniaires et symboliques ne tardent pas souvent à tomber et à honorer toutes les parties impliquées. Il s'agit de l'auteur, du traducteur et de l'éditeur qui en sont les bénéficiaires étant donné que la couverture et la page du titre portent les marques de leur identité, leur conférant du même coup des droits ainsi que la légitimité et l'honneur en cas de prix littéraire¹.

Nous comprenons alors pourquoi Moïse Ateba Ngoa (*Op. cit.* : 28), enseignant et traducteur professionnel, relève que « le traducteur devra signer comme co-auteur, avoir la satisfaction morale de voir apparaître son nom et bénéficier des droits d'auteur. » En définitive, la traduction littéraire ne saurait être envisagée sérieusement sans que soit pris en compte ses enjeux parmi lesquels la quête de la gloire, de la légitimation et de la richesse matérielle qu'elle peut procurer au traducteur, à l'écrivain et à l'éditeur.

Conclusion

Trois constats majeurs se dégagent de l'étude que nous venons de mener, à savoir que la traduction porte généralement sur les titres pour

¹ Marjolijn De Jager est lauréate de la Distinguished Member Award of the African Literature Association (ALA) for outstanding service to ALA and exemplary commitment to translation, Teaching and Scholarship in African Literature and Films Studies. Dans la même lance, il n'est pas inutile de noter que la traduction italienne de *L'Intérieur de la nuit* a reçu le prix Grinzane Cavour en 2007. L'honneur qui en découle échoit aussi bien à l'auteur Leonora Miano, qu'au traducteur et à l'éditeur.

lesquels un lectorat acquis existe déjà. D'où l'ambition de tirer avantage de leur succès ou notoriété pour toucher un plus large public, se faire connaître et si possible se faire congratuler. Les titres font alors l'objet d'une traduction de qualité qui tient compte des spécificités de la culture et de la langue d'arrivée, des attentes du lectorat visé et de la position escomptée dans le champ social en général et dans le champ artistique en particulier.

La traduction revêt ainsi des enjeux économiques liés à la nécessité de faire vendre le livre et des enjeux de réduction de la fracture sociale, enjeux au-delà desquels se profile le désir de traduire et d'innover afin d'apparaître aux yeux de la masse lisante et des instances de légitimation comme un professionnel talentueux.

Bibliographie

- Akakuru A. Iheanacho et Chima C. Dominic (2006) : « Réflexions sur la littérature africaine et sa traduction », *Translation Journal and The Authors*, <http://accurapid.com/journal/37/lit.htm>, consulté le 19 septembre 2014.
- Ateba Ngoa, Moïse (2003) : « La littérature camerounaise et les enjeux de sa traduction », *Patrimoine*, Hors-série N° 002, février, pp. 27-28.
- Darbelnet, Jean (1980) : « Bilinguisme et traduction », *Le français moderne, Revue de linguistique française*, N° 4, pp. 319-326.
- Dupriez, Bernard (1984) : *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, UGE.
- Éco, Umberto (2001) : *Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press.
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Hallyn, Fernand et Georges, Jacques (1989) : « Aspects du paratexte », *Introduction aux études littéraires : Méthodes des textes*, ouvrage collectif sous la dir. De Hallyn Fernand et Delcroix, Maurice, Paris/Gembloux, Duculot, pp. 202-215.
- Lambert, José (1989) : « Traduction », *Théorie littéraire*, Ouvrage collectif sous la dir. de Angenot, Marc et Al. Paris, PUF, pp. 151-159.
- Lederer, Marianne (1980) : « La traduction contrôle-t-elle encore ses moutons noirs », *Le français moderne, Revue de linguistique française*, N° 4, pp. 298-307.
- Mouralis, Bernard (1980) : « Pour qui écrivent les écrivains africains : essai de titrologie », *Présence africaine*, N° 114, pp. 53-77.
- Nikiforova, Irina (2000) : « Le roman africain de langue française en Russie », *Cahier de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Vol. 52, N° 52, pp. 59-65.
- Pergnier, Maurice (1980) : « Introduction », *Le français moderne, Revue de linguistique française*, N° 4, pp. 289-297.
- Riesz, János (1999) : « Les études de francophonie dans les universités de langue allemande. Esquisse d'une problématique et bilan provisoire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°51, pp. 49-63.
- Ruelland, Suzanne (1980) : « Traduire la littérature orale africaine », *Le français moderne, Revue de linguistique française*, N° 4, pp. 308-318.
- Suchet, Myriam (2009) : *Outils pour une traduction postcoloniale. Littérature bétérolinguistique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.

Annexe 1 : Liste des titres traduits en anglais					
Auteurs	Titre original	Traducteurs	Editeurs	Année	Titres traduits
Bebey F.	<i>La poupée Ashanti</i>	Joyce A. Hutchinson	Heinemann	1978	<i>The Ashanti Doll</i>
Bebey F.	<i>Le fils d'Agatha Moudio</i>	Joyce A. Hutchinson	Heinemann	1971	<i>Agatha Moudio's Son</i>
Bebey F.	<i>Le Roi Albert d'Effidi</i>	Joyce A. Hutchinson	Heinemann	1981	<i>King Albert</i>
Beti M.	<i>Le Pauvre Christ de Bomba</i>	Gerald Moore	Heinemann	1971	<i>The Poor Christ of Bomba</i>
Beti M.	<i>Mission terminée</i>	Peter Green	Macmillan	1982	<i>Mission accomplished</i>
Beti M.	<i>Mission terminée</i>	Peter Green	Heinemann	1982	<i>Mission to Kala</i>
Beti M.	<i>Perpétue et l'habitude du malheur</i>	John Reed & Clive Wake	Heinemann	1978	<i>Perpetua and The Habit of Unhappiness</i>
Beti M.	<i>Le roi miraculé : Chronique des Essazam</i>	Frederick Muller	Heinemann	1970	<i>King Lazarus</i>
Beti M.	<i>Remember Ruben</i>	Gerald Moore	Heinemann	1980	<i>Remember Ruben</i>
Beti M.	<i>La ruine presque cocasse d'un polichinelle</i>	Richard Bjorson	TCP	1985	<i>Lament for an African Pol</i>
Beti M.	<i>L'histoire du fou</i>	Elizabeth Darnel	UPV	2001	<i>The Story of the Madman</i>
Beyala C.	<i>Tu t'appelleras Tanga</i>	Marjolijn de Jager	Heinemann	1996	<i>Your name shall be Tanga</i>
Beyala C.	<i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>	Marjolijn de Jager	Heinemann	1996	<i>The Sun Hath Looked Upon Me</i>
Beyala C.	<i>Le Petit Prince de Belleville</i>	Marjolijn de Jager	Heinemann	1995	<i>Lokoum, The Little Prince of Belleville</i>
Boto E.	<i>Ville cruelle</i>	Christopher Hancock	PA	1955	<i>Cruel Town</i>
Effa G. P.	<i>Má</i>	Anne-Marie Glasheen	BAB	2002	<i>Ma</i>
Effa G. P.	<i>Tout ce bleu</i>	Anne-Marie Glasheen	BAB	2002	<i>All that Blue</i>
Miano L.	<i>L'Intérieur de la nuit</i>	Black Tamsin	Bison Books		<i>Dark Heart of the Night</i>
Oyono F.	<i>Chemin d'Europe</i>	Richard Bjorson	TCP	1989	<i>Road to Europe</i>
Oyono F.	<i>Le Vieux nègre et la médaille</i>	John Reed	Heinemann	1967	<i>The old Man and The Medal</i>
Oyono F.	<i>Une vie de boy</i>	John Reed	Heinemann	1966	<i>Houseboy</i>
Oyono F.	<i>Une vie de boy</i>	John Reed	Collier Book	1970	<i>Boy</i>
Werewere L.	<i>Elle sera de jaspe et de corail</i>	Marjolijn de Jager	UPV	2000	<i>It shall be of jasper and Coral</i>
Werewere L.	<i>L'Amour cents-vies</i>	Marjolijn de Jager	UPV	2000	<i>Love-across-a-Hundred-Lives</i>
Werewere L.	<i>La mémoire amputée</i>	Marjolijn de Jager	TFP	2007	<i>The Amputated Memory</i>

PA: Présence Africaine, TCP: Three Continents Press, UPV: University Press of Virginia, TFP: The Feminist Press BAB: Black Amber Book

Annexe 2 : Liste des titres traduits en allemand					
Auteurs	Titre original	Traducteur	Editeur	Année	Titres traduits
Bebey F.	<i>La poupée Ashanti</i>	Jutta Lossos	Hammer	1993	<i>Das Alphabet der Sonne während des Regens</i>
Bebey F.	<i>Le fils d'Agatha Moudio</i>	Winfried Thiemer	Bahn	1969	<i>Der Sohn der Agatha Moudio</i>
Bebey F.	<i>Le fils d'Agatha Moudio</i>	Winfried Thiemer	Hammer	1987	<i>Eine Liebe In Duala</i>
Beti M.	<i>Le Pauvre Christ de Bomba</i>	Heter Meyer & Jochen R. Klicker	Hammer	1980	<i>Der arme Christ von Bomba</i>
Beti M.	<i>Mission terminée</i>	Werner von Grünau	Volk & Welt	1963	<i>Besuch in Kala oder Wie der junge Medza eine ungetreue Ehefrau heimführte und obendrein eine Herde fetter Hammel gewann</i>
Beti M.	<i>Mission terminée</i>	Werner von Grünau	Hammer	2003	<i>Besuch in Kala oder Wie Ich eine Braut einfing</i>
Beti M.	<i>Perpétue et l'habitude du malheur</i>	Franz von Heindrun Beltz	Volk & Welt	1977	<i>Perpetue und die Gewöhnung aus Anglück</i>
Beti M.	<i>Le roi miraculé</i>	Ralph von Stedman	Kindler	1959	<i>Tam-Tam für den König. Ein afrikan Roman</i>
Beti M.	<i>La ruine presque cocasse d'un polichinelle. Remember RubenII</i>		Volk & Welt	1982	<i>Stur einer Marionette</i>
Beti M.	<i>Trop de soleil tue l'amour</i>	Stefan Linster	Unionsverlag	2000	<i>Sonne Liebe Tod</i>
Beyala C.	<i>Assèze l'Africaine</i>	Karola Bartsch	DK	1996	<i>Nabes, fernes Afrika</i>
Beyala C.	<i>Les honneurs perdus</i>	Gio Waeckerlin Induni	F&W	1998	<i>Jenseits von Duala</i>
Beyala C.	<i>Amours sauvages</i>	Lis Künzli	R&B	2004	<i>Wilder Liebschaften</i>
Beyala C.	<i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>	Anna Schmitt	Rowohlt	1989	<i>Wen die Sonne liebt, den tötet sie</i>
Beyala C.	<i>Le Petit Prince de Belleville</i>	Christopher Mischker	Fisher	1995	<i>Der kleine Prinz aus der Vorstadt</i>
Boto E.	<i>Ville cruelle</i>	Karl Heinrich	Volk & Welt	1963	<i>Die grausame Stadt</i>
Nganang P.	<i>Temps de chien</i>	Gudrun und Otto Honke	Hammer	2003	<i>Hunderzeiten</i>
Oyono F.	<i>Le Vieux nègre et la médaille</i>	Katharina Arndt & Heinrich Arndt	PV&F:	1957	<i>Der alter Neger und die Medaille</i>
Oyono F.	<i>Le Vieux nègre et la médaille</i>	Katharina Arndt & Heinrich Arndt	Volk & Welt	1972	<i>Der alter Mann und Die Medaille</i>
Oyono F.	<i>Une vie de boy</i>	Katharina Arndt & Heinrich Arndt	PV&F:	1958	<i>Flüchtige Spur Tundi Ondua</i>
Philombe R.	<i>Un sorcier blanc à Zangali</i>	Hermine Reichert	Otto Lember	1980	<i>Der Weiße Zauberer von Zangali</i>

DK: Droemer Knaur, F&W: Freiz & Wasmuth, R&B: Rogner & Bernhard, PV&F: Progress-Verl & Fladung

ÉCOUTER AVANT (DE) TRADUIRE : QUELQUES NOTES À PARTIR DE CE QUE DISENT « ENTENDRE » LES RETRADUCTEURS FRANÇAIS ET ANGLAIS D'*EL LLANO EN LLAMAS* DE JUAN RULFO

Marc CHARRON¹

Abstract: If the translation of sound and rhythm has always been at the center of preoccupations in Translation Studies (especially in poetic translation), it has always more or less been taken for granted that translation, no matter how important the musicality of the words making up the text, is about language first – before it can be about music. Said otherwise, sense is almost always deemed more important than sound. Through the discussion of the recent French and English retranslations of one of Mexico's most important work of world literature, that is, the short story collection *El llano en llamas* (1953) by Juan Rulfo, but especially by referring to the French and English re-translators' own words in interviews about what they set out to do, this paper comes to the conclusion that other professionals from other fields, namely musicology, may be better equipped than translators to deal with the paramount responsibility of translating sound and rhythm.

Keywords: translation of rhythm, retranslation, music, Juan Rulfo, *El llano en llamas*.

Introduction

Le point de départ ici sera métalinguistique, en ce sens qu'il a comme principe premier l'importance de la précision des termes employés pour décrire la spécificité d'un champ disciplinaire ainsi que pour prendre le pouls en quelque sorte du degré d'autonomie de celui-ci. Dans les pages qui suivent, j'aimerais m'arrêter sur une notion, présente dans les discours sur la traduction, qui demeure à mon avis nimbée d'un certain flou... artistique, et pour cause, puisqu'il s'agit de la « voix », non pas tant celle du traducteur que Theo Hermans (1994) a théorisée de façon plutôt convaincante il y a déjà une vingtaine d'années, mais plutôt de l'auteur, que nombre de traducteurs, comme on le verra brièvement plus loin, disent souvent dans leurs écrits chercher à reproduire. S'il est parfaitement loisible pour ces traducteurs de poursuivre cette quête, il revient quand même à la traductologie de déterminer s'il y a lieu de mieux définir, expliquer et circonscrire cette notion, voire de la soumettre à une réflexion proprement théorique. Car il

¹ École de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa, Canada, marc.charron@ottawa.ca.

semblerait qu'on se contente actuellement que la « voix de l'auteur » se résume à être la somme des caractéristiques idiosyncratiques du style de cet auteur. L'hypothèse que je défendrai ici est que la traductologie doit sonder ailleurs pour trouver certains éléments de réponse, sans doute aller *éconter* ailleurs, depuis un champ disciplinaire autre, soit la musicologie, qui se préoccupe par définition de la « voix », et qui peut éventuellement être en mesure de contribuer à une compréhension plus circonscrite et assurément moins impressionniste ou intimiste de la dimension vocale des textes. Je propose donc, dans une première réflexion ici sur le sujet, qu'on prenne l'expression « voix de l'auteur » au sens le plus littéral qui soit, et qu'on s'en remette pour ce faire à une perspective non pas traductologique, ni même littéraire, mais musicologique. L'auteur, en l'occurrence, qui intéresse ici la musicologie est le Mexicain Juan Rulfo.

N'ayant consacré qu'environ 300 pages à deux livres publiés il y a une soixantaine d'années, soit le recueil de nouvelles *El llano en llamas* en 1953 et le roman *Pedro Páramo* en 1955, Juan Rulfo demeure sans conteste à ce jour l'auteur le moins prolifique du Mexique, et pourtant, du même coup, le plus traduit : il faut compter plus d'une cinquantaine de traductions de *El llano en llamas* et de *Pedro Páramo*, et dans certaines langues, comme le français et l'anglais, des retraductions parues depuis, plus ou moins, les quinze dernières années. Il sera question ici des retraductions de Gabriel Iaculli en français, et d'Ilan Stavans assisté d'Harold Augenbraum (ci-après Stavans/Augenbraum) en anglais, du premier ouvrage de Rulfo, *El llano en llamas*, parues respectivement chez Gallimard en 2001 et aux Presses de l'Université du Texas en 2012.

Rulfo en traduction constitue en quelque sorte, pour moi, un retour; mieux encore, oserais-je dire, l'expérience d'un écho (pour des raisons qui deviendront évidentes plus bas). J'aborderai ici le cas spécifique d'*El llano en llamas* en (re)traduction, un peu comme j'ai déjà abordé le cas de *Pedro Páramo* en anglais et en français il y a une dizaine d'années (Charron, 2006). Quoi qu'il en soit, une chose à mon avis est certaine : ce qu'on affirme qui caractérise le premier ouvrage de Rulfo, le recueil de nouvelles, peut en bonne partie être dit du second, le roman. Il s'agit certes d'ouvrages de genres littéraires différents, mais on pourrait difficilement avancer que ce sont des textes qui présentent des univers distincts ; ils n'appellent pas non plus des lectures ou interprétations bien différentes. Et encore moins s'inscrivent-ils dans des projets esthétiques dissonants – et j'emploie ici les termes « esthétique » et « dissonant » bien à dessein. Ce projet esthétique de Rulfo, c'est la construction littéraire d'un monde *audible*, tantôt décrit comme celui de la parole des *campesinos* qui peuplent son œuvre, tantôt associé à l'oralité, tantôt aux murmures, tantôt encore aux rumeurs ou aux silences,

comme l'attestent d'ailleurs quantité d'analyses critiques de la prose rulfienne parues au cours des 25 dernières années.¹

Du *transcriptible* à l'*audible*

Il semblerait donc que la critique s'entend sur cette caractéristique fondamentale, voire déterminante ou même structurante, de la prose rulfienne – et on aura remarqué que dans trois des quatre exemples donnés ici en note, la caractéristique en question s'applique aux deux ouvrages, tant au roman, *Pedro Páramo*, de 1955 qu'au recueil de nouvelles, *El llano en llamas*, de 1953.

Quant aux travaux critiques qui portent spécifiquement sur la traduction de l'œuvre de Rulfo, on compte aussi plusieurs titres (dont la monographie de 2010 dirigée par Ejdesgaard Jeppsen, déjà mentionné ci-dessous en note, auquel il faut ajouter la première monographie sur le sujet, *Cómo traducir la obra de Rulfo*, publiée en 2000 sous la direction de Sergio López Mena, et qui encore une fois englobe *et* le recueil de nouvelles *et* le roman de Rulfo), ainsi qu'un certain nombre d'autres travaux.²

Mes propres recherches sur Rulfo en traduction, qui portaient sur ce que j'ai appelé *lo oído* dans *Pedro Páramo*, s'appuyaient entre autres sur la notion d'« oralité absolue » empruntée à Alberto Vital (Vital, 1993). Le critique mexicain nomme ainsi cette notion afin de caractériser l'univers de Comala, village fictif où se déroule le roman de Rulfo. Une question toute simple que je posais il y a dix ans avait trait au traitement de cette 'oralité absolue' dans les traductions anglaises et française de *Pedro Páramo*.

Je posais aussi la question de l'évolution du traitement de cette notion dans le cas de la retraduction anglaise de *Pedro Páramo* de 1994 (après une première traduction publiée en 1959, même année où a paru la première traduction française). Je faisais alors remarquer que l'appréciation de ce phénomène en traduction ou en retraduction passait notamment par le

¹ Pour n'en donner qu'une brève illustration, je mentionnerais ici seulement les quatre titres suivants (voir notamment les termes y soulignés par moi en gras) : Anne Marie Ejdesgaard Jeppsen (dir.), *Tras los murmullos. Lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*, Copenhague, Presses du Museum Tusculanum, 2010; Luis Eyzaguirre, « Los **silencios** como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo », *Literatura mexicana*, 2 : 1, 1991, pp. 111-120; Walter D. Mignolo, « Escribir la **oralidad**: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'Tercer Mundo' » in *Juan Rulfo: toda la obra* (sous la direction de Claude Fell), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992; Julio Rodríguez-Luis, « La función de la **voz popular** en la obra de Rulfo », *Cuadernos Hispanoamericanos* 421 (1985), pp. 134-50.

² On pensera notamment aux deux articles suivants : Laura Ana Lisi, « Four Rulfian Voices: An Analysis of the Translation of 'Mexicanisms' in Juan Rulfo's *El llano en llamas* », *Romance Studies*, 27 : 4, 2009, pp. 273-282, et Elvira D. Maison, « Acotaciones a la traducción italiana de *Pedro Páramo* », *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 421-423, 1985, pp. 459-466.

traitement des innombrables répétitions du verbe *oír* (littéralement : « ouïr » ou, si l'on préfère, « entendre ») et ses formes dérivées. Il s'agissait d'un point de départ on ne peut plus simple et direct, parce que toutes ces occurrences ne supposent a priori aucune difficulté de traduction. Autrement dit, on peut difficilement comprendre comment la traduction littérale, dans l'immense majorité de ces cas, pût s'avérer problématique – l'idée étant de me référer, par surcroît, aux exemples les moins susceptibles de poser ambiguïté.

Je faisais également remarquer dans ce même article que les traductions de *Pedro Páramo* semblaient davantage préoccupées par ce qu'il conviendrait d'appeler le *transcriptible* (par rapport à ce que j'appellerais l'*audible*). Enfin, je conclusais en faisant valoir qu'il serait important d'assurer, « dans un cadre qui pourrait mener dans un avenir plus ou moins rapproché à de nouvelles traductions du chef d'œuvre de Rulfo, une écoute continue, de manière à ce que la traduction parvienne à mieux *donner* et à mieux *rendre la parole de* l'Autre, en donnant et en rendant la parole à l'Autre, mais surtout peut-être en identifiant les pratiques discursives qui cherchent à faire taire cette parole. » (Charron, 2006 : 220). En 2005, presque au même moment où je publiais ce texte consacré au traitement de *ce qui s'entend ou ne s'entend pas* dans les deux traductions anglaises et la traduction française de *Pedro Páramo* déjà existantes, une nouvelle traduction de *Pedro Páramo* paraissait chez Gallimard, sous la plume du même Gabriel Iaculli, en partie pour souligner, peut-on penser, le 50^e anniversaire de la publication du roman en espagnol.

La présente analyse, pour sa part, se limitera à *El llano en llamas* en traduction, plus précisément, à ce recueil en retraduction (puisque les deux versions qui nous intéressent ici font suite aux premières traductions en français et en anglais, soit de Michelle Levi-Provençal sous le titre *Le Llano en flammes* (titre que reprend la traduction d'Iaculli) en 1966 chez Denoël, et de George D. Schade sous le titre *The Burning Plain and Other Stories* en 1967 aux Presses de l'Université du Texas (déjà une première fois).

Il n'y a pas lieu de trop s'attarder ici sur la retraduction *qua* épistémè, et ce, peu importe le discours qui a pour but de les justifier ou qui prétend les motiver dans des textes liminaires presque toujours trop généraux et trop brefs. Les retraductions, on le sait, obéissent d'abord à des considérations commerciales, même si elles peuvent être animées par une éthique du traduire tout à fait irréprochable. Quoi qu'il en soit, ce qui m'intéresse davantage est de savoir si la question de *lo oído* (ou une certaine variante du phénomène) est évoquée ou non par les traducteurs ou leurs « collaborateurs » dans les deux retraductions française et anglaise de *El llano en llamas*.

Si la « préface du traducteur » (ou d'un collaborateur à la nouvelle traduction) est l'espace paratextuel habituellement réservé aux commentaires qui précisent les raisons d'une retraduction, il en va autrement des deux

retraductions de *El llano en llamas* d'Iaculli et de Stavans/Augenbraum. En fait, les paratextes les plus éloquents et les plus révélateurs sur cette question sont des épitextes (situés à l'extérieur des deux retraductions en soi), plus précisément des entretiens avec les traducteurs, accessibles en ligne¹.

Pour nous traductologues, les entretiens de ce genre, parce qu'ils sont justement publiés sur internet, ont bien entendu l'avantage d'être souvent plus longs et plus détaillés, car ils ne connaissent a priori ni limites d'espace, en plus de s'adresser en premier lieu à un public intéressé par la traduction en tant que processus ayant mené au produit (et non seulement par le produit lui-même, soit le texte traduit, auquel on peut penser que s'intéresse d'abord le public lecteur général, tout aussi intéressé puisse-t-il dans ce cas-ci par la littérature étrangère, latino-américaine ou mexicaine). J'y reviendrai.

À l'écoute des traducteurs

En tant que livre, la retraduction d'Iaculli publiée par Gallimard en 2001 est précédée d'une préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui signe un texte très inspiré, faisant notamment état du contexte ayant mené à la Révolution mexicaine des années 1910, mais surtout à ce qui imprègne, selon Le Clézio, toute l'œuvre de Rulfo, soit la guerre des *cristeros* – ce conflit armé de la fin des années 1920 qui a opposé les paysans mexicains (*los campesinos*), alors fervents défenseurs de l'Église catholique, au gouvernement central, issu de la Révolution.

Cependant, de la traduction d'Iaculli qui suit sa préface – et comme on peut s'y attendre –, Le Clézio ne dit mot. La seule affirmation, vers la toute fin de la préface, qui puisse s'avérer d'un certain intérêt quant à la question de *lo oído* est celle-ci :

En écrivant 'On nous a donné la terre', 'Macario' ou 'La nuit où on l'a laissé seul' [il s'agit de trois des nouvelles figurant dans *El llano en llamas*], Rulfo invente un langage qui n'appartient qu'à lui seul, comme l'ont fait Giono, Céline ou Faulkner à partir de leur connaissance de la guerre ou du racisme. La langue de Rulfo porte en elle tout son passé, l'histoire de son enfance. [...] **Son oralité n'est pas une transcription**, elle est un art, qui incube le réel et le réinvente. [...] Le *Llano en flammes* brûle dans la mémoire universelle, chacun de ses récits laisse en nous une marque indélébile, qui dit mieux que tout l'absurdité irréductible de l'histoire humaine [...]. (Rulfo, 2001 : vi; c'est moi qui souligne.)

¹ Dans le cas de Stavans, sur la page web du site *Bibliokept.org*, et dans celui d'Iaculli, en version française sur le site de la revue électronique culturelle *Nouvelles du Mexique*, dont le premier numéro paru était consacré au thème « Traduire le Mexique ». (La revue compte aujourd'hui une dizaine de numéros.)

Pour sa part, la retraduction de Stavans/Augenbraum comporte elle aussi un texte préfaciel, plus précisément une « introduction » de la plume du principal traducteur. Dans ce texte d'un peu moins de huit pages, Stavans développe en partie, comme on peut aussi s'y attendre, la question de ce à quoi Augendraum et lui se sont employés à faire dans cette nouvelle traduction de *El llano en llamas* (cela dit, seule la dernière page de cette introduction est en fait consacrée aux aspects proprement traductionnels).

Je me limiterai ici à faire part d'un commentaire (faute d'espace et aussi pour qu'on comprenne encore une fois quel est mon *unique* objet d'intérêt ici) :

[W]e've tried to make **Rulfo's silence** come to life in English – to capture his syncopated style without unnecessarily hiding his flair for repetition. The title in Spanish, *El llano en llamas*, is a feast of alliteration. We've mimicked the **syllabic game** in our choice in English. Where possible, we've honoured his exquisite localisms by finding an equivalent in English or leaving them intact in the original¹ (Rulfo, 2012 : xv-xvi ; c'est moi qui souligne.)

Quant à l'entretien (Turner, 2014) qu'a réalisé Edwin Turner, fondateur du site littéraire *Bibliokept.org*, avec Stavans (et qui porte en grande partie sur sa nouvelle traduction de *El llano en llamas*, contrairement à l'introduction de Stavans lui-même qui la précède), il aborde la question du bien-fondé de cette nouvelle traduction, du projet qui l'a vue en quelque sorte naître, et aussi, inévitablement, de certains défauts, selon Stavans, propres à la première version de 1967 de George Schade. Dans cet entretien en ligne, Stavans insiste beaucoup sur l'idée selon laquelle toute traduction est d'abord le « reflet de son époque » et que la langue et culture traduisantes se transforment au fil du temps (tout comme, d'ailleurs, le rapport de ces dernières avec les langue et culture de départ), ce qui amène ainsi les retraducteurs, toujours selon Stavans, à proposer de nouvelles versions qui portent la marque de ces « transformations ».

Mais se trouve-t-il dans cet entretien quelque référence que ce soit à la « dimension audible » du texte rulfien? Si oui, elle me semble repérable dans l'échange suivant, où Turner aborde la question, pour ainsi dire, de *lo oído*, sous toutefois son angle *transcriptible* (ou littéraire), oserais-je dire, et non *audible* :

¹ « Nous avons tenté de donner vie en anglais au silence de Rulfo – de saisir son style syncopé sans pour autant occulter son flair pour les répétitions. Le titre en espagnol, *El llano en llamas*, est une véritable célébration de l'allitération. Nous avons imité ce jeu syllabique pour le choix du titre en anglais. Lorsque c'était possible, nous avons respecté ses localismes absolument exquis en trouvant des équivalents anglais ou en les laissant tel qu'ils apparaissent dans l'original. » (C'est moi qui traduit.)

Turner : Reading your translation of “Luvina,”[une autre nouvelle figurant dans le recueil *El llano en llamas*] you use the poetic phrase **“rumor of wind.”** I read *The Burning Plain* to see how Schade took it – **“noise”** – and clearly you see this as an issue of translation.

Stavans : I can tell you in general that the choice had to do with the fact that I wanted to recreate the poetry of the original, ***el rumor del aire, and simply “noise” wouldn’t have done it.*** Even though it is less clear in English, the poetry in Spanish is unavoidable.¹ (Turner, 2014 : c’est moi qui souligne)

Dans l’entretien en ligne mené par l’auteur-critique-éditeur mexicain Martín Solares initialement pour le compte du quotidien *La Jornada* avec Iaculli (Solares, 2000-2001), le traducteur de *El llano en llamas* en français fait maintes fois référence pour sa part à ce qu’il appelle tantôt le « ton », tantôt la « tonalité » chez Rulfo, qu’il associe, étroitement à la « langue des campesinos ». Voici la partie de leur échange qui y est relatif :

Solares : Il existait déjà une traduction des contes de Rulfo. Pourquoi en faire une nouvelle version ?

Iaculli : Surtout parce que dans la traduction précédente [Iaculli fait référence ici à *La plaine en flammes* de Levi-Provençal de 1966], **le ton n’y était pas**. L’autre version était juste, je ne peux pas dire qu’elle était inexacte, mais il manquait un travail de réécriture qui donne vie aux histoires. C’était une traduction assez plate dont le problème était la perte de la couleur originale. Par exemple, la traduction en français de la langue savoureuse et imagée des “campesinos” créait un **ton** qui ne correspondait absolument pas au milieu social dans lequel les histoires se développent.

Solares : Comment avez-vous réussi à transmettre **le ton original** ?

Iaculli : J’avoue qu’il est difficile d’arriver au **ton de Rulfo**, de traduire en français des choses qui sont implicites en espagnol.

Solares : Y a-t-il un auteur français qui s’apparente à Rulfo ?

¹ « Turner : Dans votre traduction de ‘Luvina’, vous utilisez la tournure poétique ‘rumor of wind’ (ou ‘rumeur du vent’). J’ai lu *The Burning Plain* et j’ai vu que Schade l’avait interprété comme ‘noise’ (ou ‘bruit’); vous voyez clairement cela comme étant un enjeu de traduction. »

« Stavans : Je peux vous dire qu’en général les choix effectués avaient à voir avec le fait que je voulais recréer la poésie de l’original; dans le cas d’*el rumor del aire* (ou ‘la rumeur du vent’), de choisir ‘bruit’, tout simplement, n’aurait pas fait l’affaire. Même si c’est moins évident en anglais, on ne peut échapper à cette poésie en espagnol. » (C’est moi qui traduit.)

Iaculli : Jean Giono. Pour la **musicalité**, il y a Julien Gracq et d'autres auteurs qui font **chanter la langue**, mais Rulfo n'a rien à voir avec les thèmes qu'ils traitent. Rulfo raconte la mort d'une région, comme Giono. Ce que Giono a fait sur la Provence, et William Faulkner sur le sud des États-Unis, Rulfo l'a fait sur les plaines mexicaines. Si Faulkner, Giono et Rulfo ont quelque chose en commun, c'est l'appartenance à un territoire qui est en train de disparaître. Chacun construit une espèce de **chœur sacré** qui témoigne de la disparition du monde, une sorte de **requiem**, plein de douleur et de grandeur. Chez Rulfo il y a une sorte de rituel, un enchantement devant la merveille de ce monde qui va disparaître.

Solares : Pour traduire Rulfo, vous êtes-vous servis des textes de Giono ?

Iaculli : Absolument pas. Je refuse de recourir aux régionalismes français pour traduire **certaines tonalités**. (Solares, 2000-2001; c'est moi qui souligne.)

S'il est donc question de « ton » et de « tonalité », et même de « musicalité » – en outre, Iaculli va même jusqu'à parler de « chœur sacré » et de « requiem » –, toutes les références à ces termes, et ce qu'ils impliquent pour ce traducteur de Rulfo, demeurent néanmoins floues et, surtout, elles ne disent rien, concrètement, de la dimension musicale ou encore de la structure rythmique de la prose rulfienne.

Le son avant le sens, le son en tant que sens

Certes, la question de ce que j'appellerais la « qualité sonore des traductions » ne se laisse peut-être pas facilement saisir. Elle demeure néanmoins on ne peut plus actuelle. J'en veux pour preuve un ouvrage tout récent sur « la traduction du rythme et du rythme en traduction », issue des communications d'un colloque ayant eu lieu à la Sorbonne Nouvelle en octobre 2013, et publié en octobre 2014, en tant que 27^e numéro de la série des collectifs *Palimpsestes*, sous le titre *Traduire le rythme*.¹ Le texte de « présentation » initial pour ce colloque – un premier événement du genre sur ce thème, sauf erreur – posait au départ les questions suivantes :

Si le **rythme** est une « réalité fondamentale du langage », en quoi est-il important pour les traducteurs de s'interroger sur sa spécificité par rapport à d'autres termes, empruntés au **vocabulaire musical**, avec lesquels il est souvent confondu : **tempo, cadence, allure** ? On peut alors se demander jusqu'à quel point l'association entre **rythme poétique, littéraire et musical** est viable. Cette proximité est-elle utile pour répondre à des questions de traduction ? (Karsky et Raguet, 2013 ; c'est moi qui souligne.)

¹ Au moment de soumettre le présent article, je n'avais malheureusement pas encore eu l'occasion de consulter l'ouvrage.

Dans ce même texte, les notions de « régularité » et de « périodicité » étaient parmi celles soumises à la réflexion des traductologues invités à présenter leurs travaux :

Le **rythme** est associé à plusieurs notions (alternance, rapport, proportion, retour...), mais surtout à **l'idée de régularité et de périodicité**, variant d'une langue à l'autre et pouvant répondre à des objectifs didactiques ou esthétiques. Le **rythme** constitue-t-il donc une armature qui sous-tend le texte poétique ou prosodique ? (*Ibidem* ; c'est moi qui souligne.)

Ce questionnement débouchant à son tour sur les notions de « régularité », d'« équilibre », mais aussi d'« instabilité » et de « rupture » :

Le rythme en tant que « mouvement régulier, périodique, cadencé » est-il vecteur de régularité ? Ou ne faut-il pas plutôt y voir, comme la lecture d'Henri Meschonnic pourrait le faire penser, « une subjectivation générale, et maximale, du discours » ? En conséquence, **traduire du rythme consiste-t-il à passer d'un équilibre à un autre ? Ou bien à introduire une certaine instabilité qui stimule l'intérêt du récepteur ?** Le rythme permet-il de mettre en place des repères ? Ou est-il au contraire ce qui vient de temps à autre les briser ? **Quelle est la part d'aléatoire et de récurrence dans le rythme, sachant que rupture implique régularité ? Si la cadence s'inscrit dans un ordre, le rythme ne répond-il pas au plaisir d'une attente double : retrouver l'attendu mais aussi découvrir son contraire ?** (*Ibidem* ; c'est moi qui souligne.)

Enfin, parce que le « sens » et la volonté de « faire sens » ne sont jamais très loin de nos préoccupations premières en traduction mais aussi en traductologie, les organisatrices du colloque « Traduire le rythme » demandaient entre autres en conclusion :

Changer de rythme en changeant de langue suppose-t-il changer de sens ? (*Ibidem*.)

On le voit, le questionnement est réel, riche en horizons et en pistes de réflexion de toutes sortes. Mais ce questionnement est d'abord motivé par la nécessité de faire sens, soit *en continuité* avec le modèle de départ, soit *en rupture* avec ce modèle (d'où l'idée d'équilibre qui traverse l'ensemble de ce texte de présentation). Rien de plus normal : le traducteur est, en définitive, formé et rémunéré pour produire un texte écrit, et non pour interpréter une partition musicale. Son *premier contact* mais aussi son *contact premier* avec l'œuvre à traduire demeurent inévitablement d'ordre *textuel* et non *auditif*. D'ailleurs, on ne lit pas un texte comme on écoute de la musique. Notre

disposition, dans l'un et l'autre des cas, n'est tout simplement pas la même selon qu'on lise ou selon qu'on écoute.

Afin d'illustrer ici la question du rythme chez Rulfo, je me tournerai vers les propos du musicologue mexicain Julio Estrada, qui aborde cette présence effective des « sons » dans l'œuvre de l'auteur mexicain :

Mi primer contacto con Juan Rulfo y su obra no vino de la lectura de su novela y cuentos, sino de una audición, cuando hacia 1960 escuché a través de Radio Universidad la grabación de "¡Diles que no me maten!" [la nouvelle qui nous intéressera plus spécifiquement ici et qui figure dans *El llano en llamas*] y tuve el pensamiento casi mágico de adivinar por el oído que aquello sólo podía ser de él. Después sabría que **era el propio Rulfo el de la voz.**¹ (Estrada, 2008 : 11; c'est moi qui souligne.)

Selon Estrada, même dans le cas du seul texte de Rulfo – c'est-à-dire la nouvelle "¡Diles que no me maten!" – où il n'est pas fait directement allusion à ce que le musicologue appelle *lo sonoro*, autrement dit à aucune description narrative de *ce qui s'entend*, il est possible de constater une volonté de la part de l'auteur de construire le littéraire « à partir de sonorités » ou d'éléments prosodiques :

Un examen global de materiales muy distintos entre sí me permitía comprobar que **la mayor parte de los cuentos y de la novela contienen narraciones auditivas; que el único entre los textos sin aludir directamente a lo sonoro, "¡Diles que no me maten!", estaba elaborado, sin embargo, a partir de sonoridades métricas.** Todo ello me llevaría a suponer que **la creatividad de este autor no se circunscribía a lo literario, sino que también implicaba,** intensamente, **una inventiva sonora cercana a la del músico.**² (*Idem* : 12 ; c'est moi qui souligne.)

¹ « Mon premier contact avec Rulfo et son œuvre n'a pas eu lieu à travers la lecture de son roman et de ses nouvelles, mais plutôt grâce à un enregistrement que j'ai entendu, réalisé autour de 1960, de la nouvelle 'Diles que no me maten' sur les ondes de la Radio Universidad. J'ai eu cette pensée presque magique que la voix ne pouvait venir que de lui. Plus tard, j'ai appris qu'il s'agissait en effet de sa voix. » (C'est moi qui traduis.)

² « Une analyse globale d'un ensemble d'éléments très différents les uns des autres m'a permis d'en arriver à la conclusion que la plupart des nouvelles ainsi que le roman contenaient des narrations auditives. Seul parmi tous ces textes à ne pas faire directement allusion à ce qu'on pourrait qualifier de *sonore*, 'Diles que no me maten' demeurait néanmoins élaboré à partir de sonorités métriques. Tout cela m'amènerait par la suite à avancer que la créativité de cet auteur ne se limitait pas au littéraire, mais impliquait aussi, de manière intense, une inventivité sonore proche de celle du musicien. » (C'est moi qui traduis.)

Cependant, Estrada cherche d'abord à montrer que les qualités sonores et musicales chez Rulfo ne viennent pas nécessairement en appui à son écriture, et pour cette raison fit valoir que la poétique de Rulfo repose avant tout sur une « conception profondément imprégnée de créativité auditive » :

En síntesis estas páginas expresan una convicción personal, producto del análisis incisivo de varios enfoques sobre la obra de este creador, no necesariamente inspirados en el intento de **mostrar su vocación por lo sonoro y lo musical como simples recursos de su escritura**. Más allá de una búsqueda en dirección de la onomatopeya, el presente ensayo invita a **entender la voz de Juan Rulfo como una nueva esencia**. Véase la del literato cuya **honda vena musical hace que su poética fluya a través de una concepción profundamente impregnada de creatividad auditiva**, aspecto que da identidad única a su obra.¹ (*Idem* : 23 ; c'est moi qui souligne.)

Ainsi, dans cet ouvrage qui compte également un support « photographique » (des photos prises par Rulfo lui-même, inédites) et surtout un support « phonographique » (à savoir un cédérom d'extraits enregistrés de ses textes lus par Salvador Rodríguez), Estrada fait référence aux *parlamentos a manera de monólogo* (ou « des discours tenus sous la forme de monologue ») de la nouvelle "¡Diles que no me maten!", qui, il le répète ici, ne comporte aucune « évocation sonore directe » (contrairement aux autres textes qui forment son œuvre). Aussi, on remarquera les termes *letanía*, *súplica*, *plegaria* et *rezo*, tous similaires ou du moins associables aux « chœur sacré » et « requiem » avancés par Iaculli, dans les commentaires suivants d'Estrada :

Aun si el texto carece de evocaciones sonoras directas, los parlamentos a manera de monólogo de "Diles que no me maten!" están elaborados como una **letanía**, cuyos ritmos de repetición son la base de una sonoridad que gira en torno de incesantes variaciones del verbo "decir".

[...]

¹ « Ces pages offrent la synthèse d'une conviction personnelle, résultat d'une analyse poussée et axée sur l'œuvre de Rulfo, non pas nécessairement motivée par l'intention de montrer que sa vocation pour les sonorités et la musique était au service de son écriture. Bien plus qu'une quête de l'onomatopée, le présent essai invite à reconsidérer la voix de Juan Rulfo en tant qu'essence nouvelle. Si l'on considère les profondes dispositions de l'auteur pour la musique, on comprend dès lors à quel point sa poétique passe par une conception profondément imprégnée de créativité auditive, aspect qui donne à son œuvre une identité unique. » (C'est moi qui traduis.)

La **súplica** produce la impresión de una **plegaria** como si se tratara de un **rezo**. Al análisis rítmico, la métrica del párrafo original muestra una construcción en paralelo de las dos primeras frases, bastante próximas silábicamente, diez contra nueve sílabas. Por otra parte, se observa un juego entre dos simetrías: las posiciones de *diles* y *decirles*, ubicadas en los extremos inicial y final de la **súplica**, y la inversión en la puntuación de los términos Justino y anda.¹ (*Idem* : 37 ; c'est moi qui souligne.)

La métrique des premières lignes de « ¡Diles que no me maten! », le jeu de symétrie, la position des variations du verbe *decir* (aux extrémités initiale et finale de la « supplique ») et l'inversion quant à la ponctuation dans les deux premières phrases de la nouvelle, ainsi que leur nombre de syllabes respectif, Estrada (2008 : 37) l'illustre schématiquement de la façon suivante (les tirets représentent les syllabes accentuées; les mots en gras sont d'Estrada) :

¡Diles que no me maten, Justino!
 —U U U U —U U—U
 Anda, vete a decirles eso.
 —U —U U—U —U

Sur les deux phrases suivantes de "¡Diles que no me maten!", Estrada (2008 : 37) poursuit, en disant qu'elles reprennent la même structure syllabique (y compris la présence des trois syllabes accentuées), et en affirmant qu'elles soutiennent le parallélisme des deux premières phrases, cette fois-ci avec les expressions *diles* et *por caridad* (aux extrémités de la deuxième phrase ici), le tout encore une fois illustré schématiquement de la façon suivante :

¹ « Même si le texte ne contient aucune évocation sonore directe, les tirades à la manière de monologues de 'Diles que no me maten' sont élaborées sous la forme de litanies, dont les rythmes répétitifs sont la base d'une sonorité qui tourne autour d'incessantes variations du verbe 'decir' (ou 'dire'). » [...]

« La supplication produit une impression de prière et s'articule en fait comme s'il en s'agissait. Sur le plan de l'analyse rythmique, la métrique du paragraphe original montre clairement la structure parallèle des deux premières phrases, très semblables par ailleurs quant au nombre de syllabes (dix et neuf, respectivement). De plus, on peut observer un jeu de deux types de symétrie : d'un côté, la position de *diles* (ou 'dis-leur') et de *decirles*, (ou 'leur dire'), situés aux deux extrémités de la supplication; de l'autre, l'inversion quant à la ponctuation des termes *Justino* et *anda*. » (C'est moi qui traduit.)

Que por caridad. Asi diles.
 U U UU— U—U
 Diles que lo hagan por caridad.
 —U U (U)—U U UU—

À l'écoute des quatre traductions françaises et anglaises existantes (et surtout des deux retraductions récentes d'Iaculli et de Stavans/Augenbraum) des premières lignes de « ¡Diles que no me maten! » :

- **Levi-Provençal (1966) :**
 « Dis-leur de ne pas me tuer, Justino. Je t'en prie, va le leur dire. Par pitié. Dis-leur de ne pas le faire, par pitié. »
- **Schade (1967) :**
 "Tell them not to kill me, Justino! Go on and tell them that. For God's sake ! Tell them. Tell them please for God's sake."
- **Iaculli (2001) :**
 «Dis-leur de ne pas me tuer, Justino ! Allez, va leur dire ça. Par pitié. Dis-leur ça, oui. Qu'ils m'épargnent par pitié.»
- **Stavans, assisté d'Augenbraum (2012) :**
 "Tell them not to kill me, Justino! Go on, go on and tell them that. For pity's sake. Just tell them that. Tell them to not do it out of pity.";

on ne peut, hélas, *rien entendre* de tel, entre autres : 1) parce que, dans les deux versions françaises, une des variations du verbe *decir* en traduction est tout bonnement éliminée ; 2) parce que la distribution syllabique ne suit aucune règle prosodique, sauf en partie dans le cas de la retraduction anglaise ; 3) parce que les jeux de symétrie auxquels fait référence Estrada, pourtant simples à reproduire dans les systèmes linguistiques français et anglais, sont pauvrement exploités ; et 4) parce que le nombre quasi constant de syllabes accentuées dans les différentes phrases en espagnol est, il faut l'avouer, une caractéristique formelle plus difficile à faire ressortir en anglais et surtout en français.

Conclusion

À la lumière, donc, de l'analyse rythmique d'Estrada pour ces premières lignes de « ¡Diles que no me maten! », une chose ayant trait aux retraductions d'Iaculli et de Stavans/Augenbraum semble assez certaine : dans les deux cas, la dimension textuelle de la prétendue langue des *campesinos* (rien n'est moins sûr ici, car le passage est écrit dans un espagnol on ne peut plus commun et dépouillé en fait de tout régionalisme) l'emporte sur la dimension auditive, l'emporte également sur ce que, comble de l'ironie, Stavans appelle lui-même *la poésie de l'original* ou la « rumeur du vent » (*el rumor del aire*), et l'emporte enfin sur le ton, la tonalité ou la musicalité sur lesquelles insiste particulièrement Iaculli. Le passage étudié rapidement est simple : répétitions, inversions, nombre quasi constant de syllabes, bref une musique certes, mais une musique simple, facilement analysable et, avant tout, facilement reproductible.

Ne peut-on pas imaginer, théoriquement, qu'une traduction moins récente puisse « réussir » davantage sur ce plan ? Et, si oui, cela signifie-t-il que les retraductions sont elles-mêmes condamnées, en raison de l'intention première qui les motive nécessairement presque toujours (à savoir leur contextualisation dans le moment présent, duquel aucun traducteur ne peut pas bien entendu s'abstraire) à passer outre cet élément, qui dans certaines cas, comme chez Rulfo, est fondamental et structurant. Quoi qu'il en soit, c'est ce qui permet aussi aux nouvelles de Rulfo (comme « ¡Diles que no me maten! »), de « brûler – pour reprendre l'expression de Le Clézio – dans la mémoire universelle. ». Si tant est qu'on reconnaîtra tous la suprématie des capacités mnémoniques de la musique sur l'écrit.

Pour tout dire, l'avenir et l'intérêt de la retraduction des deux grandes œuvres de Rulfo se situent peut-être davantage sur le plan esthétique (ou carrément artistique pour emprunter un terme qu'emploie Le Clézio) que proprement social ou même culturel. Le caractère intemporel de *El llano en llamas* (tout comme de *Pedro Páramo*), ainsi que ce qui amènera ses œuvres à être retraduites avant longtemps, est peut-être davantage lié à leurs sonorités qu'à leur textualité (ou à leur message), même si on finit presque toujours comme traducteurs par obéir d'abord à *ce qui est raconté* plutôt qu'à *ce qui s'entend*. Ce qui n'exclut pas – et on ne peut que le souhaiter – que dans chaque langue traduisante, on puisse, tel un musicien, interpréter cette musique différemment suivant son époque.

Bibliographie

Charron, Marc (2006) : « *Lo oído* dans les traductions anglaises et française de Pedro Páramo de Juan Rulfo », in *Americas' Worlds and the World's Americas/Les mondes des Amériques et les Amériques du monde* (sous la direction d'Amaryll

- Chanady, George Handley et Patrick Imbert), Ottawa: University of Ottawa Press/Presses de l'Université d'Ottawa/Legas, pp. 211-222.
- Ejdesgaard Jeppsen, Anne Marie (dir.) (2010) : *Tras los murmullos. Lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*, Copenhagen, Presses du Museum Tusculanum.
- Estrada, Julio (2008) : *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- Eyzaguirre, Luis (1991) : « Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo », *Literatura mexicana*, 2 : 1, pp. 111-120.
- Hermans, Theo (1996) : "The Translator's Voice in Translated Narrative", in *Target*, 8:1, pp. 23-48.
- Karsky, Marie Nadia et Christine Raguét (2013) : « Présentation » du Colloque international *Traduire le rythme*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 11-12 octobre, <<http://www.univ-paris3.fr/traduire-le-rythme-230041.kjsp>> (page consultée le 29 mai 2015).
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (2001) : « Préface » à Juan Rulfo, *Le Llano en flammes*, trad. de Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard.
- Lisi, Laura Ana (2009) : "Four Rulfian Voices: An Analysis of the Translation of 'Mexicanisms' in Juan Rulfo's *El llano en llamas*", *Romance Studies*, 27 : 4, pp. 273-282.
- Maison, Elvira D. (1985) : "Acotaciones a la traducción italiana de Pedro Páramo", *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 421-423, pp. 459-466.
- Mena, Sergio López (dir.) (2000) : *Cómo traducir la obra de Rulfo*, México, D.F.: Editorial Praxis.
- Mignolo, Walter D. (1992) : "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'Tercer Mundo' " in *Juan Rulfo: toda la obra* (sous la direction de Claude Fell), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rodríguez-Luis, Julio (1985) : "La función de la voz popular en la obra de Rulfo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421, pp. 134-50.
- Rulfo, Juan (1966) : *Le Llano en flammes*, trad. de Michelle Levi-Provençal, Paris, Denoël.
- (1967): *The Burning Plain and Other Stories*, trans. by George D. Schade. Austin: University of Texas Press.
- (2001): *Le Llano en flammes*, trad. de Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard.
- (2005): *Pedro Páramo*, trad. de Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard.
- (2012): *The Plain in Flames*, trans. by Ilan Stavans with Harold Augenbraum. Austin: University of Texas Press.
- Solares, Martín (2000-2001): « Interview de Gabriel Iaculli par Martín Solares », <<http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles1-iacullifr.htm>> (page consultée le 30 mai 2015).
- Stavans, Ilan (2012), "Introduction" to *The Plain in Flames*, trans. by Ilan Stavans with Harold Augenbraum. Austin: University of Texas Press.
- Turner, Edwin (2014) : " 'Latin Americans have become contemporaries with the rest of the world': A Conversation with Ilan Stavans (Part 2)",

<<http://biblioklept.org/2014/01/22/latin-americans-have-become-contemporaries-with-the-rest-of-the-world-a-conversation-with-ilan-stavans-part-2>> (page consultée le 27 mai 2015).

Vital, Alberto (1993) : *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LA PARTICULARITÉ DE LA RETRADUCTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES EN CORÉEN : LE CAS DU ROMAN *LE ROUGE ET LE NOIR*¹

Soon Jeung LIM²

Abstract: Retranslation has continuously attracted the interest of the researchers for its necessity, complexity, purpose and limitation. The political system of the target language country, the diachronic changes in language, changes in the linguistic rules, and the translator's subjectivity are generally recognized as the main factors affecting retranslation. However, those factors do not explain the excessive number of retranslated literary works in Korea. Thus, this study attempts to demonstrate the reason for retranslation of classic literary works in social contexts. The author analyzed the retranslations of *Le Rouge et le noir*, a French novel written by Stendhal, which were published since the independence of Korea in 1945. The legal deposit of the novels (70 versions in 88 volumes) housed in the Korean National Library were analyzed and the following conclusions were made. The excessive number of retranslations of *Le Rouge et le noir* is due to numerous plagiarisms and repeated publications of 1960-1990 resulting from the inadequate publishing practices in the past and lack of awareness for the property rights of the secondary sources.

Keywords: retranslation, publishing system, plagiarism, property rights, *Le Rouge et le noir*.

I. Introduction

La retraduction est un concept englobant de multiples aspects. Selon le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française* (1985), la retraduction est une « traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue » tandis que Gambier (1994) explique que « la retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminées par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences... ». Ainsi, la retraduction regroupe l'ensemble de textes produits à partir d'un unique texte de départ qu'il s'agisse d'une adaptation,

¹ Cet article a été rédigé à partir de ma thèse de doctorat intitulée « Etude sur le phénomène de retraduction des œuvres littéraires: analyse des traductions de *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal » publiée en 2010. Il présente une exploration plus détaillée du sujet.

² École de Traduction et d'Interprétation de l'Université Féminine Ewha, Corée, soonjeunglim@gmail.com.

d'une double traduction, d'une traduction abrégée ou d'une traduction *stricto sensu* et elle est une notion opposée d'une première traduction.

La retraduction concerne particulièrement le domaine de la traduction littéraire. La traduction technique, souvent considérée comme l'opposé de la traduction littéraire, subit également des modifications suite à la révision, précédant la publication. Mais ces traductions sont essentiellement effectuées afin d'améliorer la qualité du produit final. Or, l'objectif ou le but de la retraduction reste vague et complexe et diffère de simples modifications ou de révisions. Certains avancent comme cause de la retraduction les transformations et les évolutions de la langue. Il est vrai que *Gargantua et Pantagruel* lu par le lecteur moderne ne peut être identique à la version originale d'un lecteur du XVI^e siècle. À l'exception de quelques experts spécialisés en littérature du Moyen Âge, le commun des lecteurs modernes ne serait pas en mesure de comprendre le texte original, d'où la nécessité d'une réactualisation de l'œuvre en utilisant un langage plus moderne et actuel. Il en va de même pour les traductions. Cette nécessité s'impose d'autant plus qu'un texte traduit vieillit plus vite que l'original, car il est ancré dans un moment spécifique dans le temps (le moment de la traduction) tandis que le texte original évolue avec le temps grâce aux rapports intertextuels qu'il entretient dans le réseau littéraire. Donc, la traduction est plus vulnérable aux changements langagiers du pays de réception.

Cependant, les mutations de la pratique langagière ne peuvent constituer la cause unique du phénomène de retraduction : la retraduction est un phénomène de nature non seulement diachronique mais également synchronique. Pourquoi certaines œuvres littéraires sont-elles retraduites successivement en l'espace de quelques années ? Les erreurs et les fautes d'une première traduction peuvent évidemment entraîner une retraduction, mais il existe un nombre important de traductions « défailtantes », des traductions de moindre qualité par rapport aux traductions existantes. Donc, les retraductions ne se déroulent pas forcément au moment favorable, « le kairós » (Berman, 1990 : 5) pour remédier à la défaillance d'une traduction existante afin de créer ce que Berman (1990: 3) appelle « une grande traduction ».

Pour comprendre le phénomène de retraduction, il serait donc opportun de s'intéresser aux paramètres socio-culturels, notamment sur le système d'édition dans lequel se déroule l'acte de traduction. Car pour qu'une œuvre littéraire puisse parvenir aux lecteurs étrangers, il faut qu'elle soit non seulement traduite mais également sélectionnée, rédigée, éditée et enfin commercialisée (distribution et vente) par une maison d'édition. Le produit final, le livre traduit, n'est nullement le résultat du travail du traducteur seul, mais celui d'une collaboration entre l'éditeur et le traducteur.

L'objectif de cet article est d'expliquer l'existence de nombreuses retraductions des œuvres littéraires dans le cadre du système d'édition coréen. Le roman *Le Rouge et le noir* de Stendhal fera l'objet du sujet de notre analyse et ses traductions coréennes seront catégorisées et analysées afin d'explorer les causes de retraduction.

II. La retraduction de l'œuvre de Stendhal *Le Rouge et le noir* en Corée

II. 1. Inventaire de la retraduction de *Le Rouge et le noir*

Afin d'évaluer l'ampleur de la retraduction du roman stendhalien, nous avons dressé la liste des traductions disponibles à la Bibliothèque Nationale de Corée. Cette liste n'est pas exhaustive et ne représente pas la totalité des traductions de l'ouvrage publiées en Corée. Néanmoins, selon la législation coréenne, l'éditeur doit effectuer le dépôt de l'ouvrage qu'il publie, auprès de la Bibliothèque Nationale de Corée, dans les trente jours suivant la production ou la publication. Ce système de dépôt légal permet donc d'assurer la représentativité de la liste.

Les traductions du roman *Le Rouge et le noir* disponibles à la Bibliothèque Nationale de Corée sont au nombre de 88 volumes publiés en 70 versions différentes : certaines traductions ont été publiées sur plusieurs volumes. Nous avons dressé la liste des traductions selon leurs caractéristiques respectives.

Selon cette liste, parmi les 70 retraductions recensées, 62,8 % ont été réalisées dans les années 1970 et 1980 et certains traducteurs et certaines maisons d'édition ont retraduit l'œuvre de Stendhal plus d'une fois. En premier lieu, 17 traducteurs sur un total de 36, soit plus de la moitié, ont effectué une retraduction. Les personnes ayant effectuées le plus grand nombre de traductions sont notamment Seo Jung Chul (10 traductions), Kim Bung Gu (6 traductions), Lee Dong Yeol (5 traductions) et Lee Dong Heun (5 traductions). Par ailleurs, ces traducteurs ne sont pas les seuls à avoir travaillé sur cette œuvre à plusieurs reprises : 14 maisons d'édition, soit 29,8 %, sur un nombre total de 47 ont publié plusieurs fois le livre *Le Rouge et le noir*.

Ce constat soulève plusieurs questions importantes. Quelles sont les raisons qui ont motivé les acteurs de la traduction (l'éditeur et le traducteur) à produire autant de retraductions d'une même œuvre littéraire ? Les traductions issues d'un même traducteur montrent-elles des modifications, des interprétations et des changements tangibles par rapport aux précédentes ? Les retraductions sont-elles meilleures que les traductions existantes ? Enfin, pourquoi les maisons d'édition ont-elles décidé de retraduire, au lieu de publier une traduction corrigée, revue, complète et révisée ? Afin de répondre à ces questions, il est opportun de classer les traductions en

fonction de la maison d'édition puis du traducteur puisqu'ils en sont les principaux acteurs et de vérifier les particularités textuels et paratextuels¹ de chaque retraduction.

D'abord, nous avons regroupé les œuvres littéraires portant le titre *Le Rouge et le noir* afin d'analyser les différences de traduction, selon les catégories suivantes :

- Traducteur et maison d'édition identiques par rapport à la traduction précédente ;
- Traducteur identique par rapport à la traduction précédente mais publiée par une maison d'édition différente ;
- Maison d'édition identique à la traduction précédente mais traduction effectuée par un traducteur différent ;
- Traducteur et maison d'édition différents par rapport à la traduction précédente.

À notre grande déception, beaucoup de retraductions ne montraient pas toujours de différences notables. Lee Joong Han (2001 : 117) critique que le manque d'organisation et de planification des éditeurs ont accentué le choix et la publication des œuvres dont la commerce avait déjà été prouvé et que cet usage a contribué, en partie, à la publication des « traductions illégales ». En effet, parmi les retraductions du roman *Le Rouge et le noir*, nous avons découvert des traductions semblables et similaires effectuées par des traducteurs différents ou identiques qui enfreignent *le droit d'auteur de la traduction*². Tandis que le droit d'auteur proprement dit est détenu par l'écrivain qui est le créateur de l'œuvre littéraire, le droit d'auteur de la traduction est du ressort de l'éditeur et/ou du traducteur selon les conditions du contrat de traduction. Ainsi, la publication de la retraduction sans commun accord entre l'éditeur et le traducteur, non conforme aux conditions du contrat, peut soulever des problèmes juridiques et la question de la morale et il est nécessaire d'analyser minutieusement les cas suivants :

- 1) Similitude et ressemblance entre les traductions effectuées par différents traducteurs ;

¹ Genette (1987 : 8) explique que le paratexte de l'œuvre est « un lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service. ». Le paratexte d'une traduction dévoile la stratégie de l'éditeur de du traducteur et peut servir d'outil complémentaire pour comprendre l'œuvre traduite.

² Le droit d'auteur de la traduction se distingue du droit d'auteur de l'original. Il est attribué aux producteurs de la traduction (maison d'édition et traducteur), c'est ce qui peut légalement protéger le texte traduit selon les conditions du contrat de traduction d'une œuvre littéraire.

- 2) Suppression et abrégement non justifiables d'éléments du texte de départ retrouvées dans les traductions ;
- 3) Similitude et ressemblance entre les retraductions d'un même traducteur publiées par les maisons d'édition identiques et différentes.

II. 2.1. Violation du droit d'auteur sur la traduction et plagiat

C'est en 1957 que la loi relative aux droits d'auteur a été introduite pour la première fois en Corée. Cependant, il faut attendre 1986, date de la ratification de l'accord sur la propriété intellectuelle Corée-Etats-Unis, pour que cette loi entre en vigueur. Avant cette date, peu de traductions étaient entreprises en respectant un quelconque accord de publication. La publication de la première traduction en coréen du roman *Le Rouge et le noir* remonte au début du XIX^e siècle, au moment où la prise de conscience de la nécessité d'une loi sur le droit d'auteur était presque inexistante en Corée. Ce vide juridique expliquerait en partie le nombre considérable de traductions du roman de Stendhal conservées dans la Bibliothèque Nationale de Corée. D'ailleurs, selon la convention de Berne, cette œuvre est désormais tombée dans le domaine public puisque les droits d'exploitation de l'auteur sont de 50 ans après la mort de ce dernier. Bien que le droit moral s'impose, les éditions en quête de profit commercial décident souvent de publier une œuvre dont la popularité et la rentabilité ont déjà été démontrées.

Si toute retraduction était correctement revue, corrigée, complétée et montrait un aspect non encore révélé de l'original, lancer le projet de retraduction se justifierait. Pourtant, en Corée, il est difficile d'identifier une différence nette entre les retraductions: d'où la critique, justifiée, de nombreux chercheurs sur les pratiques de traductions illégales des années 1960-1980¹.

En effet, 18 retraductions parmi les 70 traductions du livre *Le Rouge et le noir* étaient entièrement identiques les unes aux autres et nous avons pu en conclure qu'elles étaient bien des cas flagrants de plagiat. Les retraductions issues d'un texte de départ analogue peuvent en partie montrer une grande similarité et s'influencer réciproquement. Cependant, si la totalité

¹ Kim Byung Chul (1998 : 230) explique que l'expansion quantitative du milieu de l'édition dissimulait des actes immoraux, voire illégaux, tels que la copie de traductions existantes, l'emprunt du nom des traducteurs (bien qu'ils n'aient pas traduit un seul mot du texte), la signature d'un accord de traduction par un expert reconnu qui dispatchera le texte de départ à ses étudiants chargés de traduire le texte en son nom. Selon lui, cette évolution a également entraîné la vente de la traduction à plusieurs maisons d'édition sans aucune modification ou changement quelconque, la traduction sélective de l'original selon un choix facultatif et arbitraire pour ensuite la publier sous le nom d'un traducteur de renom (bien sûr celui-ci n'ayant pas traduit le texte), la publication d'une copie en mosaïque de plusieurs traductions existantes et enfin la publication d'une traduction existante sans le consentement du traducteur.

du texte d'arrivée est conforme à une traduction existante, y compris les erreurs, et que les acteurs de la traduction diffèrent complètement les uns aux autres, ces traductions ne peuvent qu'être des plagiat.

**<Tableau 1> Liste des plagiat retrouvés parmi les retraductions de
*Le Rouge et le noir***

Année de publication	Maison d'édition et traducteur
1968	Song In - An Dong Myun
1973	Sin Moon - Ha Duk Won
1982	Pak Moon - Min Hee Sik
1981	Han Young - Kim Han Ki
1987	Chung Wha - Kang Hae Joo
1989	Chung Mook - Lim Hae Jin
1976	Dae Yang - Ha Dong Hoon
1990	Sae Myung - Ha Dong Hoon
1989	Key Mong - Lee Dong Hun
1994	Key Mong - Lee Dong Hun
1990	Eo Moon Kak - Lee Dong Hun
1993	Madang - Lee Dong Hun
1986	Il Shin - Huh Moon Suk
1986	Yang Woo - Lee Jong Suk
1990	Ha Seo - Kim Byung Wook
1992	Korea Book Publication Corporation -
1992	Kim Byung Wook
1992	Hong Shin - Lee Hae Yun
	Hey Won - Nam Pyung Woo

Nous pouvons classifier les exemplaires du livre étudié du tableau ci-dessus selon 3 catégories : premièrement, les traductions d'un traducteur et d'une maison d'édition identiques, deuxièmement, les traductions d'un même traducteur publiées par une maison d'édition différente et troisièmement, les traductions publiées par une même maison d'édition traduites par un traducteur différent. C'est pour les deuxièmes et troisièmes catégories que le problème d'atteinte au droit d'auteur de la traduction se pose. Ce serait probablement le résultat de la copie d'une traduction existante, la vente de la traduction à plusieurs maisons d'édition et de l'emprunt du nom des traducteurs. En effet, parmi les 18 ouvrages recensés ci-dessus, seuls 4 cas fournissent le profil du traducteur ce qui nous laisse supposer que les éditeurs auraient opté pour un pseudonyme afin de publier une copie d'une traduction existante, en violant le droit de traduction.

II.2.2. Violation du droit d'auteur sur l'œuvre originale et traduction abrégée

La traduction abrégée désigne une traduction dont certains éléments du texte de départ (le lexique, la clause, la phrase ou le paragraphe) ont été supprimés ou omis arbitrairement durant le processus de traduction. Les modifications, les suppressions et les coupures des traductions abrégées divergent de la défaillance ou de l'inaccomplissement de la traduction. Si ces dernières sont dues aux différences linguistiques ou culturelles entre les pays émetteurs et récepteurs ou l'incompétence du traducteur, les traductions abrégées sont théoriquement inexplicables. Dans ces traductions, le contenu de l'œuvre originale est mutilé, tranché, amputé détruisant ainsi la cohérence et le sens du texte de départ.

Voici l'extrait d'une traduction abrégée, le passage suivant fait partie du chapitre VII intitulé « Les affinités électives » ;

[ST] Les enfants l'adoraient, lui ne les aimait point; sa pensée était ailleurs. Tous ce que ces marmots pouvaient faire ne l'impatientait jamais. Froid, juste, impassible, et cependant aimé, parce que son arrivée avait en quelque sorte chassé l'ennui de la maison, il fût un bon précepteur. Pour lui, il n'éprouvait que haine et horreur pour la haute société où il était admis, à la vérité au bas bout de la table, ce qui explique peut-être la haine et l'horreur. Il y eut certains dîners d'apparat, où il put à grande peine contenir sa haine pour tout ce qui l'environnait. Un jour de la Saint-Louis entre autres, M. Valenod tenait le dé chez M. de Renal, Julien fût sur le point de se trahir; il se sauva dans le jardin, sous prétexte de voir les enfants. Quels éloges de la probité ! s'écria-t-il; on dirait que c'est la seule vertu; et cependant quelle considération, quel respect bas pour un homme qui évidemment a doublé et triplé sa fortune, depuis qu'il administre le bien des pauvres ! je parierais qu'il gagne même sur les fonds destinés aux enfants trouvés, à ces pauvres dont la misère est encore plus sacrée que celle des autres ! Ah ! monstres ! monstres ! Et moi aussi, je suis une sorte d'enfant trouvé, haï de mon père, de mes frères, de toute ma famille. (*Le Rouge et le noir*, pp. 34-35)

Dans la traduction d'An Dong Myun publiée en 1968 et celle de Hong Sung Wan publiée en 1978, le passage souligné dans l'extrait est supprimé.

Si le plagiat porte atteinte aux droits d'auteur de la traduction, les traductions abrégées entament le droit d'auteur à proprement parler. Suite à une analyse réalisée d'après les traductions de la Bibliothèque Nationale de Corée, nous avons pu constater des suppressions arbitraires dans 21 traductions soit 30% du total.

<Tableau 2> Liste des traductions abrégées de l'ouvrage *Le Rouge et le noir*

Traducteur	Année de publication	Nombre de traductions
An Dong Myun	1968	1
Ha Duk Won	1973	1
Hong Soon Min	1974/1992	2
Ha Dong Hoon	1976/1990	2
Hong Sung Wan	1978/1985	2
Kang Hyun Woo	1978/1979	2
Bureau de rédaction de Bum Woo	1978	1
Hwang Myung Gul	1982	1
Kang Hae Joo	1987	1
Lim Hae Jin	1989	1
Lee Dong Hun	1989/1990/1993/1994	4
Choi Byung Dae	1986/1994	2
Bureau de rédaction de Joong Ang Kyo Yeon	1999	1
Total		21

Les catégories d'éléments supprimés constatées dans les traductions du tableau ci-dessus sont les suivantes:

- 1) Description
- 2) Monologue intérieur
- 3) Dialogue
- 4) Événement dramatique de la narration

Comme nous l'avons déjà mentionné, les suppressions constatées dans les traductions ne peuvent s'expliquer par l'incompétence du traducteur vu que la partie tranchée nécessite rarement d'avantage de connaissances linguistiques ou culturelles par rapport aux autres passages. C'est pourquoi nous sommes amenés à penser que ce phénomène est plutôt dû à la décision des éditeurs qui ont publié une copie en mosaïque de plusieurs traductions existantes. Dans ces traductions, le profil ou le nom du traducteur sont souvent incomplets ou falsifiés : si le nom de traducteur figure sur la couverture du livre, les informations telles que son parcours scolaire ou sa carrière professionnelle ne sont pas fournis dans les paratextes. Parfois c'est « le bureau de rédaction » de la maison d'édition qui réalise la traduction. En effet, l'ouvrage *Le Rouge et le noir* publié par Bum Woo en 1978 ne comporte

que 72 pages au total et certains chapitres ont été supprimés dans leur intégralité dans la version traduite, ce qui la rend bien différente de l'originale. La situation est similaire pour la traduction publiée par Joong Ang Kyo Yeon en 1999 dont le volume total n'est que de 25 pages. Comparée aux 600 pages du texte original (*Le Rouge et le noir* des éditions Garnier Frères de 1955), la suppression est telle qu'on a du mal à reconnaître la trace de l'original.

Dans certaines traductions, le nom du traducteur indiqué sur la couverture du livre ne coïncidait pas avec celui imprimé dans le livre. C'est notamment le cas de la traduction de Shin Moon, publiée en 1973. Par ailleurs, il s'est avéré que certaines traductions abrégées étaient des plagiat. La version du livre *Le Rouge et le noir* traduit par Lim Hae Jin en 1987, publiée par Chung Mok, était identique à celle publiée en 1987 par Chung Wha et traduite par Kang Hae Joo. Ce qui est d'autant plus étonnant, c'est que la traduction plagiée de Lim Hae Jin est toujours en vente dans les librairies.

Certaines retraductions abrégées précisent qu'elles ne sont pas des traductions intégrales. C'est le cas de Bum Woo (1978) et Joong Ang Kyo Yeon (1999) qui prétendent avoir sélectionné les principales scènes pour que les lecteurs puissent facilement suivre le cours de la narration et dans le but de susciter l'envie de lire ce « canon littéraire » souvent considéré difficile et compliqué. Cependant, la coupure arbitraire de l'original supprime l'attrait, le charme et la littérarité de ce grand chef-d'œuvre et donne l'illusion de l'avoir lu et de le connaître.

II. 3. Retraduction ou réédition

Suite à l'analyse des retraductions, nous avons pu constater que 10 traducteurs avaient retraduit l'ouvrage *Le Rouge et le noir*. Dans ce cas, nous pouvons présupposer que la retraduction permettra certainement de mieux comprendre le sens de l'original, l'intention de l'auteur et d'améliorer le produit final par un effet de répétition. Comme le dit Berman (1990 : 4), on peut supposer que le retraducteur ayant déjà « fait la rencontre » avec l'original, serait enfin en mesure de « reproduire les particularités culturelles, textuelles, etc. de l'original ». Alors, la retraduction aurait-elle enfin connu le kairós pour révéler la vraie valeur de l'original ?

<Tableau 3> Liste de traductions réalisées par les mêmes traducteurs et publiées par les mêmes éditeurs

Traducteur	Maison d'édition	Année de publication
Choi Chang Dae	Hyun Am Sa	1956/1957
Kim Bung Gu	Jung Um Sa	1959/1969
	Sam Jung Dang	1975/1984
Seo Jung Chul	Dong Seo	1973/1975/1977/1978/ 1987
	Hak Won	1983
	Joong Ang	1987/1988
Hong Soon Min	Sam Sung	1974/1992
Lee Jung Ki	Yang Ji Dang	1977/1978
Lim Kook Jin	Hui Moon	1974/1980/1986
Lee Dong Hun	Key Mong	1989/1994
Hong Sung Wan	Kum Sung	1978/1985
Jung Byung Hee	Kum Sung	1981/1987/1990
Lee Dong Yeol	Hak Won Sa	1985/1989
	Bureau de Publication de l'Université Nationale de Séoul	1995
	Min Um Sa	2004

Contrairement à notre hypothèse, les retraductions d'un même traducteur ne montraient pas de différences notables dans leur forme ni dans leur contenu. Ce sont surtout les éléments extra-textuels tels que le prix, la couverture, le format et la reliure qui ont subi des changements lors de la republication. De ce constat, une série de questions se posent : ces republications sont-elles des retraductions ou des rééditions ? Les retraductions d'un même traducteur, publiées par différentes maisons d'édition, n'entravent-elles pas le droit d'auteur de la traduction ? En fait, une grande partie des retraductions étaient publiées à l'insu du traducteur¹. Les traducteurs considéraient ces pratiques antérieures illégales imputables au système socio-culturel de l'époque, notamment en raison du système de distribution illicite des livres, du délai de traduction extrêmement court, de

¹ Lors de l'interview réalisée auprès de traducteurs du roman stendhalien, Seo Jung Chul a répondu n'avoir jamais publié sa traduction chez Hak Won et Lee Dong Yeol a expliqué que sa traduction de Hak Won était publiée arbitrairement par l'éditeur sans son consentement.

l'absence de prise de conscience des maisons d'édition du droit de traduction¹ et de la taille trop restreinte des maisons d'édition.

III. Conclusion

Par l'étude des retraductions du roman *Le Rouge et le noir*, nous avons pu constater que le nombre de retraductions exceptionnellement élevé de cet ouvrage en Corée est attribuable en grande partie au plagiat et à la réédition. L'instabilité du système d'édition et la taille restreinte des maisons d'édition dans le passé sont les principales causes de ce phénomène. De nombreuses retraductions de l'œuvre *Le Rouge et le noir* sont loin de l'original en terme de contenu et ne reflètent guère la subjectivité du traducteur ou une nouvelle interprétation de l'œuvre.

La retraduction suppose l'utilisation d'une œuvre originale identique, donc le danger de ressemblance et de similitude subsiste. Cependant, des parties entières identiques les traductions existantes erronées ou les informations paratextuelles qui se contredisent, affaiblissent la confiance des lecteurs vis à vis de la traduction. Cette situation est d'autant plus dommageable car les retraductions ne font que troubler les lecteurs devant une série de traductions insignifiantes. Au lieu d'accorder un large choix entre les traductions reflétant le contexte socio-culturel-linguistique du moment de leur publication, les retraductions coréennes dévoilent l'inconscience et l'incompréhension du concept du droit d'auteur et les pratiques immorales des maisons d'édition des années 1960-1990.

Les canons littéraires négligés jusqu'au début des années 2000 attirent à nouveau l'intérêt de l'industrie du livre par sa commercialisation. En 2013, treize maisons d'édition publièrent des collections littéraires, dont deux nouvelles versions fiables du roman *Le Rouge et le noir* par Open Books et Munhakdongne.

La vague de retraduction des années 2000 diffère de la précédente car depuis l'industrie de l'édition s'est développée, le cadre juridique et institutionnel s'est consolidé en termes de droits d'auteur et de traduction et le nombre de traducteurs professionnels s'est accru. D'ailleurs, les deux récentes retraductions du livre *Le Rouge et le noir* ont été effectuées par des experts reconnus et le texte est accompagné d'une postface détaillée du traducteur. Un demi-siècle nous sépare de l'apparition d'une première traduction du roman de Stendhal. Le moment favorable pour la rencontre entre l'auteur et ses lecteurs coréens serait-il enfin arrivé ?

¹ Les traducteurs étaient payées à la pige et non à la redevance alors les maisons d'édition considéraient avoir obtenu les pleins pouvoirs du produit final, une fois les frais de traduction réglés.

Bibliographie :

- Berman, A. (1990) : *La retraduction comme espace de la traduction*, in Palimpsestes 4. 1-7. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Gambier, Y. (1994) : *La retraduction, retour et détour*, in Meta 39(3). 413-417.
- Genette, G. (1987) : *Seuils*, Editions du Seuil.
- Kim, BC. (1998) : *Chronique de la traduction littéraire moderne de la Corée*, Séoul, Eulyoo Publishing.
- Lee, JH. (2001) : *Centenaire de l'édition de la Corée*, Séoul, Hyun Am Sa.
- Mauberret, N. (2005) : *Publier Jack London aujourd'hui Retraduire? Réviser les traductions? Le point de vue du directeur de collection*, in Palimpsestes 15, 121-128. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- No, TS. (2008) : *50 ans d'histoire de droit d'auteur en Corée*, Séoul, Moonye Publishing.
- Park, JY. (2007) : *Haewangsung – le roman adapté de Lee Sang Yup*, Séoul, Hankook Munhwasa.
- Park, YC. (2009) : *La publication d'une collection de classiques littéraires de 200 volumes* in Weekly Chosun.
- Paloposki, O & Koskinen, K. (2004) : A Thousand and one translations Revisiting retranslation, in G. Hansen, K. Malmkjaer, D, Gile (Eds.). *Claims, Changes and Challenges*. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Rodriguez, L. (1990) : *Sous le signe de Mercure, la retraduction* in Palimpsestes 4. 63-80. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Texte de départ

- Stendhal. (1973) : *Le Rouge et le noir*. Paris: Éditions Garnier Frères, texte établi avec sommaire biographique, introduction, bibliographie, variantes, notes et dossier documentaire par P.-G. Castex.

L'ADAPTATION ET LA RÉCEPTION DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE EN CORÉE

Hyonhee LEE¹

Abstract: This article aims to trace the evolution of the terms « adaptation » and « translation » from their first appearance in Korea (during the first two decades of the twentieth century) as well as their journey towards obtaining literary consecration. If we focus on the term « adaptation » from a socio-historical perspective, taking into account its vernacular dimension, our thoughts are more positive than negative. « Adaptation » could be an exploratory hypothesis to understand and illustrate how the target culture confronts the source culture, the « Other ». In the case of Korea, the percentage of foreign books translated into Korean is 30% as the reception of foreign literature only dates back to the late nineteenth century. Through opening the door to the West culturally, Korea is undertaking the necessary measures in order to modernize and to better understand the « Other. » It would be necessary to examine how these terms, « adaptation » and « translation » gradually settle down in Korean literature and how we can acquire literary consecration for these terms. The division of these two terms seems particularly interesting because it is not only related to the constitution of the history of modern Korean literature by means of foreign literature, but also to the redefinition of the identities of both author and translator at the turn of the twentieth century. With this in mind, we will examine two major French works that have been translated into Korean in order to trace the evolution of the concept of adaptation within the two.

Keywords: adaptation, translation, Korean literature, French literature, rewriting.

Introduction

Cet article a pour but de retracer l'évolution des termes « adaptation » et « traduction » depuis leur première apparition en Corée au cours des deux premières décennies du XX^e siècle jusqu'à leur consécration littéraire. Cette étude est à aborder en parallèle à la réflexion sur la diffusion de savoirs occidentaux en Corée par le biais de la traduction, qui est au cœur du débat tentant de définir la modernité socioculturelle de la Corée. Les entreprises de traducteurs qui se chargeaient de « rencontre » avec d'autres cultures (Jacky Martin 2004 : 68) et savoirs ont joué un rôle primordial notamment durant

¹ Université de Franche-Comté, France, avecletemps815@gmail.com.

« les moments aigus » tel que Gambier les appelait¹, c'est à dire, à partir de la période d'Ouverture culturelle vers l'Occident jusqu'à celle du colonialisme japonais : ainsi, la traduction est considérée, que ce soit par les nationalistes ou par les comparatistes, comme une étape forte de l'histoire de la Corée, et comme le fondement-même de sa modernité en tant que soubassement de l'idéologie rationaliste.(Cho 2014 : 185)

Par ailleurs, ce que l'on appelle la traduction est-elle vraiment la traduction ? N'y aurait-il pas un obscurcissement ou une généralisation lénitive derrière cette terminologie ? La traduction fut-elle de la traduction depuis toujours ? Si la traduction est un rapport - rapport entre une culture et une autre, rapport entre la condition interne et externe, rapport entre une réception et sa pratique - il paraît inévitable de s'interroger sur le rapport que la traduction entretient avec d'autres formes de déplacement des textes telles que l'adaptation, la retraduction, l'imitation, la ré-écriture, etc. Pour le cas de la Corée, le rapport entre la traduction et l'adaptation retient particulièrement notre attention, car d'une part ces deux termes sont employés sans explicitement faire de distinction dans le champ de la réception coréenne : le concept d'adaptation et sa valeur sont souvent ignorés, relégués à une étrange forme de traduction, tel un produit hybride de passage, malgré son apparition récurrente dans l'horizon traductif à cette période. D'autre part, la fonction sociopolitique de l'adaptation est étroitement liée au statut des écrivains, qui étaient également moteurs de réception à un moment historique donné. En effet, ce n'est pas seulement le cas de la Corée qui a probablement marqué une distinction maladroite et non explicite entre la traduction et l'adaptation : en fait, le regard porté sur l'adaptation est non seulement flou, ambigu mais aussi relativement négatif. De ce fait, l'histoire de la littérature ne porte pas un regard tendre sur les « adaptateurs », et c'est certainement dû à l'ambiguïté de leur statut. Bien qu'il soit difficile de la dissocier de la traduction, l'adaptation est définie tantôt comme une option stratégique de traduction mettant l'accent sur ses tendances à l'assimilation ou l'annexion, tantôt comme un calque, une imitation qui, en dénaturalisant complètement le texte étranger, conduit ses lecteurs cibles à une certaine forme d'illusion. Dans cette optique, pour les sourciers, l'adaptation n'est qu'une trahison conduisant seulement à un simulacre caricatural du texte de départ autant que du texte d'arrivée, et les adaptateurs sont même qualifiés de criminels, condamnables aux fers de par

¹ Gambier s'interroge sur les cas historiques qui conduisent à l'augmentation du nombre de retraductions pendant certaines périodes qu'il appelle « moment aigus ». Il considère que ces moments aigus sont causés par une situation de « moindre résistances ou une plus grande ouverture de la langue-culture d'accueil » et par le besoin de « réactualisation » qui motive toute retraduction. » (Gambier 1994 : 416)

leurs actes plagiaires (Nabokov 1981 : 315)¹. Pour eux, l'adaptation ne serait qu'une expression extrême de la structure ethnocentrique qui fait que toute société voudrait être un 'Tout pur et non mélangé (Berman, 1984 : 16).

Néanmoins, si nous nous penchons sur l'adaptation dans une perspective socio-historique, tout en prenant en compte sa dimension vernaculaire, sa fonction sociopolitique, elle prend d'emblée une connotation plus positive : l'adaptation pourrait être une hypothèse exploratoire permettant de comprendre et d'illustrer la façon dont la culture cible se confronte à la culture source, à l'Autre. De même que la traduction possède un certain pouvoir en exerçant une influence dans la construction des identités collectives (Venuti, 1998 : 67), l'adaptation serait, l'une des facettes extrêmes de la traduction, dont elle confirmerait le pouvoir constitutif en le complétant par une opération sélective consistant à choisir entre l'assimilation et le refus de l'Autre. Ainsi, les choix opérés par l'adaptateur seraient le reflet de telle ou telle culture-cible. Voilà qui nous conduit à nous réinterroger sur la pertinence de l'adaptation, sur sa place et sur la trace qu'elle laisse dans les cultures et les sociétés. Mais donnons-nous d'abord quelques définitions de l'adaptation pour y parvenir.

Définitions et concepts

Bastin, dans son article consacré à la notion d'adaptation, distingue deux types d'adaptation : d'une part l'adaptation ponctuelle, limitée à certaines parties du discours, et de l'autre, l'adaptation globale affectant la totalité du texte comme le changement de genre. Puis il définit l'adaptation comme le processus d'expression d'un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction (Bastin, 1993 : 476). Compte tenu de sa distinction, nous excluons d'abord le changement de genre de notre axe de réflexion. Certes, le changement de genre rattaché à certains types de texte, du genre romanesque vers le genre cinématographique par exemple, est un type d'adaptation très fréquent aujourd'hui, mais cela dépasse largement ici notre questionnement de recherche.

Cette notion étant polymorphe et polyvalente (Raguet, 2004 : 9), la tentative de définir l'adaptation rejoint souvent celle d'établir la distinction nette entre traduction et adaptation. Tantôt partie intégrante de toute opération de traduction (Raguet, 2004 : 10), tantôt transgression sémantique

¹ Dans son article sur la traduction, Nabokov parle de trois sortes de maux qui peuvent se produire. Le premier comprend des erreurs évidentes dues à l'ignorance ou une connaissance biaisée. Le deuxième, infernal, est celui du traducteur qui saute volontairement des mots ou des passages qu'il ne comprend pas ou qui peuvent lui sembler obscurs pour les lecteurs ou obscènes à imaginer. Le troisième, et le pire mal, le degré de turpitude extrême, est atteint quand un chef-d'œuvre est martelé et façonné sous toutes ses formes, vilement embelli de telle façon qu'il ne peut que se conformer aux notions et aux préjugés d'un public donné. Ceci est un crime, et les actes plagiaires la peine des fers.

ou conceptuelle, pour ainsi dire, au point de ne plus avoir de lien avec la traduction (Ladmiral, 2014 : 86), l'adaptation est souvent envisagée comme inhérente au binôme adaptation-traduction, et la formule de Christine Raguet - « il n'existe pas de point où s'arrête la traduction et où commence l'adaptation » (Ladmiral, 2014: 85) - illustre bien le caractère insaisissable voire aporétique de l'adaptation ainsi que son rapport indissociable avec la traduction.

Néanmoins, nous pouvons globalement classer les tentatives de définir l'adaptation en deux axes. La première tentative consiste, comme nous venons de l'énoncer, à problématiser l'idée d'adaptation dans un passage vers l'extrémité de la traduction. Dans ce cas, la traduction-introduction, première traduction visant à réactualiser ou à naturaliser une œuvre originale (Bensimon, 1990 : IX) devient le synonyme d'adaptation. C'est en ce sens que Ladmiral ajoute le binôme traduction-adaptation aux « couples célèbres »¹ sauf que, contrairement aux autres couples célèbres, ce dernier n'a pas de relation d'opposition mais représente plutôt la polarité d'un *continuum* (Ladmiral, 2014 : 95). Meschonnic aussi envisage l'adaptation en relation avec la traduction. Selon lui, « la traduction est la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire. » (Meschonnic, 1990 : 1)

Par ailleurs, lorsqu'on se penche un peu plus vers l'esthétique de réception, l'adaptation revêt un rôle socioculturel voire politique comme le dit Delisle, dans son ouvrage qui peut être lu comme le deuxième classement de l'adaptation : l'adaptation, procédé de traduction, consiste à remplacer une réalité socioculturelle de la langue source par une autre propre à la socioculture de la langue cible (Delisle, 1993 : 19).

Les débats stratégiques, techniques autour de l'adaptation selon la situation préalable de réception pourraient se comprendre dans ce contexte. C'est ainsi que l'adaptation quitte la dichotomie des sourciers et des ciblistes, et prend son essor dans une autre dimension, la dimension culturelle. Dans cette perspective, le concept d'adaptation de Jacky Martin qui se place d'abord dans le dépassement de cette dichotomie et qui voit l'adaptation dans le sens « d'ajustement réciproque entre deux langues-cultures qui se rencontrent et s'hybrident pour produire le texte de la traduction. » (Martin, 2004 : 67) semble pertinent en particulier dans le champ traductif coréen, où le contexte historique et culturel d'une période donnée permet de mieux saisir les enjeux de la traduction et de l'adaptation.

¹ Sourcier/cibliste (Ladmiral), verres transparents/verres colorés (Mounin), équivalence formelle/équivalence dynamique (Nida), Lettre/Esprit (Saint Paul)... la liste des couples célèbres pourrait s'allonger encore, de Cicéron à nos jours.

Le cas de la Corée et son champ traductif

Abordons maintenant le cas de la Corée. Ce pays, qui se caractérise par un fort taux d'ouvrages en langue étrangère traduits en coréen, 30 %¹, est parmi les pays les mieux classés en matière de réception littéraire étrangère selon l'OCDE. La réception de la littérature étrangère en Corée remonte à la fin du XIX^e siècle. En ouvrant la porte culturelle à l'Occident, la Corée prend les mesures nécessaires pour se moderniser : la traduction d'œuvres étrangères qu'elles soient littéraires ou non constitue une part essentielle de ce processus de modernisation. La traduction, en cette période d'effervescence, notamment politique, poursuit deux visées paradoxales : d'une part comprendre l'Autre et, d'autre part, se comprendre soi-même en se modernisant. De nombreuses œuvres littéraires étrangères en particulier russes, anglaises, japonaises et françaises sont traduites dans cette visée, et chaque traduction manifeste une modalité différente de passage d'une langue à l'autre et dont l'adaptation fut la plus usitée. Les traducteurs confrontés à un texte étranger s'évertuent à relever le défi d'établir une équivalence entre le contexte d'où provient l'original et celui qui leur est propre, en travaillant le plus souvent sur des réalités-sources qui leur sont quasiment inconnues et qui sont mystérieuses pour la culture cible (Georges L. Bastin, 1993 : 473). Par la suite, la pratique de l'adaptation apparaît et s'installe, devenant très à la mode comme pratique de traduction. Tel est le cas des romans étrangers qui sont présentés selon un plan « domestiqué », avec des personnages coréens, tout en conservant la grande trame de l'original.

Il convient dès lors d'examiner la manière dont le terme d'adaptation s'installe progressivement dans le champ littéraire coréen et comment ces deux termes, traduction et adaptation, qui sont aujourd'hui encore si difficiles à départager clairement, restent des moyens pour parvenir à la consécration littéraire². La différence terminologique entre ces deux termes, qui s'impose notamment à cette période, attire notre attention parce qu'elle joue un rôle important dans l'histoire de la littérature coréenne moderne, qui se constitue à travers la réception des littératures étrangères mais aussi parce qu'elle a partie liée avec l'évolution du concept même d'écrivain et de son statut, bien distinct de celui du traducteur et de l'adaptateur au tournant du XX^e siècle. Dans cette optique, nous allons examiner deux œuvres majeures françaises traduites en coréen, dans le but de retracer l'évolution du concept d'adaptation dans le domaine de la traduction.

1 Ce chiffre a été avancé par le *New York Times* en 2007. Selon les statistiques établies par le laboratoire de recherche de la publication en Corée, le taux d'ouvrages étrangers a légèrement baissé en 2013, il stagne à 27 %.

2 C'est seulement dans les années 1980 que le terme d'adaptation est défini dans l'histoire de la littérature coréenne comme « roman modifié selon les mœurs coréennes sur la base du texte original ». (Kwanyong, 1989 : 45).

De l'adaptation à la ré-écriture du *Comte de Monte-Cristo*

Dans la littérature coréenne, le terme « roman » apparaît pour la première fois en 1897 mais le terme n'a pas alors le même sens qu'aujourd'hui (Yongmin KIM, 2005 : 136). A l'époque, le roman désignait un récit narratif relativement long, le genre pouvant inclure la relation de fait-divers ou l'éditorial. A partir du milieu des années 1900, le sens de cette appellation change : désormais on désigne par le terme de « nouvelle » les récits narratifs plus ou moins courts, tandis qu'on dénomme « nouveau roman » ce qui est plus long, notamment les textes publiés sous forme de feuilleton dans les journaux quotidiens. Mais ce genre romanesque, qui venait de s'installer dans le champ littéraire coréen, bascule totalement lorsque la littérature étrangère fait son apparition. Considérées comme relevant d'un genre difficile à définir du fait de leur origine étrangère, les œuvres telles que *Le Comte de Monte-Cristo*, *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas, *Les Misérables* d'Hugo s'inscrivent à la frontière de la traduction et de la re-création ; d'ailleurs, on cache souvent leur origine étrangère lors de leur publication, en particulier dans les journaux. Ainsi, ces œuvres sont d'abord présentées sans « étiquette » : leur source est dissimulée et on ne précise pas s'il s'agit de traductions, d'adaptations ou de créations. Toutefois, malgré cette confusion éditoriale, la plupart d'entre elles remporte un grand succès auprès d'un large public coréen.

Si ces œuvres sont sans « étiquette », c'est tout d'abord que le système éditorial en Corée ne connaît pas encore la propriété intellectuelle à l'époque, y compris la loi sur le droit d'auteur¹ ; mais c'est aussi qu'elles sont tellement modifiées, naturalisées de façon extrêmement créative, qu'elles apparaissent comme des œuvres coréennes authentiques, notamment aux yeux des lecteurs. De sorte que le traducteur qui ose modifier, remplacer, supprimer, remanier, bref re-créer le texte original, se considère comme l'auteur authentique et réclame donc le statut d'auteur, un statut qui lui a souvent été reconnu, autant par le monde éditorial que par les lecteurs coréens. *Le Comte de Monte-Cristo* en est un exemple explicite puisqu'il est clairement le résultat de l'ambition créatrice d'un traducteur.

Publié dans son pays d'origine en feuilleton d'août 1844 à janvier 1845 dans le quotidien politique et littéraire *le Journal des Débats*, *Le Comte de Monte-Cristo* a connu un grand succès national puis sa réputation s'est répandue à l'échelle internationale. C'est par le Japon que cette grande œuvre, à la fois littéraire et politique, fait son entrée sur le continent asiatique en 1901. Puis quinze ans plus tard, en 1916, sa version coréenne voit enfin le jour, dans la version du traducteur professionnel et journaliste coréen LEE Sanghyop, qui la publie en feuilleton dans le journal quotidien « Maeilsinbo »

¹ Rappelons que la première définition de l'adaptation est datée des années 1980.

(mot qui signifie « tous les jours », donc l'équivalent du « quotidien » en français) pendant un an et deux mois, sous le titre du *Neptune*. Cette traduction mérite d'être inscrite dans l'histoire de la littérature traduite en coréen, tout d'abord en raison de sa « longévité »¹, mais aussi en raison de son succès populaire dont témoignent de nombreux courriers de lecteurs. Or il est intéressant d'apprendre que ce roman a été considéré comme une création plutôt que comme une traduction, à l'instigation des éditeurs qui ne faisaient nulle part état de son origine étrangère. Avant de lancer le premier épisode de ce roman-feuilleton, l'éditeur avait publié une annonce dans le journal, mais elle était assez ambiguë :

L'original du *Neptune* est **un roman français mondialement très connu**, un roman singulier avec des épisodes d'une drôlerie sans précédent. *Nous l'avons écrit* dans avec un style coloré, tout en le modifiant pour l'adapter au contexte asiatique et le rendre accessible à tous les lecteurs. Monsieur Hamong nous montre sa grande ambition pour ce roman. **Il nous dit même qu'il n'écrit plus jamais si le présent roman ne reçoit pas un accueil chaleureux de la part du public.**²

Dans cette annonce, il convient de souligner deux faits : d'une part, l'éditeur savait qu'il s'agissait d'un texte d'origine française. D'autre part, la dernière phrase, insistant sur l'ambition et l'angoisse de Monsieur Hamong pseudonyme du traducteur en tant qu'écrivain, engendre une certaine confusion chez le lecteur qui a préalablement été informé de la source du texte, au début de l'annonce. Curieusement, il n'y a pas d'autre indice de l'origine étrangère du roman que cette annonce. Le roman sans « étiquette » se lit, se diffuse désormais comme un roman coréen écrit par Hamong. Ce dernier ne cache plus son ambition créative qui se manifeste également dans la lettre à destination de ses lecteurs fidèles, qu'il intercale au beau milieu du feuilleton, dans laquelle il réclame son interruption pendant plusieurs jours :

J'adresse cette lettre à vous, mes chers lecteurs du *Neptune*, afin de vous remercier pour votre fidélité. Face aux épisodes à venir qui s'apprêtent à prendre une nouvelle tournure, **je me suis creusé la cervelle pour mieux écrire, puis j'ai écrit et j'ai déchiré ce que j'ai fait car cela ne me convenait pas du tout...** j'ai répété cela tant de fois que j'y ai passé toute ma journée du dimanche mais ma réflexion n'avance guère. C'est ainsi que l'échéance m'obligeant à remplir l'espace sous le titre du *Neptune* est arrivée, et que je remplace l'épisode qui devait être publié dans le journal d'aujourd'hui par la présente lettre de remerciement qui vous est destinée,

¹ En général, le roman en feuilleton à cette période ne dépassait pas une durée de six mois.

² Journal quotidien *Maeilsinbo*, le 3 février 1916. Les citations figurant dans cet article sont traduites du coréen par nos soins. Et c'est nous qui soulignons certains passages.

mes chers lecteurs. Pour dire la vérité, recevant de nombreux courriers de lecteurs, **j'ai souvent écrit selon vos demandes, vos souhaits, vos volontés, au point d'y perdre la volonté propre qui m'animait au départ, afin de ne pas trahir votre bonté.**¹

Cette lettre de Hamong illustre combien il a modifié l'original afin de l'adapter au goût des lecteurs coréens. Il change d'abord le lieu où se déroule l'histoire ainsi que les noms des personnages : ainsi Paris devient Shanghai et on rencontre Junbong Jang à la place d'Edmond Dantès. *Le Comte de Monte-Cristo*, roman partiellement inspiré de faits réels, raconte la vie improbable d'un jeune marin de dix-neuf ans, Edmond Dantès. Au début du règne de Louis XVIII, le 24 février 1815, jour où Napoléon quitte l'île d'Elbe, Edmond Dantès, débarque à Marseille mais, trahi par des collègues, il est dénoncé comme conspirateur bonapartiste et enfermé dans une geôle du château d'If situé à Marseille. Après quatorze années d'enfermement, il parvient à s'évader et prend possession d'un trésor caché dans l'île de Monte-Cristo dont l'existence lui avait été révélée par l'abbé Faria, avant de mourir. Riche et puissant désormais, Dantès se fait passer pour le comte de Monte-Cristo et entreprend de se venger de ceux qui l'ont accusé à tort et fait emprisonner. Mais le traducteur coréen juge cette histoire trop française, donc trop étrangère, pour ses lecteurs coréens du tout début du XX^e siècle : s'appuyant sur une créativité redoutable, il va donc la transformer pour l'adapter au goût du lecteur coréen et à son niveau de lecture. Il transpose l'histoire originale, qui se déroulait en France sur les bords de la Méditerranée, en 1815, à l'Asie de l'Est de 1894, c'est-à-dire à l'aube de la première guerre sino-japonaise qui opposa la Chine de la dynastie Qing à l'empire du Japon et qui se solda par le contrôle de la Corée par les Japonais. L'histoire, « adaptée » au goût coréen, commence désormais dans une concession française située à Shanghai en Chine. Mais l'adaptation ne s'arrête pas à un simple changement géographique. En déplaçant l'action de l'Occident vers l'Asie de l'Est, le roman se transforme en un roman historique qui relate l'actualité politique effervescente de trois pays d'Asie de l'Est : la Corée, la Chine et le Japon. Napoléon 1^{er}, exilé à Sainte-Hélène après la lourde défaite de Waterloo, est remplacé par Sun Wen, révolutionnaire et homme d'Etat chinois qui fomenta un coup d'Etat mais échoue puis s'exile pour seize ans en Europe, aux Etats-Unis, au Canada, puis au Japon. De même, la guerre d'indépendance grecque (1821-1830) est remplacée par de nombreux soulèvements nationalistes au Viêt Nam. Par la suite, un Chinois baptisé Junbong Jang, jeune marin prometteur, est piégé dans une intrigue politique, puis enfermé dans une prison souterraine juste avant des

¹ A l'occasion de l'interruption: de Hamong aux lecteurs, Journal quotidien Maeilsinbo, le 11 juillet 1916.

retrouvailles prévues avec sa fiancée à Shanghai. Tout comme Edmond Dantès dans l'histoire originale, ce jeune Chinois s'évade de la forteresse le 28 février 1908 avec l'aide du moine indien nommé Dara (l'abbé Faria dans le texte original), après 14 ans d'enfermement, puis accomplit sa vengeance sans reculer durant cent jours. Par ce déplacement géographique et historique, le traducteur dévoile sa propre idéologie en empruntant la stratégie de « l'adaptation » : l'histoire de l'Asie de l'Est, envahie, déchirée par la violence de l'impérialisme, la blessure des colonisés... tout y est fusionné. En fin de compte, cette histoire, parfaitement adaptée dans le but d'une part de mieux convaincre les lecteurs coréens, d'autre part de dénoncer les actes des impérialistes, remporte un grand succès public, mais son origine étrangère n'est jamais dévoilée.

L'histoire, dont l'étrangeté est complètement effacée, revêt une allure tellement nouvelle que les lecteurs coréens s'y enfoncent avec enthousiasme. Il est intéressant de se pencher sur le courrier des lecteurs qui, pour certains, considèrent le texte comme le meilleur roman moderne écrit par un écrivain coréen :

Cela fait seulement une dizaine de jours que le *Neptune* a vu le jour, mais ce roman est tellement intéressant, bien **écrit, dans le style réputé de Monsieur Hamon**, que moi, qui étais complètement ignorante de la littérature, je prends désormais goût à la lecture. Je vous en remercie profondément. (courrier de lectrice, le 3 mars 1916)

Ah, l'honnêteté de Junbong Jang ! Ah, la sagesse du moine Dara ! Ah, **le style de Monsieur Hamon** ! A part l'histoire extraordinaire en elle-même, j'apprécie surtout **le style de Monsieur Hamon** tellement délicieux, tellement précis, qu'il m'arrive par moments de ne plus savoir s'il s'agit d'un rêve ou d'une histoire. J'attends avec impatience le journal que je reçois chaque jour. Si toutes les histoires étaient aussi amusantes que ce *Neptune*, je ne lirais que des histoires. Si tout le monde avait le **talent d'écriture de Monsieur Hamon**, je commencerais à étudier pour écrire une histoire. J'oserais dire qu'il n'y a pas d'histoire meilleure que ce *Neptune* dans notre monde littéraire coréen. (courrier de lecteur, le 1 juin 1916)

Ah, les idées de Monsieur Hamon ! Ah, la précision de Monsieur Hamon ! Depuis que je vois le *Neptune* en feuilleton dans le journal, je suis aussi ému que fébrile : plutôt que de me passer du *Neptune*, je préférerais jeûner pendant la moitié de la journée. Plutôt que de m'éloigner du *Neptune*, je préférerais passer une nuit blanche. Oh, *Neptune*, *Neptune*. Es-tu une histoire inventée ou un fait réel ? si c'était un fait réel, je partirais, à tout prix, pour rencontrer Junbong Jang. Et si c'était une histoire inventée, j'admèrerais **Monsieur Hamong comme un écrivain qui n'est pas ordinaire**. (courrier de lecteur, le 29 juillet 1916)

Comme ces extraits de courriers en témoignent, ce que les « fans » coréens – en cette période où les concepts d'adaptation et de traduction ne sont pas encore reconnus – apprécient surtout est le style talentueux du traducteur qui se faisait passer lui aussi pour l'auteur. On le voit donc, le *Neptune*, premier roman français publié en feuilleton dans un journal coréen, a entièrement effacé son origine étrangère et s'est fait plébisciter dans la culture coréenne jusqu'à ce que la notion d'adaptation voie le jour. Le terme d'adaptation n'est employé par personne, bien que le genre littéraire particulier existe en Corée, un genre dont les caractéristiques oscillent entre création et traduction. Lorsqu'un texte fait l'objet d'une adaptation, on cache son identité d'origine, on efface progressivement son étrangeté et on attribue au traducteur le statut d'auteur. Ce phénomène persiste jusque dans la décennie suivante où les notions d'imitation et de plagiat apparaissent enfin et suscitent alors la polémique parmi les écrivains. Reste à examiner le changement qui affecte le paysage littéraire coréen lorsqu'on commence à distinguer l'adaptation de la traduction.

De l'adaptation à la traduction : le cas des *Deux Merles de M. de Saint-Mars*

Certes, l'adaptation existait en tant que pratique comme nous l'avons vu avec *Le Comte de Monte-Cristo*, mais elle se confondait avec la création au niveau de la réception, de sorte que la distinction entre les trois concepts – « traduction », « adaptation » et « création » – demeurait toujours ambiguë. Le terme d'adaptation apparaît pour la première fois en 1921 dans le journal *Chosun*, mais son évolution est marquée par de nombreux aléas. Le champ littéraire coréen, qui comportait jusqu'alors de nombreuses œuvres étrangères « sans étiquette », finit par se rendre compte de la nécessité de tracer une ligne de démarcation précise entre l'œuvre étrangère traduite et l'œuvre authentiquement coréenne. Cependant, une hésitation demeure, comme on peut le voir dans cette préface parue dans un journal :

Ceci n'est pas un roman inventé par moi-même, mais alors est-ce une traduction ? Ceci n'est pas une traduction non plus. Une adaptation, alors ? Ceci n'est pas complètement une adaptation. Je crains que ce soit quelque chose de si singulier que l'on n'arrivera jamais à le définir. (journal *Chosun*, le 6 décembre 1921)

Mais à partir des années 1920, deux nouveaux quotidiens non gouvernementaux, *Dong-a* et *Chosun*, voient le jour, et les œuvres littéraires étrangères prolifèrent sur le marché littéraire coréen. Plus la concurrence grandit, plus les journaux s'orientent vers les œuvres étrangères propres à divertir les lecteurs coréens. D'autant que la censure politico-culturelle sous le colonialisme japonais tend à inhiber la création littéraire, ce qui crée un

contexte favorable à l'introduction d'œuvres étrangères. Désormais, on voit apparaître les mentions « traduit par », « adapté par », « écrit par » à la publication de chaque œuvre. Ce phénomène entraîne deux bouleversements: d'abord, la réécriture basée sur une œuvre étrangère – qu'il s'agisse d'adaptation ou de traduction – n'est plus considérée comme équivalente à la création. Ensuite, bien que la délimitation entre adaptation et traduction reste toujours flottante, l'adaptation « extrême », qui engendre des modifications importantes et paraît sans « étiquette » (comme *Le Comte de Monte-Cristo*) devient objet de scandale.

Avec la diffusion de masse des romans d'origine étrangère, les lecteurs coréens deviennent désormais capables de faire la distinction entre une œuvre coréenne authentique et une œuvre traduite. Et les œuvres étrangères dont l'origine n'est pas précisée deviennent objets de réprobation morale : le monde littéraire identifie l'omission de la source étrangère à un vol. C'est pourquoi le terme d'adaptation prend progressivement sa place avec sa définition propre : un texte dont l'origine est étrangère et qui a été ré-écrit pour être adapté aux mœurs coréennes. Dans ces textes, le nom des lieux et des personnages est souvent remanié. (Journal *Dong-a*, le 11 mai 1925)

C'est dans ce contexte que le roman français, *Les Deux Merles de M. de Saint-Mars*, est traduit en feuilleton dans le journal coréen *Dong-a*, qui avait été fondé en 1920. Inspiré par la légende bien mystérieuse d'un prisonnier mort le 19 novembre 1703 à la Bastille, et dont nul ne connaissait le nom ni le motif de l'incarcération, l'un des feuilletonistes français les plus populaires au XIX^e siècle, Fortuné du Boisgobey écrit un roman policier populaire, intitulé *Les Deux Merles de M. de Saint-Mars* en 1878. Quarante-quatre ans plus tard, ce roman paraît en Corée en feuilleton entre le 1^{er} janvier et le 20 juin 1922, soit pendant six mois, avant de paraître un an plus tard en livre. Le traducteur coréen, Taewon Min, déjà renommé pour sa traduction précédente des *Misérables* de Victor Hugo, baptise ce roman français *Le Masque de fer* et le publie sous son nom de plume, Woobo¹. Dans le champ de la réception littéraire, ce roman prend une place toute particulière, d'une part grâce à la traduction qui diffère fondamentalement des précédentes, d'autre part en raison de son grand succès public. Dès sa parution, ce roman devient un *best-seller* et demeure ainsi longtemps sur le marché littéraire coréen. Mais qu'en est-il de sa traduction ?

Contrairement au *Comte de Monte-Cristo*, l'annonce du *Masque de fer* ne cache pas son origine étrangère :

¹ D'ailleurs, Alexandre Dumas a écrit sur le même motif *Le Vicomte de Bragelonne*, dont la troisième partie est *L'homme au Masque de Fer* (1848), et qui a remporté un grand succès mondial suivi de nombreuses adaptations cinématographiques. Cependant, le texte original de la version coréenne ne s'est pas inspiré de ce dernier.

Le chef d'œuvre français : **traduit par Woobo Min** : Ecrit à l'origine en français ce roman est si célèbre dans son pays qu'il y a très peu de gens qui ne le connaissent pas [...] **Ce roman est traduit par Woobo Min** qui a conquis sa réputation grâce à son style subtil l'année dernière, avec sa traduction d'une autre œuvre française : *Sans famille*¹ (*Dong-a*, le 30 décembre 1921)

Comme nous le voyons, le journal précise bien ici que ce roman est une traduction du français. Bien que la distinction entre traduction et adaptation ne soit toujours pas très claire en pratique, nous constatons que ces deux concepts se différencient désormais de la création. Autrement dit, le traducteur et « l'adaptateur » n'ont plus le même statut que l'écrivain. Un an plus tard, à l'occasion de la sortie du texte en livre, le traducteur même détaille son opération traductive :

Le Masque de fer inspiré par un fait réel qui se passa en France, a été écrit par un romancier historique, Boisgobey, après de nombreuses années de recherches. **Je l'ai traduit tout en l'adaptant aux mœurs coréennes dans le but de faciliter la lecture pour les lecteurs moyens.** Mon but n'est point de présenter le fait réel de l'histoire française. (*Le Masque de fer*, préface, *Dong-a* édition, 1923)

En effet, en dehors du remplacement des noms des personnages principaux par des prénoms coréens, la version coréenne n'opère aucune modification. Tout comme dans sa version originale, l'histoire se passe en France, à la Bastille, à Bruxelles, et les détails de chaque épisode restent intacts. L'étrangeté du roman étranger ne s'efface pas et les lecteurs coréens cette fois-ci apprécient cette œuvre en tant qu'œuvre française mais traduite en leur langue.

Conclusion

Lorsqu'on parle d'adaptation, que l'on soit sourcier ou cibliste, d'emblée nos réflexions prennent une connotation relativement négative. Mais lorsqu'on resitue ce terme d'adaptation dans une perspective historique, on est amenés à une nouvelle réflexion, en particulier dans un pays où la littérature étrangère a proliféré dans un laps de temps relativement court. En Corée, suite au débarquement soudain de la culture occidentale, le public était censé aller à la rencontre de l'Autre : rencontrer l'Autre et le connaître était une question de survie pour la Corée menacée par le colonialisme sous lequel le gouvernement colonial japonais interdisait l'usage du coréen à l'école et dans la presse. Traduire ou adapter des œuvres

¹ D'Hector Malot, paru en 1878 chez Eugène Dentu à Paris.

étrangères était à la fois un outil contre cette menace politique permettant d'éclairer le peuple et une occasion à ne pas manquer de faire advenir des possibles de la langue et de la littérature qui sommeillaient encore en elle (Ladmiral, 1993 : 296).

Pourtant, la littérature étrangère a subi de nombreuses modifications lors de sa transplantation, et ce que nous appelons « adaptation » est devenu un genre particulier aujourd'hui. « Particulier » parce que les chercheurs coréens ne sont pas tout à fait d'accord pour classer l'adaptation comme un genre littéraire, en raison de son identité ambiguë. On l'a considérée comme issue d'une période tumultueuse politiquement et donc on l'a laissée de côté, considérant longtemps que c'était une question dépourvue d'actualité.

Certes, du point de vue des sourciers, l'adaptation, qui dissimule la spécificité culturelle du texte original, n'est qu'une distorsion, une espèce de narcissisme (Berman), une pratique annexionniste (Meschonnic). Mais sur le plan de l'opération traductive considérée comme un *continuum* qui résulte de l'invention d'un « style-cible » (Christine Raguét), l'adaptation retrouve son sens authentique : de prime abord, elle est le pont, un passage, une passerelle qui facilite la réception de l'Autre chez soi grâce à un talent créatif d'acclimatation. Ensuite, elle est la référence par excellence qui nous permet d'examiner l'évolution d'une œuvre étrangère jusqu'à son arrivée dans une autre culture, ou encore jusqu'à sa canonisation au sein de la littérature mondiale. D'où la nécessité de repenser le terme d'adaptation qui est loin de se limiter au résultat d'une simple distorsion.

Bibliographie

Sources primaires

Dumas, Alexandre (1998) : *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard.

Du Boisgobey, Fortuné (1878) : *Les Deux Merles de M. De Saint-Mars*, consulté sur le site Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6534010v>).

Sources périodiques

Maeilsinbo, journal quotidien coréen, février 1916 – mars 1917

Dong-a, journal quotidien coréen, janvier 1922 – juin 1922

Chosun, journal quotidien coréen, le 6 décembre 1921

Sources critiques de la traduction et de l'adaptation

Berman, Antoine (1984) : *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traductions dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard.

Berman, Antoine (1999) : *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain. Épreuve de l'étranger. Culture et traductions dans l'Allemagne romantique*. Paris, Seuil.

Cho, Jaeryong (2014) : « La double traduction et la corporalisation de l'écriture », in *Traduire-écrire cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS édition.

- Chon, Kwanyong (1989) : *L'étude de nouveau roman*, Séoul, Corée du sud, Saemoonsa édition.
- Delisle, Jean (2003) : *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. 2e éd. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Grossman, Edith (2010) : *Why translation matters*, Connecticut, Yale University Press.
- Kim, Yongmin (2005) : « Le rôle de journal des années 1910 et le processus de l'installation de roman moderne coréen », in *Etude sur la relation entre le genre narratif coréen moderne et les médias*, Séoul, Corée du sud, Somyung éd.
- Ladmiral, Jean-René (1998) : « Le prisme interculturel de la traduction », in *Palimpsestes : Traduire la culture*, n°11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- (2010) : *Traduire - théorèmes pour la traduction*, 2e édition, Paris, Gallimard.
- (2014) : *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres.
- L. Bastin, Georges (1993) : « La notion d'adaptation en traduction », in *Meta : Translators' journal*, Vol. 38, n° 3, Montréal, Presses de l'université de Montréal.
- Martin, Jacky (2004) : « La traduction en tant qu'adaptation entre les cultures : les traductions de Beowulf jusqu'à Seamus Heaney », in *Palimpsestes : De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, n°16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Meschonnic, Henri (1973) : *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard.
- (1990) : « Traduction, adaptation-palimpseste », in *Palimpsestes : Traduction / adaptation*, n°3, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Nabokov, Vladimir (1981) : *The art of translation in lectures on Russian literature*, San Diego, Harvest books.
- Raguet, Christine (2004) : *Palimpsestes - De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, n° 16, Paris, presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Venuti, Lawrence (1998) : *The scandals of translation : Towards an Ethics of Difference*, New York, Routledge.

LA TRADUCTION DES RÉFÉRENCES CULTURELLES DANS *ALLERZIELEN* DE CEES NOOTEBOOM : UNE COMPARAISON DES TRADUCTIONS ALLEMANDE ET AMÉRICAINNE

Arvi SEPP¹, Karel VANDEGHINSTE²

Abstract: In this article, we discuss the translatability of cultural references by comparing the American and German translation of Dutch novelist Cees Nooteboom's novel *Allerzielen* (1998). The novel is not only replete with references to Dutch culture but also to German culture. With reference to Lawrence Venuti's analytical concepts of *domestication* and *foreignization*, the analysis will show that, when comparing the German translation of *Allerzielen* to the American, the former generally tries to preserve these references to a foreign culture, whereas the latter prefers a naturalizing approach.

Keywords: realia, naturalization, exoticization, Nooteboom, translatability.

1. Traduire la spécificité culturelle

Dans cet article, nous abordons la traduisibilité des références culturelles en comparant les traductions allemande et américaine du roman de Cees Nooteboom *Allerzielen* (1998). Le protagoniste d'*Allerzielen*, Arthur Daane, est un réalisateur néerlandais qui a déménagé à Berlin après un accident d'avion dans lequel sa femme et son fils ont perdu la vie. Dans le bar à vin de Schultze, il retrouve souvent ses amis, Victor, le sculpteur néerlandais, Arno, le philosophe allemand et Zenobia, le scientifique russe, où ils discutent de nombreux sujets tard dans la nuit. Berlin fascine Arthur car il y a tant de traces qui rappellent le passé tourmenté de l'Allemagne. Quand il rencontre Elik, une étudiante néerlandaise en doctorat, dans un café, il est attiré par sa beauté défigurée par une grande cicatrice.

Le roman est un cas intéressant pour les études de traduction car il est parsemé de références, non seulement à la culture néerlandaise, mais aussi à la culture allemande et, dans une moindre mesure, espagnole. Ce qui rend le roman de Nooteboom fascinant également est le regard sur l'histoire et la culture allemandes d'un point de vue néerlandais. Mais comment peut-on traduire ces significations déterminées culturellement pour des lecteurs

¹ Vrije Universiteit Brussel / Universiteit Antwerpen, Belgique, arvi.sepp@vub.ac.be / arvi.sepp@uantwerpen.be.

² Chercheur indépendant, kvandeghinste@hotmail.com.

qui viennent d'une autre culture ? Deux options sont possibles : les traducteurs peuvent, soit laisser ces éléments étrangers dans les textes (une stratégie d'exotisation), soit les remplacer avec des significations semblables qui existent déjà dans leur propre culture (une stratégie de naturalisation). En comparant les traductions allemande et américaine d'*Allerzielen*, nous allons constater que la version allemande essaie généralement de préserver ces références à une culture étrangère, tandis que la version américaine préfère la naturalisation. Dans cet article, nous examinons les avantages et les inconvénients de ces deux stratégies de traduction.

2. La traduction des *realia*

La traduction des références culturelles ou, plus particulièrement, les *realia*, représente un vrai défi pour le traducteur littéraire. *Realia* (*reale* au singulier), le mot latin pour les *objets du réel*, a été employé pour la première fois par les traducteurs bulgares Vlachov et Florin dans le contexte des études de traduction. Les spécialistes ont choisi ce terme pour désigner des mots et des expressions qui font référence à des objets, concepts et phénomènes qui sont typiques pour le milieu géographique, la culture, la vie quotidienne ou pour le contexte socio-historique spécifiques d'un peuple ou d'une nation. Les *realia* ont ainsi une connotation nationale, locale et historique, ce qui rend souvent leur traduction difficile (voir Shuttleworth et Cowie, 1997 : 140). Les œuvres littéraires abondent pourtant de *realia* car elles naissent dans une culture spécifique. Ces références culturelles peuvent se classer dans différentes catégories. Grit, par exemple, met en place une classification dans laquelle il emploie des catégories similaires, quoique moins nombreuses, à celles de Vlachov et Florin (voir Grit, 2010 : 189). Selon Grit, les *realia* peuvent être (les exemples sont extraits du roman de Nooteboom) :

- 1) des concepts historiques comme, par exemple, un concept introduit par un certain parti à un moment donné dans l'histoire de l'Allemagne :
 - a. Waffen-SS (Nooteboom, 1998/2009 : 41)
 - b. Volksarmee (Nooteboom, 1998/2009 : 250)
- 2) des concepts géographiques comme, par exemple, un concept qui fait référence au nom d'un canal ou d'un square à Amsterdam :
 - a. Keizersgracht (Nooteboom, 1998/2009 : 117)
 - b. Albert Cuypermarkt (Nooteboom, 1998/2009 : 177)
- 3) des noms d'institutions privées ou publiques, comme, par exemple, le nom d'une chaîne de télévision néerlandaise, d'un zoo à Amsterdam ou de la police aux Pays-Bas :

- a. Vara (Nooteboom, 1998/2009 : 213)
 - b. Artis (Nooteboom, 1998/2009 : 251)
 - c. marechaussee (Nooteboom, 1998/2009 : 97)
- 4) des noms de phénomènes sociaux et culturels, de produits et d'artefacts, comme, par exemple, le nom d'une variété de fromage allemand ou d'une émission d'information néerlandaise spécifique:
- a. Handkäse (Nooteboom, 1998/2009 : 110)
 - b. Polygoonjournaals (Nooteboom, 1998/2009 : 47)
- 5) des expressions numériques utilisées pour mesurer le temps, le poids, la taille, etc., ou pour désigner la valeur de la devise des Pays-Bas avant l'introduction de l'euro:
- a. kwartje (Nooteboom, 1998/2009 : 8)

Tous ces concepts proviennent d'une certaine culture (celle des Pays-Bas et de l'Allemagne, dans les exemples cités) et n'ont aucun sens pour des lecteurs qui ont grandi dans un pays avec une tradition culturelle et une histoire différentes. Si les traducteurs décident de garder ces références culturelles dans leurs textes, ils doivent s'assurer que leur signification est suffisamment claire pour leurs lecteurs. Non seulement il est gênant d'avoir trop de mots pas clairs dans un texte littéraire, mais aussi le public pourrait passer à côté des significations essentielles à l'interprétation du texte. Les traducteurs peuvent également remplacer les *realia* étrangères par des termes et des concepts de leur propre culture, qui ne sont pas parfaitement équivalents aux mots originaux, mais qui ont des significations similaires. Dans ce qui suit, nous allons prendre des exemples des *realia* de l'*Allerzielen* de Nooteboom et voir comment Susan Massotty, la traductrice américaine du roman, et Helga van Beuningen, sa collègue allemande, résolvent le problème de traduction. Il est intéressant de voir qu'elles traduisent souvent les *realia* d'une manière très différente.

3. Stratégies de traduction

Le roman de Nooteboom foisonne de *realia* dont la plupart font référence à l'histoire, à la culture et à la société des Pays-Bas et de l'Allemagne. Pour van Beuningen, ces références ne représentent évidemment aucune difficulté, mais il est important que sa traduction préserve la vision néerlandaise sur l'histoire et la culture allemandes. Ce point de vue néerlandais est exprimé par Arthur, le protagoniste d'*Allerzielen*, et parfois par d'autres personnages, tels que Victor et Elik. Si le traducteur n'y accorde suffisamment d'attention, le roman pourrait perdre au niveau du sens et envoyer un message différent du texte original.

Pour comparer les stratégies de Massotty et van Beuningen dans la traduction des *realia*, la plupart des exemples sur lesquels on s'arrêtera se réfèrent à la culture néerlandaise (voir Jooker, 2004 : 55-62). Dans l'extrait suivant, le titre du journal communiste *De Waarheid* est difficile à traduire :

[...] zijn vader als een clown op de hoek van de Albert Cuypmarkt met een magere stapel van *De Waarheid* onder doorzichtig plastic [...] (Nootboom, 1998/2009 : 176-177)

[...] sein Vater, [...], wie einen Clown mit einem mageren Stapel *Die Wahrheit* unter durchsichtigem Plastik an der Ecke des Albert-Cuyp-Markts [...] (Nootboom, 2000 : 189, traduit par van Beuningen)

[...] his father the clown at the Albert Cuyp market, holding up *The Daily Worker* in a protective plastic bag [...] (Nootboom, 2001: 141, traduit par Massotty)⁶

Le nom du journal néerlandais n'évoque rien, ni aux lecteurs américains, ni aux lecteurs allemands et la signification du titre n'est claire que s'ils parlent néerlandais. C'est pour cette raison que van Beuningen traduit le titre: *De Waarheid* (La Vérité) devient *Die Wahrheit*. De cette manière, elle reste très proche du texte original. Massotty, en revanche, décide de remplacer *De Waarheid* par *The Daily Worker*, un journal communiste américain, que ses lecteurs connaissent davantage. Cette stratégie de traduction s'appelle adaptation: la traductrice adapte le texte source de manière à ce qu'il ne contienne plus aucun élément étranger qui pourrait prêter à confusion pour ses lecteurs. Pourtant, le changement que Massotty impose au texte est quelque peu malheureux car un journal américain dénote avec l'environnement hollandais. Il est un peu absurde qu'elle fasse lire un journal communiste américain à un Néerlandais à Amsterdam. Dans cet exemple, les traducteurs n'ont pas besoin de rajouter le fait que le journal diffuse l'idéologie communiste car d'autres passages dans le roman indiquent clairement que le père d'Arthur était communiste. On le précise dès le début du roman : « Just as he could have confided that his father had been a communist [...] » (Nootboom, 2001 : 30, traduit par Massotty).

L'extrait suivant d'*Allerzielen* introduit un concept qu'on ne peut comprendre en dehors du cadre de l'histoire et de la société des Pays-Bas :

Niet lullen maar poetsen,' zei Victor in het Nederlands. [...]
Niet lullen, maar poetsen. Devies van *de marechaussee*. [...] (Nootboom, 1998/2009 : 96-97)

“Niet lullen maar poetsen”, sagte Victor auf niederländisch [...]

“Nicht quatschen – putzen! Die Devise der niederländischen Militärpolizei. [...] (Nootboom, 2000 : 104, traduit par van Beuningen)

“*Niet lullen, maar poetsen*,” Victor said in Dutch. [...]

"Roughly translated, it means 'More work, less pay.' The motto of the Military Police (Nootboom, 2001 : 75, traduit par Massotty)

Dans cet exemple, les deux traductrices traduisent *marechaussee* avec un équivalent de leur propre culture. Aux Pays-Bas, la *marechaussee* est une division distincte de l'armée hollandaise, affectée à des tâches de la police militaire et civile. Le terme employé par van Beuningen et Massotty dans leurs traductions n'est pas l'équivalent exact du mot néerlandais, étant donné que la police militaire dans leurs pays sera différente du point de vue de l'autorité et de la juridiction. Van Beuningen le signale par la précision du contexte néerlandais : elle traduit *marechaussee* par *die nederlandse Militärpolizei* (la Police militaire néerlandaise). Massotty n'ajoute pas cette information, elle n'invite ainsi pas ses lecteurs à placer le terme dans le cadre néerlandais.

Dans l'exemple suivant nous allons voir comment van Beuningen retient les *realia* indiquées par Nootboom, tandis que Massotty les copie uniquement si leurs noms sont également connus en Amérique. Quand ce n'est pas le cas, elle va généraliser le mot ou le remplacer par un équivalent qui est déjà familier aux lecteurs américains :

[...] of het nu voor de Vara was, of voor Amnesty, of voor Novib, naast de opdracht kon hij altijd voor zichzelf filmen. (Nootboom, 1998/2009 : 213)

[...] ob es nun für die VARA war oder für Amnesty oder NOVIB, neben dem Auftrag konnte er immer für sich selbst filmen. (Nootboom, 2000 : 228, traduit par van Beuningen).

[...] whether the call came from Amnesty, Foster Parents, or network TV. He could always film his own things while he was working on the assignment. (Nootboom, 2001 : 170, traduit par Massotty)

Massotty change *Novib* en *Foster Parents*, une organisation que les lecteurs américains connaissent davantage. De nouveau, les termes ne sont pas équivalents, puisqu'ils désignent des institutions différentes qui offrent de l'aide au développement de manière différente. *Vara*, cependant, est remplacé par un hyperonyme (network TV = chaîne de télévision), ce qui est une généralisation. La traductrice garde finalement Amnesty puisque ses lecteurs reconnaîtront de suite ce que ce nom représente. Van Beuningen, en

revanche, fait le choix de garder toutes les références de Nooteboom dans sa traduction, même si ses lecteurs allemands ne connaîtront pas non plus *Vara* et *Novib*. Dans ce cas, elle espère que le contexte dans lequel on utilise les noms dans le roman éclaire leur signification.

Dans l'exemple suivant, Massotty généralise de nouveau la référence de Nooteboom, tandis que van Beuningen suit le texte original :

[...] daar zullen ze ontzettend blij mee zijn in Hilversum (Nooteboom, 1998/2009 : 46)

[...] da werden sie sich in Hilversum wahnsinnig freuen (Nooteboom, 2000 : 51, traduit par van Beuningen)

[...] the network's going to be absolutely delighted (Nooteboom, 2001: 34, traduit par Massotty)

Hilversum est la ville aux Pays-Bas où se situent les chaînes nationales principales de télévision et de radio. Du fait que la traductrice élimine régulièrement tous les *realia* étrangères ou qu'elle les remplace par des termes locaux ou génériques, les origines néerlandaises du texte source ne sont plus visibles dans la traduction de Massotty. Si toutes les caractéristiques qui rendent le roman de Nooteboom typiquement néerlandais et qui se reflètent également dans le style, le ton, les idiomes et le cadre sont changées, la traduction risque de devenir plate et superficielle et de manquer de l'originalité du texte source, sauf si le traducteur remplace le tout avec la richesse de sa propre langue et son propre style. Un traducteur ne devrait pas juste copier des mots étrangers dans l'unique but de rendre sa traduction exotique et embrouiller ainsi ses lecteurs qui ne comprendront le sens de ces mots. Mais souvent le sens du mot étranger ressort du contexte – comme dans l'exemple cité – et n'entrave pas la compréhension du texte, au contraire, il lui donne une couleur locale. En incluant davantage de références à l'autre culture, le texte pourrait devenir plus difficile et sa lecture serait plus exigeante, mais il deviendra également plus riche et sa lecture sera plus gratifiante. Une lecture plus attentive d'un texte littéraire, où les lecteurs devront placer les choses dans un contexte plus large, sera plus interactive et permettra à ceux-ci de découvrir des significations par eux-mêmes.

Les mots ont généralement des connotations. Ces significations sont associées au mot au-delà de sa signification référentielle de base et on ne peut les saisir que si le récepteur et l'émetteur partagent le même contexte culturel. Si le traducteur efface les *realia* du texte, les significations supplémentaires évoquées par ces *realia* qui créent une certaine atmosphère et ambiance, sont perdues. C'est le cas dans l'exemple suivant :

[...] een blok Sunlightzeep (Nootboom, 1998/2009 : 110)

[...] ein Stück Sunlichtseife (Nootboom, 2000 : 118, traduit par van Beuningen)

[...] a bar of soap (Nootboom, 2001 : 86, traduit par Massotty)

Comme Jooker le souligne, *Sunlightzeep* (le savon Sunlight) représente une bonne vieille marque de savon (Jooker, 2004 : 58). De nos jours, on trouve encore ce savon dans les magasins en Belgique et aux Pays-Bas, mais pas aux États-Unis, donc le lecteur américain ne fera pas cette association. Malgré la perte d'une partie du sens qui se trouve dans le texte original néerlandais dans la traduction, le choix de Massotty de généraliser est compréhensible dans cet exemple. En Allemagne, on vendait ce savon sous le nom de *Sunlichtseife*, donc les lecteurs plus âgés pourraient encore s'en souvenir.

Dans le prochain exemple, Nootboom cite encore un nom qui ne sera compris que par les lecteurs de culture néerlandaise:

Lou Bandy [...] Ooit, oude opnamen. Net als op Polygoonjournaals, dat rare, hoge geluid, [...] De jaren dertig. En na de oorlog aan het gas, kon zijn afgang niet verdragen. (Nootboom, 1998/2009 : 47)

Lou Bandy [...] Irgendwann einmal, alte Aufnahmen. Wie in den Wochenschaun damals, diese merkwürdigen hohen Laute [...] Die dreißiger Jahre. Und nach dem Krieg das Gas, er konnte den Abstieg nicht ertragen. (Nootboom, 2000 : 51-52, traduit par van Beuningen)

Lou Bandy [...] Old 78s, from way back when. A strange, tinny voice, like the ones in old newsreel [...]. The 1930s. Turned on the gas and killed himself after the war. Couldn't bear his dwindling popularity. [...]. (Nootboom, 2001 : 34-35), traduit par Massotty)

Polygoonjournaals (Les actualités de Polygoon) font référence à *Neerlands Nieuws* (Les nouvelles néerlandaises) et à *Polygoon Wereldnieuws* (Les nouvelles du monde de Polygoon), deux émissions qui étaient projetées dans les salles de cinéma de manière hebdomadaire. La première émission a été diffusée dans les années 1920 et la dernière le sera en 1987. Comme il s'agit du nom d'une émission néerlandaise, on peut uniquement le copier, mais il n'aura aucune résonance pour le lecteur américain ou allemand. Il devrait donc pouvoir être traduit librement mais le traducteur devrait néanmoins s'efforcer de restituer son sens le plus possible et cela ne peut se faire qu'à travers la recherche. De ce point de vue, la traduction de van Beuningen est plus soucieuse de rendre la spécificité culturelle des médias néerlandais que

celle de Massotty, puisque *Wochenschaue*n (films d'actualités hebdomadaires) contient plus d'information que *old newsreels* (des anciens films d'actualités). Même si le nom de *Polygoonjournaals* n'apporte pas d'information essentielle à la compréhension du récit, il rappelle une période de l'histoire et crée ainsi une atmosphère vivante. Dans l'exemple choisi, on voit également comment le contexte peut aider à comprendre ce que *Polygoonjournaals* représente. En faisant référence aux années 1930, Nooteboom laisse entendre que les films d'actualités étaient particulièrement importants dans les années 1930 et 1940 quand ils étaient des sources d'information considérables et spectaculaires, voir les actualités en images étant encore quelque chose de nouveau à cette époque.

En comparant les traductions américaine et allemande, on constate également que le texte de Massotty est plus libre que celui de van Beuningen. Ceci pourrait s'expliquer en partie par le fait que la langue allemande est plus proche du néerlandais que l'anglais, où les traducteurs doivent faire plus de changements au niveau de la syntaxe et du lexique pour écrire dans un anglais courant. En utilisant des expressions anglaises (par exemple, *ooit*, le mot *once* en néerlandais, est traduit comme *from way back then*) et plus précises (*oude opnamen*, *vieux disques* en néerlandais, est traduit comme *old 78s*), la traductrice restaure légèrement la couleur du texte qui, autrement, se perd dans des généralisations.

Dans l'exemple suivant, tant Massotty que van Beuningen conservent la *reale*, mais les deux ajoutent une description pour clarifier l'acronyme :

Hoe lang geleden was het nu dat hij voor het eerst in Berlijn was gekomen?
Als stagiair mee met een team van de NOS dat een congres in het Oosten moest verslaan. (Nooteboom, 1998/2009 : 32)

Wie lange war es jetzt her, dass er zum ersten Mal in Berlin war? Als Praktikant mit einem Team vom niederländischen Sender NOS, das über einen Parteitag im Osten berichten sollte. (Nooteboom, 2000 : 36, traduit par van Beuningen)

How long had it been since his first visit to Berlin? He'd been a trainee at the time, and the Dutch public broadcasting service, the NOS, had sent him to report on a conference in East Germany. (Nooteboom, 2001 : 22, traduit par Massotty)

Les deux traductrices considèrent que le contexte d'utilisation du nom n'est pas suffisamment clair. Quoique parfois nécessaires à la bonne compréhension du texte littéraire, trop de descriptions peuvent modifier le style et le ton de l'œuvre originale. Dans l'exemple cité et dans les extraits antérieurs, la cadence et le rythme du texte de Nooteboom sont altérés à

cause des ajouts et le style succinct de l'auteur, qui rend son écriture alerte et ambiguë, est perdu. Dans l'exemple suivant, la description de van Beuningen n'est pas satisfaisante du point de vue esthétique :

Thomas had een voorkeur voor uilen gehad sinds hij een keer in Artis gezien had hoe [...] (Nooteboom, 1998/2009 : 251)

Thomas hatte eine Vorliebe für Eulen gehabt, seit er einmal im Amsterdamer Zoo Artis gesehen hatte, wie [...] (Nooteboom, 2000 : 269, traduit par van Beuningen)

Thomas had adored owls, ever since they'd gone to the Amsterdam zoo and he'd seen a [...] (Nooteboom, 2001 : 203, traduit par Massotty)

Massotty laisse de côté le nom du zoo d'Amsterdam, étant donné que la description donne déjà suffisamment d'information. En gardant tant le nom du zoo que la description, van Beuningen donne une information redondante, ce qui rend son intervention dans le texte beaucoup plus visible mais la lecture de celui-ci plus maladroite également.

Cependant, en comparant les traductions allemande et américaine, nous allons voir que Massotty explique et décrit les *realia* étrangères bien plus fréquemment que van Beuningen, bien qu'il y ait suffisamment d'informations contextuelles pour la bonne compréhension du texte :

'Heb je niet een klein beetje heimwee? Het heeft gevroren, er ligt sneeuw op de gracht [...]' Erna woonde aan de Keizersgracht. (Nooteboom, 1998/2009 : 117)

'Hast du nicht ein kleines bisschen Heimweh? Es hat gefroren, auf der Gracht liegt Schnee [...]' Erna wohnte an der Keizersgracht. (Nooteboom, 2000 : 126, traduit par van Beuningen)

'Don't you feel even the teeniest bit homesick? The canals are frozen over and covered with snow. [...]' Erna lived on Keizersgracht, one of Amsterdam's main canals. (Nooteboom, 2001 : 92, traduit par Massotty)

Le lecteur n'aurait pas pu passer à côté du fait qu'Erna habite à Amsterdam, vu les nombreuses allusions de Nooteboom à la ville où le protagoniste vivait avant la mort de sa femme et de son fils. Arthur reste en contact avec la vie d'Amsterdam uniquement à travers les conversations par téléphone avec Erna. Que *Keizersgracht* soit le nom d'un canal ressort également d'une phrase précédente dans le roman comme on le voit dans l'extrait cité. De temps en temps, Nooteboom fait également des références aux spécialités culinaires allemandes, ce qui ajoute de la couleur locale et rend sa description de la vie à Berlin plus vivante :

[...] Handkäse. [...] ‘Waarom noemen jullie dat toch kaas? [...]’
(Nootboom, 1998/2009 : 110)

[...] Handkäse. [...] “Warum nennt ihr so was eigentlich Käse? [...]”
(Nootboom, 2000 : 118, traduit par van Beuningen)

[...] *Handkäse* – a smelly German cheese. [...] “How on earth can you
people call it cheese?” (Nootboom, 2001 : 86, traduit par Massotty)

À nouveau, Massotty fait une description du type de fromage, ce qui est superflu et change le style du texte original. En effet, Nootboom n’explique jamais les références qu’il fait, il laisse son lecteur deviner le sens du contexte ou il laisse la signification ouverte. Beaucoup de ces références faites par Nootboom dans *Allerzielen* ne sont pas indispensables à la compréhension de l’intrigue ou du sens du roman. Ce sont, pour la plupart, simplement des clins d’œil ludiques adressés au lecteur qui pourrait ou non saisir les sens cachés auxquels l’auteur fait allusion. Dans l’exemple suivant également, contrairement à van Beuningen, Massotty rend explicite ce que Nootboom choisi de laisser implicite, enlevant ainsi le plaisir que les lecteurs pourraient ressentir en suivant l’auteur. Dans ce cas, Nootboom explique la référence plus loin dans le texte :

Het *Vagevuur* was niet zijn lievelingsboek [...]
Nee, Dante had hem in de steek gelaten. (Nootboom, 1998/2009 : 133)

Das *Fegefeuer* war nicht sein Lieblingsbuch [...]
Nein, Dante hatte ihn im Stich gelassen. (Nootboom, 2000 : 141-142,
traduit par van Beuningen)

Purgatory was not his favorite Dante book [...]
No, Dante had let him down. (Nootboom, 2001 : 103-104, traduit par
Massotty)

Au pire, les ajouts du traducteur endommagent la structure du roman et changent la manière dont les mots interagissent. Dans l’interaction des mots, des intentions et des différents niveaux de sens surgissent, rendant ainsi l’œuvre littéraire plus ambiguë et plus significative. L’un des motifs récurrents d’*Allerzielen* est la juxtaposition de l’âme allemande, sombre et ruminante, et du caractère néerlandais, franc et ouvert (voir Vandeghinste, 2012). Selon Nootboom, cette disposition des Allemands s’exprime dans le Romantisme noir ou, par exemple, dans les peintures de Caspar David Friedrich ou dans les œuvres littéraires d’E.T.A. Hoffmann, mais aussi dans la tradition culinaire :

[...] gebraden en gestoofde dierlijke resten waarmee de Germanen zich, leek het, sinds Varus hadden gevoed in hun duistere wouden, die er overigens ook nog steeds stonden. (Nootboom, 1998/2009 : 95)

[...] gebratene und geschmorte tierische Überreste, mit denen sich die Germanen, so schien es, seit Varus in ihren finsternen Wäldern ernährt hatten, die im übrigen auch immer noch standen. (Nootboom, 2000 : 102, traduit par van Beuningen)

[...] roasted, stewed, and fried bits of animals that had been part of the German diet since Varus brought his Roman soldiers to the Teutoburger Wald, which, by the way, also still exists. (Nootboom, 2001 : 74, traduit par Massotty)

Dans le texte original, Nootboom n'explique pas qui est Varus. Publius Quinctilius Varus était un général romain envoyé en Germanie avec trois légions par l'empereur Auguste. Varus fit une erreur capitale en se fiant à Arminius, le commandant d'une tribu germanique, et, comme conséquence, fut pris dans une embuscade dans la forêt de Teutoburg et tué dans un combat sanglant. Van Beuningen reste proche du texte original et ne donne aucun indice sur l'identité de Varus à ses lecteurs. S'ils souhaitent en savoir davantage, ils doivent effectuer quelques recherches. Massotty, en revanche, enlève une bonne partie du mystère et, en procédant ainsi, elle traduit *duistere wouden* (les forêts sombres) par *Teutoburger Wald*. Cependant, en procédant de cette façon, le passage ne se réfère plus à la nature sombre de l'âme allemande comme dans le texte original et dans sa traduction allemande. Le thème de l'obscurité (*duisternis*, *Finsternis*) est pourtant central dans le roman et important autant pour la structure que pour l'interprétation. Par conséquent, Nootboom laisse ce thème réapparaître souvent, comme on le voit dans l'extrait suivant :

Öde, Finsternis, het jachtterrein van de Germaanse ziel die nu dan eindelijk, aan het eind van deze waanzineeuw, uitgejaagd was. (Nootboom, 1998/2009 : 56)

Öde, Finsternis, das Jagdrevier der germanischen Seele, die nun endlich, am Ende dieses wahnwitzigen Jahrhunderts, am Ende der Jagd angelangt war. (Nootboom, 2000 : 61-62, traduit par van Beuningen)

Darkness and despair, the hunting grounds of the German soul, which finally, at the close of this mad century, had run out of game. (Nootboom, 2001 : 42, traduit par Massotty).

Ces exemples illustrent le fait que les spécifications du traducteur n'enrichissent pas toujours le texte comme c'était le cas avec le vieux 78tours dont nous avons discuté dans le passage sur les *Polygoonjournaals*. Parfois les traducteurs peuvent compenser la perte de sens qui se produit dans la traduction des significations culturellement déterminées, comme dans le cas des *realia* ou des expressions spécifiques pour une langue, en étant créatifs. Par exemple, traduire des jeux de mots ou des chansons à rimes demande de l'inventivité de la part du traducteur. Pourtant, comme les exemples précédents le montrent, le traducteur doit se montrer vigilant quand il opère des changements par rapport au texte original pour que le ton et l'ambiguïté du texte littéraire restent intacts.

4. Naturalisation vs. exotisation dans la traduction

Dans les exemples du chapitre antérieur, nous avons vu comment Massotty rend explicite le sens des *realia* par l'ajout d'une définition ou en les remplaçant, soit avec des mots ayant un sens similaire ou proche dans sa propre culture, soit avec des mots plus génériques (hyperonymes). Van Beuningen, en revanche, se tient plus près du texte source et, en conséquence, elle garde davantage de *realia* originaux dans son texte sans les reformuler. La distinction faite par James S. Holmes entre une stratégie de naturalisation et une stratégie d'exotisation dans la traduction est dans ce cas importante. Dans la traduction qui « naturalise », le traducteur adapte le texte de manière à ce qu'il se conforme aux standards et aux traditions prédominants dans sa propre culture. Dans la traduction qui « exotise », le caractère étranger du texte source est encore visible dans la traduction en mettant à l'avant-plan les standards et les traditions prédominants dans la culture de l'auteur (Holmes, 2010 : 185). La traduction de Massotty « naturalise » davantage car la traductrice adapte plus souvent le roman de Nooteboom aux standards américains, tandis que celle de van Beuningen « exotise » davantage parce que les racines néerlandaises d'*Allerzielen* sont régulièrement visibles. Par exemple, dans l'extrait suivant, on peut voir comment Massotty adapte le texte original pour qu'il se conforme aux normes discursives et politiques américaines :

Kijk, hij is nu bij de Richard-Wagner-Platz, bij het U-Bahnstation waar hij een paar uur geleden die oude vrouw heeft afgezet. Die is intussen dood, en met die neger gaat het ook niet goed. (Nooteboom, 1998/2009 : 60)

Da, jetzt ist er beim Richard-Wagner-Platz, bei der U-Bahn-Station, an der er vor wenigen Stunden die alte Frau abgesetzt hat. Sie ist inzwischen tot, und dem Neger geht es auch nicht gut. (Nooteboom, 2000 : 65, traduit par van Beuningen)

Look, he's reached Richard-Wagner-Platz, the U-Bahn station where he left the old woman just a few hours ago. In the meantime, she has died, and the homeless man is in critical condition. (Nootboom, 2001 : 45, traduit par Massotty)

Massotty traduit *neger* (nègre) par *homeless man*, parce que l'équivalent anglais a une connotation plus négative que le terme néerlandais. En effet, aux États-Unis le mot « nègre » se réfère à l'époque de la ségrégation raciale et continue à avoir une connotation particulièrement dépréciative dans un climat persistant d'inégalité raciale. Van Beuningen, pourtant, se tient à l'esprit du texte original (*Neger*), et, par conséquent, le style du texte de base, autrement dit la voix cynique du narrateur, ne se retrouve pas modifié dans sa traduction (Jooker, 2004 : 54). La traduction du mot montre dans quelle mesure le traducteur se situe dans un contexte idéologique qui permet certains usages du lexique et en interdit d'autres.

Lors d'un symposium où Nootboom et plusieurs de ses traducteurs discutaient de leur travail, Massotty a défendu la stratégie de « naturalisation » dans la traduction aux États-Unis. Elle soutient que ses lecteurs ont une piètre connaissance de la culture et de l'histoire des Pays-Bas et de l'Allemagne et que, à cause de ce fossé culturel, il est nécessaire d'ajouter des explications ou de généraliser des significations (Evenepoel et al., 2004 : 95). Effectivement, ce fossé est moins marqué entre les Pays-Bas et l'Allemagne car ces pays sont voisins. Cependant, il reste des nombreuses *realia* qui n'auront aucun sens pour le lecteur allemand qui n'a pas grandi aux Pays-Bas et qui n'a pas été en contact avec des traditions culturelles néerlandaises. *VARA* et *Keizersgracht* n'auront aucun sens pour les lecteurs allemands qui ne connaîtront pas les significations que ces mots ont pour les néerlandais. Pourtant, van Beuningen décide de garder les *realia* dans son texte sans expliquer leur sens.

Il est vrai que Massotty retient également beaucoup de mots étrangers employés par Nootboom dans sa traduction pour lui donner une couleur locale tels que les noms de plats allemands, les noms de places ou de mots allemands tels que *bitte* ou *Achtung*. Cependant, elle va rajouter une explication pour que le sens du mot soit clair et pour que le lecteur ne rencontre aucune difficulté dans le texte, comme dans l'exemple suivant :

[...] tot Eisbein en Wellfleisch en Schweinshaxe eerder aankondigingen van een ballet leken dan op gebraden en gestoofde dierlijke resten [...] (Nootboom, 1998/2009 : 95)

[...] bis Eisbein und Wellfleisch und Schweinshaxe eher wie Ankündigungen eines Balletts klangen denn wie gebratene und geschmorte tierische Überreste [...] (Nootboom, 2000 : 102, traduit par van Beuningen)

[...] until *Spanferkel*, *Wellfleisch*, and *Schweinsaxe* – suckling pig, boiled pork, and pig's knuckles – sounded more like a ballet program than the roasted, stewed, and fried bits of animals [...] (Nooteboom, 2001 : 73-74, traduit par Massotty).

La démarche de Massotty rend parfois les changements dans le texte nécessaires. Dans ce cas, Massotty remplace *Eisbein* par *Spanferkel* pour éviter une répétition qui serait disgracieuse esthétiquement : *Eisbein* aurait dû être traduit par *pickled pig's knuckles* pour le différencier de *Schweinsaxe* (*roasted pig's knuckles*). Nooteboom, pourtant, préfère ne pas expliquer les plats dans son texte, même s'ils sont tout aussi étrangers à ses lecteurs néerlandais qu'aux américains. De cette façon, ils acquièrent un caractère étrange, aliénant, qui aide l'auteur à évoquer l'âme allemande sombre et ruminante.

Cependant, en choisissant une stratégie de traduction de naturalisation, Massotty veut éviter cette aliénation au lecteur. Par l'explication et le remplacement des *realia* avec des mots locaux, la traductrice les traite d'un point de vue américain. Sa traduction devient ainsi plus pauvre puisque la différenciation présente dans le texte original se perd. Dans l'extrait suivant, par exemple, Massotty traduit *Vlamingen* (les Flamands) comme *Belgians*, considérant que les lecteurs américains sont incapables de situer la Flandre sur une carte et ne connaissent pas les différentes communautés linguistiques de la Belgique :

Hij werkte graag met Vlamingen. Geen opgeschroefde lol, en in tegenstelling tot wat de meeste Nederlanders denken, een zekere afstand die iets met respect voor de ander te maken heeft. (Nooteboom, 1998/2009 : 297)

Arthur arbeitete gern mit Flamen zusammen. Kein künstlicher Klamauk und, im Gegensatz zu dem, was die meisten Niederländer denken, eine gewisse Distanz, die etwas mit Respekt vor dem anderen zu tun hat. (Nooteboom, 2000 : 318, traduit par van Beuningen)

He liked working with Belgians. None of that forced jollity, and contrary to what most Dutch people think, the polite distance Belgians maintained had something to do with their respect for others. (Nooteboom, 2001 : 243, traduit par Massotty).

Hugo Opsomer, le directeur avec qui Arthur apprécie de travailler, est un Flamand. Dans ce passage, le protagoniste fait remarquer qu'il a des différences entre la mentalité flamande et la mentalité néerlandaise, en donnant ainsi un aperçu sur la manière dont les Néerlandais perçoivent les Flamands. Les Flamands parlent également néerlandais et les Pays-Bas sont plus proches de la Flandre que de la Wallonie, la partie francophone de la

Belgique, avec une tradition culturelle différente. On pourrait dire que Hans Opsomer est un personnage secondaire dans *Allerzielen* et qu'il n'est pas indispensable de savoir de quelle partie de la Belgique il vient pour comprendre le roman. Pourtant, la manière dont les langues et les cultures diffèrent et comment ceci engendre des visions du monde différentes sont des thèmes importants dans le roman de Nooteboom, dont les personnages principaux discutent régulièrement. Cependant, Massotty simplifie la diversité culturelle et l'identité de la Belgique, contrairement à van Beuningen qui traduit le texte source littéralement (*Flamen*).

La communication interculturelle n'est pas un thème récurrent uniquement dans *Allerzielen*, mais dans l'œuvre entière de Nooteboom. L'auteur est fasciné par la diversité des perspectives sur la réalité dans le monde et son œuvre littéraire laisse à penser qu'on développe sa propre vision grâce aux rencontres avec des étrangers. Dans *Allerzielen*, le protagoniste néerlandais tient beaucoup à l'amitié avec des gens de différents horizons culturels : Arno, par exemple, est allemand, Zenobia russe, Philippe français, Daniel nicaraguayen et Hugo flamand. Ceci explique également pourquoi Nooteboom introduit tant de *realia* des autres cultures dans son texte et laisse leur sens implicite. À travers ces *realia*, il veut montrer que les gens qui parlent une autre langue et ont une autre culture voient le monde différemment. En introduisant des concepts étrangers sans les expliquer, il invite le lecteur à entrer dans un dialogue avec une autre culture pour découvrir ce que ces concepts signifient. Par conséquent, l'approche qui exotise semble plus appropriée dans la traduction du roman de Nooteboom. La traduction qui naturalise efface ces différences culturelles et bloque ces échanges interculturels.

Comme on l'a vu dans les exemples précédents, le style de l'auteur du texte source, les valeurs et la vision du monde qui prévalent dans sa propre culture vont se retrouver altérés dans une traduction qui « naturalise ». Ces changements peuvent effectivement améliorer la compréhension et la lisibilité de la traduction, mais ils engendrent également des textes insipides, d'une qualité médiocre. Venuti défend donc la stratégie d'exotisation dans la traduction qui rend visible la culture étrangère d'où provient le texte source. Dans cette approche, les traducteurs respectent les valeurs et les points de vue exprimés dans le texte source, même s'ils ne correspondent pas aux standards moraux et sociaux prévalents dans leur propre culture. De même, les *realia* du texte original sont préservées dans la traduction comme des références à la culture étrangère. Venuti ne s'oppose pas à des traductions rédigées dans un langage fluide et naturel mais il ne veut pas sacrifier la voix de l'auteur et les spécificités de la culture étrangère dans ce but.

5. Conclusion

Van Beuningen traduit *Allerzielen* de Nooteboom de manière plus rapprochée en utilisant une stratégie d'exotisation qui rend les origines néerlandaises du roman plus visibles. Elle ajoute parfois une description aux *realia* étrangères, mais, dans la plupart des cas, elle laisse leur sens implicite, comme l'auteur lui-même le fait. Massotty, en revanche, préfère une démarche de « naturalisation » dans laquelle les références culturelles sont décrites, remplacées par des concepts similaires dans sa propre culture ou généralisées avec des hyperonymes. De cette manière, ses lecteurs n'éprouvent aucune difficulté en lisant le texte. Cependant, les changements dans le texte ne sont pas toujours nécessaires, car, en général, le contexte dans lequel les *realia* sont employées permet de comprendre leur sens.

Par conséquent, la traduction de Massotty n'invite pas le lecteur à entrer dans un dialogue avec les cultures néerlandaise, allemande ou espagnole auxquelles Nooteboom se réfère, car tout ce qui pourrait sembler étranger ou différent est filtré d'un point de vue américain et rendu ainsi familier. Pourtant tous ces échanges interculturels qui mettent en évidence les différences entre les langues et cultures fascinent Nooteboom et ils constituent véritablement un thème récurrent dans son œuvre. En se tenant plus près du texte de Nooteboom, van Beuningen, d'autre part, préserve mieux ces différentes perspectives culturelles. Ces choix faits par les traducteurs ne relèvent pas que du domaine personnel mais sont en grande partie déterminés par le *skopos*, le but ou la finalité de la traduction. La traduction dépend ainsi des attentes des lecteurs envisagés de la culture d'accueil (Guidère, 2010 : 73). Les exemples évoqués de l'*Allerzielen* montrent comment une traduction qui naturalise change complètement le texte source. Les descriptions de Massotty, les spécifications et les généralisations, dénaturent le style de Nooteboom, qui se caractérise autant par des phrases poétiques longues que par des dialogues courts et spirituels, par la richesse du détail, mais aussi par une concision qui laisse les significations implicites, ambiguës. Dans un exemple nous avons vu comment une des paraphrases de Massotty interrompt la façon dont les mots interagissent et créent des motifs, ce qui structure le roman et ses différents niveaux de compréhension. Dans un autre exemple, le choix de mots de Nooteboom a été modifié pour se conformer à l'idéal américain du politiquement correct. Nous ne voyons pas les mêmes changements radicaux dans la traduction de van Beuningen, dans les extraits choisis.

Une stratégie de naturalisation dans la traduction, qui adapte le contenu du texte source aux standards et aux valeurs de sa propre culture, est, dans les termes de Lawrence Venuti (1995), non seulement une forme d'impérialisme culturel, mais elle mène également à des traductions d'une qualité médiocre qui manquent de couleur locale et de l'originalité du texte

source. Une stratégie d'exotisation, qui laisse encore entrevoir les racines étrangères du texte original, évite à la traduction de devenir uniforme. Ces traductions pourraient être plus difficiles à lire, mais, en explorant la façon dont d'autres cultures interprètent le monde, le lecteur pourrait gagner en compréhension de la vie.

Bibliographie

Corpus

- Nooteboom, Cees (1998/2009) : *Allerzielen*. 18ième éd. Amsterdam, De Bezige Bij.
- Nooteboom, Cees (2000) : *Allerseelen*. (Traduit par Helga van Beuningen). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- Nooteboom, Cees (2001) : *All Souls Day*. (Traduit par Susan Massotty). New York, Harcourt.

Références critiques

- Evenepoel, Stefaan, Rooryck, Guy et Verstraete, Heili, dir. (2004) : *Taal en cultuur in vertaling : de wereld van Cees Nooteboom*. Anvers, Garant.
- Grit, Diederik (2010) : « De vertaling van realia. » In : Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen, et. al., dir. *Denken over vertalen*. Nimègue, Vantilt, 189-196.
- Guidère, Mathieu (2010) : *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles, De Boeck.
- Holmes, James S. (2010) : « De brug bij Bommel herbouwen. » In : Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen et. al., dir. *Denken over vertalen*. Nimègue, Vantilt, 183-188.
- Jooker, Lieve (2004) : « 'Impossible to translate, Arno. Dutch is a secret language, you know' : de vertaling van culturele referenties in *All Souls Day*. » In : Stefaan Evenepoel et. al., dir. *Taal en cultuur in vertaling: de wereld van Cees Nooteboom*. Anvers, Garant, 53-67.
- Shuttleworth, Mark et Cowie, Moira, dir. (1997) : *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, St Jerome.
- Vandeghinste, Karel (2012) : *Het vertalen van taal- en cultuurgebonden betekenis : een studie van de Duitse en Amerikaanse vertaling van Cees Nootebooms Allerzielen*. Bruxelles, Haute École Erasmus de Bruxelles [Mémoire de fin d'étude, non publié].
- Venuti, Lawrence (1995) : *The Translator's Invisibility : A History of Translation*. New York, Routledge.

TRADUIRE LES JEUX DE MOTS : UNE APPROCHE INTÉGRÉE

Fabio REGATTIN¹

Abstract: *Translating jeux de mots* (in this context, the term does not seem to be adequately translatable in English) : this issue has been dealt with in multiple occasions during recent years. It is possible to recall – apart from the wealth of articles and papers – the seminal works of Delabastita (1993) Lladó (2002) and Henry (2003). While a consensus seems to emerge from these books (all agree, for instance, on the – relatively – high translatability of puns), their very object is sometimes unclear. What is a *jeu de mots*, and what means translating it? In our paper, we try to give an answer to these two key questions.

Keywords: wordplay translation; translation of puns; wordplay; “wordgame”.

1. Jeu

Dans ces lignes, nous essayerons de dresser un bilan de la réflexion théorique sur la traduction des jeux de mots, afin d’en proposer une synthèse capable d’intégrer les différentes approches actuelles. Or, s’il existe un élément qui paraît unir, du moins dans les principales langues européennes, les différentes manifestations de notre objet d’étude, c’est bien le terme « jeu »² : une raison qui nous semble suffisante pour commencer notre article par une courte incursion dans le terrain définitoire.³ Une stratégie semblable caractérisait d’ailleurs un travail contre lequel tout francisant intéressé aux jeux linguistiques aura, tôt ou tard, buté : dans *Les jeux de mots*, le linguiste Pierre Guiraud isole deux sens principaux du terme, en citant le *Petit Robert*.

Une activité physique ou mentale, purement gratuite, généralement fondée sur la convention ou la fiction, qui n’a dans la conscience de celui qui s’y livre d’autre fin qu’elle-même, d’autre but que le plaisir qu’elle procure ; [...] «Une activité qui présente un ou plusieurs caractères de jeu : gratuité, futilité, bénignité, facilité (Guiraud, 1979 : 97-98).

¹ Università di Bologna, Italie, fabio.regattin2@unibo.it.

² Au-delà du français, il est possible de penser à l’allemand *Wortspiel*, à l’anglais *wordplay*, à l’espagnol *juego de palabras*, à l’italien *gioco di parole*.

³ D’autant plus que cette opération n’est banale qu’en apparence : le concept de *jeu* paraît en effet assez élué, comme le démontre le recours wittgensteinien au concept d’« air de famille » (cf. Wittgenstein 1958).

Guiraud met l'accent sur un aspect primordial du jeu, sa gratuité, qui s'ajoute à son statut d'activité « autre » par rapport aux occupations courantes de l'individu. Qu'il en soit conscient ou pas, le linguiste effectue cependant un choix précis : il limite sa définition aux acceptions de l'entrée qui lui conviennent le plus (en l'occurrence la première). Le *Petit Robert* ne s'arrête pourtant pas à ces deux définitions, mais continue comme suit :

Chose sans gravité, qui ne tire pas à conséquence ou qui n'offre pas grande difficulté ; Cette activité organisée par un système de règles définissant un succès et un échec, un gain et une perte [...] ; Action de jouer, partie qui se joue [...] ; Chacune des divisions de la partie [...] ; Pièce en vers [...] ; Somme d'argent risquée au jeu ; Ce qui sert à jouer ; La manière dont on joue ; Mouvement aisé, régulier, d'un objet, d'un organe, d'un mécanisme.

Est-ce que la deuxième acception, celle qui définit un « système de règles » et, plus bas, l'« action de jouer », est vraiment à éviter, comme le fait Guiraud ? L'existence de règles, d'une structure bien définie, ainsi que l'acte de se conduire conformément à ces règles et à ces structures, est un élément tout aussi central, dans la définition du jeu, que la gratuité et la liberté.

Selon les lexicographes, donc, ce phénomène serait à la fois un et multiple, et – nous ajoutons – il serait possible de distinguer au moins trois noyaux sémantiques différents s'y rapportant : une activité gratuite, un cadre de règles bien définies et l'activité qui a lieu à l'intérieur de ce cadre. Selon Umberto Eco, qui se penche sur la question dans son introduction (1973) à *Homo ludens* de Johan Huizinga, ce ne serait pas un cas de polysémie, mais bel et bien d'homonymie – homonymie dévoilée par l'anglais, où le deuxième et le troisième concept que nous avons indiqués plus haut sont représentés par les termes *game* et *play*.

Le jeu est à la fois gratuit et structuré, libre et réglé, système de règles et activité menée conformément à ce système ; il ne saurait se passer d'un de ces aspects, avec une concentration exclusive sur l(es)'autre(s).

2. Jeu de mots

Depuis plusieurs décennies désormais, les travaux sur les jeux de mots paraissent foisonner ; parmi ceux qui, dans le champ linguistique ou littéraire, cherchent avant tout à cerner ce phénomène en en donnant une définition plus ou moins rigoureuse, il est possible de citer¹ les suivants :

Une expression linguistique contenant un élément ou plusieurs éléments de forme identique dont la bi- ou plurivalence sémantique a été exploitée consciemment par l'usager (Landheer 1969 : 81).

¹ Pour leur aspect prototypique, mais les citations de ce genre pourraient être multipliées et comprendre, entre autres, Kelly (1970), Heller (1974) ou Attardo (1994).

Wordplay is the general name indicating various textual phenomena (i.e. on the level of performance or *parole*) in which certain features inherent in the structure of the language used (level of competence or *langue*) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near-) simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers) (Delabastita, 1993 : 57).¹

De ces définitions il est possible de dégager certains traits communs. Premièrement, l'ambiguïté ; deuxièmement, la concentration sur le côté signifiant du signe (au sens saussurien du terme), c'est-à-dire sur la forme ; troisièmement – mais ce dernier trait est peut-être moins central – la petite taille. À partir de ce noyau sémantique, les expansions du concept ont été nombreuses. Par exemple, André Gervais (1971 : 65-66) inclut dans sa typologie des jeux de mots (dont, par ailleurs, il ne donne pas de définition explicite) le « néologisme informel », une sorte de génération spontanée et d'accumulation de faux signes comme celle qui suit, tirée de *L'Espace du dedans* d'Henri Michaux :

Quand les mah,
Quand les mah,
Les marécages,
Les malédictions,
Quand les mahahahahas,
Les mahahaborras,
Les mahahamaladihahas,
Les matratriumatratrihahas,
Les hondregordegarderies,
Les honcucarachoncus,
Les hordanoploplais de puru paru puru...

L'équation « jeu de mots = calembour » est déjà mise en difficulté par ce simple exemple, qu'il serait toutefois difficile de ne pas qualifier de jeu verbal ; il n'y a là ni ambiguïté, ni nécessairement une limite à la longueur du texte, le seul dénominateur commun avec les définitions précédentes restant à ce point le travail sur le côté signifiant du signe.

À d'autres auteurs, d'autres définitions. Jusqu'à présent, le jeu de mots a été considéré comme un phénomène ponctuel, de dimensions limitées et,

¹ « *Wordplay* est un terme générique indiquant différents phénomènes textuels (au niveau de la *performance* ou *parole*) dans lesquels certaines caractéristiques structurelles de la langue utilisée (au niveau de la *competence* ou *langue*) sont exploitées de manière à établir un rapport significatif et (presque) simultané d'un minimum de deux structures linguistiques dont les signifiés seraient plus ou moins différents et les signifiants plus ou moins proches » (nous traduisons).

en général, non soumis à des règles définies : il s'agit du jeu en tant que *play*, dans l'acception anglaise du terme *playful* (qui pourrait être traduit par « enjoué », « gai », « joyeux »). Existe-t-il un jeu de mots-*game*, ou un jeu de mots-*play* dans le sens de réalisation d'un *game* ? Selon Tzvetan Todorov, le jeu de mots n'est rien d'autre que cela ; il s'agit, en effet, d'un

texte de petite dimension dont la construction obéit à une règle explicite, concernant de préférence le signifiant. Cette définition comporte trois éléments d'inégale importance : la règle explicite, les petites dimensions, le niveau du signifiant. Ces deux dernières caractéristiques [...] restent approximatives ; [...] la première [...] joue le rôle essentiel. *C'est d'ailleurs par la règle que le jeu de mots participe au jeu* (Todorov, 1978 : 301 ; nous soulignons).

Le jeu de mots, tel qu'il est conçu et exprimé par Todorov, contraste assez fortement avec les définitions précédentes ; le seul point commun entre la conception de jeu de ce dernier auteur et les définitions précédentes est peut-être lié à l'opposition entre jeu et utilisation « normale » du langage (« Le “jeu” des mots s'oppose à l'utilisation des mots, telle qu'elle est pratiquée dans toutes les circonstances de la vie quotidienne », Todorov 1978 : 290). Au-delà de cette entente, le concept todorovien de jeu de mots paraît se distinguer nettement, par la prépondérance de la règle, de la conception plus restreinte des autres auteurs, en s'approchant du *game* et de la littérature potentielle. Remarquons quand même que Todorov paraît ici plus intéressé au *play* en tant que réalisation d'un *game* qu'à ce dernier.

Au-delà de l'aspect définitoire, aussi primordial que celui-ci puisse être, l'article de Todorov nous paraît utile parce qu'il s'interroge sur un autre point digne d'intérêt, celui de la longueur du jeu de mots : « Mais peut-on appeler un roman un jeu de mots ? » (Todorov, 1978 : 303). La réponse est affirmative, bien que soumise à une précision : « Le texte littéraire [...] n'applique jamais une règle seulement, [...] mais plusieurs à la fois » (Todorov, 1978 : 304).

Le jeu de mots apparaît donc, de même que le jeu, comme un concept difficile à cerner, et qui présente à tout le moins deux aspects à considérer, ou peut-être trois : le *game* et le *play*, et à l'intérieur de ce dernier le jeu gratuit et la partie d'un *game*.

3. Jeu de mots – et traduction

Après le jeu de mots, la traduction, et une question préalable. Peut-on parler de *traduction*, au sens propre, lorsque l'on a affaire à notre objet d'étude ? Dans un texte dont il sera question dans la suite de notre article, Dirk Delabastita énumère, pendant plusieurs pages, les voix qui s'élèvent contre la traduisibilité des jeux de mots. Voici, par exemple, l'opinion de John C. Catford (cit. dans Delabastita, 1993 : 173) :

The functionally relevant features include some which are in fact formal features of the *language* of the SL text. If the TL has no formally corresponding feature, the text, or the item, is (relatively) untranslatable. [...] Linguistic untranslatability occurs typically in cases where an *ambiguity* peculiar to the SL text is a functionally relevant feature – e.g. in SL puns.¹

Ces citations ne sont toutefois jamais tirées de textes consacrés à la traduction des jeux de mots ; on s'étonnerait, en effet, de trouver des partisans de l'intraduisibilité parmi les auteurs de ces derniers... Ce qui, pourtant, arrive de temps en temps :

Les jeux de langage étant par nature intraduisibles, il est difficile de donner au public français une idée de ceux de Lewis Carroll. [...] Dans la plupart des cas, le problème est insoluble, quelle que soit l'habileté du traducteur (Étienne, 1971 : 32).

Le calembour pose de façon particulièrement aiguë le problème du *traduisible* ; confronté à ce phénomène, la traduction est plus que jamais cette «opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de communication qu'elle atteint» [...] puisque *théoriquement* le calembour est intraduisible. *Pratiquement*, les traducteurs professionnels résolvent le problème par une note en bas de page [...] qui est un aveu d'impuissance (Chambon, 1984 : 449).

While the denotations can roughly be translated into a different language, the connotations cannot. They resist the process of exportation and perish in the shipping (Diot, 1989 : 84).²

Le passage de L1 à L2 lors de la traduction de textes poétiques, de séquences figées et de jeux de mots est révélateur de l'existence de plusieurs degrés de déperdition ; [...] dans les jeux de mots, le blocage est presque total (Mejri, 2000 : 412).

Toutes ces proclamations d'intraduisibilité se heurtent toutefois à la réalité de la traduction. Le problème paraît donc être situé en amont, dans le

¹ « Parmi les caractéristiques pertinentes du point de vue fonctionnel, certaines sont à y bien regarder des caractéristiques de la *langue* du texte-source. Si dans la langue-cible il n'existe pas de caractéristique comparable au niveau formel, le texte ou l'élément en question seront (relativement) intraduisibles. [...] Il est notamment possible de parler d'intraduisibilité linguistique dans des cas où une *ambiguïté* typique de la langue-source devient une caractéristique pertinente du point de vue fonctionnel, comme cela arrive pour les calembours » (nous traduisons).

² « Alors qu'il est possible de traduire tant bien que mal les dénnotations dans une langue différente, la même chose n'est pas vraie pour les connotations. Elles résistent aux tentatives d'exportation et succombent au cours du transport » (nous traduisons).

choix d'une définition de traduction qui n'est pas cohérente avec la pratique des traducteurs. Cela est sûrement vrai pour Catford, dont la méthodologie se situait à l'intérieur d'un courant (la linguistique structurale) et avec un objectif (la traduction automatique) bien définis. Considérer comme intraduisible le jeu de mots dans une étude sur la traduction des jeux de mots paraît moins justifiable ; mais aux déclarations pessimistes des premières pages de chaque article font suite des visions plus nuancées, qui considèrent la possibilité d'une reproduction/recréation du jeu. Cependant, selon les différents auteurs cités il n'est pas possible de qualifier cette opération de traduction, mais d'*autre chose* (adaptation, récréation, réécriture, etc.).

Au lieu d'aller du nom à la chose, ne serait-il pas plus fructueux de faire le chemin inverse et de passer de la chose (le procédé par lequel les traducteurs passent le jeu de mots) au nom ? Comme l'écrit Jean-René Ladmiral à propos de la traduction au sens large et de l'objection préjudicielle,¹ « la contradiction est fondamentale : comment (et pourquoi !) prouver que quelque chose est impossible ? Ne faut-il pas alors avoir défini ce quelque chose, *en s'appuyant sur les réalités auxquelles il renvoie ?* » (Ladmiral, 1979 : 86 ; les italiques sont les nôtres).

Essayons, donc, de passer de la chose au nom : la traduction pourra être considérée (c'est du moins la définition que nous proposons) comme *toute opération supposant l'existence d'un texte-source, d'un texte-cible et d'un rapport de ressemblance entre ces deux textes, tel que du point de vue du lecteur, du traducteur et/ou du commanditaire le texte-cible puisse être considéré comme une représentation adéquate du texte-source dans une langue différente*. Une définition de ce genre permet de considérer ou de ne pas considérer comme traduction certaines opérations, selon le contexte à l'intérieur duquel elles sont effectuées et de l'opinion des acteurs concernés ; elle permet, de plus, de considérer comme *traduction* toute technique visant le transfert interlinguistique du jeu de mots – quelle que soit la forme de ce transfert.

Passons maintenant au cœur de notre texte, à savoir la description de la réflexion contemporaine sur la traduction des jeux de mots.² Nous nous concentrerons en particulier sur trois textes majeurs, publiés entre 1993 et 2003 – *There's a Double Tongue* (Delabastita, 1993), *La paraula revessa* (Lladó 2002) et *La traduction des jeux de mots* (Henry, 2003) –, mais nous essaierons de considérer, tant que possible, des contributions aux dimensions plus réduites aussi.

¹ Avec cette définition, Ladmiral indique la posture de tous ceux qui affirment que, théoriquement, la traduction est impossible.

² Les langues concernées sont le français, l'anglais, l'espagnol, l'italien et le catalan. Un vide assez important, et que d'autres études devraient idéalement combler, concerne l'aire germanophone, que nous n'avons pas étudiée faute d'une compétence linguistique suffisante.

La réflexion spécifique sur la traduction des jeux de mots n'a pas attiré l'intérêt des traductologues pendant longtemps : les premières contributions entièrement axées sur le sujet n'apparaissent pas avant la moitié des années 1980.¹ À notre connaissance, la première contribution théorique est « Le calembour et sa traduction », de Jacques Chambon (1984). L'article, qui débute en taxant le jeu de mots d'objet intraduisible par excellence (pour revenir ensuite sur ses pas), se limite à fournir quelques suggestions de caractère pratique, sans systématiser sa réflexion.

Après ce travail, il faudra attendre trois ans pour que la fréquence des études sur la traduction du jeu verbal s'intensifie : à cette date verront la lumière Van Baardewijk *et al.* 1987 et, surtout, la première contribution dans le domaine de Dirk Delabastita (Delabastita, 1987). Pendant les dernières vingt-cinq années, ce chercheur a ouvert et exploré un champ d'études qui demeurerait, avant lui, presque entièrement vierge.² En très peu de pages, cet auteur se confronte à un nombre considérable de questions liées à la traduction du jeu de mots, en fournissant des solutions, parfois très élégantes, à de nombreux problèmes. Une définition du jeu de mots (que Delabastita considère dans l'acception de l'anglais *pun* : jeu comme *play* uniquement, pour ce qui est de notre catégorisation) est suivie par une taxinomie assez complète des jeux et par une classification de leurs stratégies de traduction (Delabastita, 1987 : 146-149).³

Dans la même période, d'autres chercheurs s'occupent du problème qui nous intéresse. Il est possible de citer, parmi eux, Henry et French 1988, dont l'article décrit les problèmes de traduction du chef-d'œuvre de Douglas Hofstadter *Gödel, Escher, Bach*. Le jeu de mots apparaît encore, bien que de façon plus ponctuelle, dans des textes concernant la traduction de l'ambiguïté : Landheer 1989 fournit plusieurs données intéressantes et une défense passionnée de la traduisibilité du jeu de mots, alors que Spilka

¹ Nous ne faisons ici référence qu'aux travaux plus strictement académiques, puisque la réflexion sur la traduction des jeux de mots avait débuté beaucoup plus tôt, ne sortant pas, toutefois, des préfaces ou des notes du traducteur de textes où le jeu verbal avait une certaine importance. Pour le domaine italien, c'est le cas d'une postface, Calvino 1981, et d'une introduction, Eco 1983, à la traduction italienne de deux textes de Raymond Queneau. Eco, notamment, qui vise le jeu surtout dans son acception de *game*, considère que « Fedeltà significa [...] capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una partita con lo stesso numero di mosse » (« Fidélité signifie [...] comprendre les règles du jeu, les respecter et ensuite jouer une partie en autant de coups », Eco 1983, p. xix ; nous traduisons). Le savant italien considère ici son travail comme une opération qui peut aller « au-delà » de la traduction *stricto sensu*, mais qui reste quand même une traduction, la stratégie adoptée étant vue comme nécessaire et comme la seule façon de rester fidèle aux textes de départ.

² En dehors des travaux déjà cités (Delabastita 1987 et 1993), il est possible de penser aussi à Delabastita (1994, 1996, 1997).

³ Nous n'allons pas la reproduire ici, étant donné que cet auteur reverra sa classification, en l'améliorant, dans Delabastita (1993), que nous allons reprendre par la suite.

introduit une subdivision triple de l'opération traduisante – « décodage, comparaison, recodage » (Spilka 1981, p. 332). La traduction de l'humour est un autre terrain fertile pour la réflexion sur le jeu linguistique : c'est à l'intérieur de ce domaine qu'apparaissent Laurian 1989 et Raphaelson-West 1989, qui, dans le cadre (plus vaste d'un côté, et plus restreint de l'autre) de la traduction des histoires drôles, considèrent le jeu de mots comme un objet atteignant les limites de la traduisibilité, mais pas intraduisible pour autant¹ (Laurian, spécialement, recueille plusieurs histoires drôles en anglais et en propose une traduction en français, en rendant visible ce qui reste normalement caché – le travail conceptuel du traducteur face à la re-crédation de l'humour).

Pendant longtemps, une contribution importante est offerte aussi par les études sur la traduction de la bande dessinée. De nombreux articles, à partir au moins de 1979 (cf. la bibliographie de Zanettin, 2008 : 270-306), sont consacrés à la traduction d'*Astérix* et de *Tintin* ; le jeu de mots est alors généralement abordé à partir d'un point de vue descriptif (comparaison des stratégies adoptées par différents traducteurs face aux mêmes problèmes), mais les études prescriptives ne manquent pas.

Il faudra toutefois attendre 1993, et encore Delabastita, pour que la première monographie consacrée à notre sujet voie le jour. *There's a Double Tongue* (Delabastita, 1993) ne naît pas comme une étude sur le jeu de mots en général : elle se réfère à ce problème tel qu'il est affronté par les traducteurs (néerlandais, allemands et français) du théâtre de William Shakespeare. La partie introductive de l'analyse (dont les dimensions sont celles d'un volume) condense, de façon très efficace, les questions ouvertes par la pratique et les études précédentes sur le sujet. En prenant appui sur une perspective structuraliste, pour l'analyse des jeux de mots, et inspirée aux concepts de polysystème et de norme établis par Gideon Toury et Itamar Even-Zohar, pour l'analyse des tendances traductionnelles à l'intérieur de son corpus, Delabastita se concentre, tour à tour, sur la traduction, sur les jeux de mots et enfin sur les différentes stratégies permettant de les passer d'une langue à l'autre. Ce n'est que dans la partie conclusive du texte (une centaine de pages environ) qu'il se consacre à la véritable analyse de la traduction des jeux de mots shakespeareiens.

Quelques notions intéressantes, et jusqu'alors peu développées dans les études sur la traduction, font leur apparition déjà dans la première partie du texte. Delabastita reprend par exemple la distinction, établie par le formaliste russe Jurij Tynjanov, entre « autofonction » et « synfonction » :

¹ « Il existe des cas où la difficulté semble effectivement insurmontable – “semble” seulement car nous sommes persuadée qu'il pourra se trouver un jour un traducteur [...] qui traduira ce qui était considéré comme désespéré auparavant. Il en est de la traduction comme des sports : la limite semble pouvoir toujours être reculée » (Laurian, 1989 : 6).

avec ces deux termes, Tynjanov indiquait la valeur relationnelle d'un mot à l'intérieur de la langue et la valeur de ce même mot à l'intérieur d'un texte défini (cf. Delabastita, 1993 : 30). Souvent les synfonctions entretiennent des rapports étroits avec les propriétés formelles d'un mot déterminé : c'est le cas de la rime, de l'allitération ou de toute situation où les propriétés rythmiques ou sonores du mot acquièrent une valeur sémantique. Le jeu linguistique n'est autre qu'un jeu sur la synfonction ; et l'attention à la reproduction du caractère synfonctionnel du mot constitue une marque importante de la stratégie traductive que l'auteur qualifie d'« adéquate ».¹

Dans la deuxième partie de son texte, Delabastita classe le jeu de mots et, cherchant à le définir, met en évidence une vaste zone d'ombre appartenant à ceux qu'il appelle des « *punoids* » (*ibid.*, p. 88), des phénomènes tels que la rime ou l'assonance, l'ironie, les allusions ou les lapsus, qui, tout en partageant certaines caractéristiques avec les *puns* au sens propre, ne font normalement pas partie de cette catégorie.

L'aspect le plus intéressant du travail de Delabastita réside toutefois, à notre avis, dans l'analyse des différentes stratégies auxquelles le traducteur peut recourir lorsqu'il se trouve confronté à un jeu de mots (*ibid.*, p. 191-221). Ce qui rend unique la taxinomie de cet auteur par rapport à celles que ses successeurs réaliseront aussi (cf. par exemple Henry, 2003) est son approche descriptive, qui le mène à considérer de façon très approfondie toutes les différentes stratégies qui ne prévoient pas une correspondance du genre *jeu de mots* → *jeu de mots*.² Les macro-catégories individuées par Delabastita sont au nombre de neuf.³ Seule la première correspond à une relation du type *jeu* → *jeu*, et présente une répartition ultérieure en trois catégories : traduction d'un jeu avec le même jeu, sur le même matériel ; traduction d'un jeu avec le même jeu, basé sur du matériel différent ; enfin, traduction d'un jeu avec un jeu différent. Les catégories 2 à 9 sont consacrées à des stratégies de traduction alternatives : *jeu* → *non-jeu* ; *jeu* → « *punoid* » (l'absence de jeu de mots dans le texte-cible est compensée par un langage autrement connoté) ; *jeu* → *zéro* (le jeu de mots, avec tout son contexte immédiat, est oblitéré) ; *copie directe* (le jeu de mots est reproduit en

¹ La distinction, reprise de Toury 1980, est entre une traduction « adéquate » et une traduction « acceptable ». Les deux termes recoupent à peu près la distinction entre traduction « sourcière » et « cibliste » établie par J.-R. Ladmiral (1986). Il est intéressant de remarquer que, selon Delabastita, la traduction sourcière est, pour ce qui est du jeu de mots, celle qui s'éloigne le plus du mot-à-mot.

² Dans une théorie moins descriptive que celle de Delabastita, en effet, toute forme de traduction différente de celle-ci serait normalement considérée comme fautive ou, dans le meilleur des cas, non intéressante (c'est par exemple ce qui émerge à la lecture du travail d'Henry (2003), bien que l'auteure ne l'affirme jamais explicitement. Voir la suite de cet article).

³ Chacune d'entre elles prévoit des subdivisions ultérieures, que nous ne prendrons pas en considération (sauf pour la première catégorie).

langue originale dans le texte-cible) ; *transfert* (le traducteur crée un néologisme ou un calque, ou encore il introduit une acception nouvelle pour un mot qui existe déjà dans la langue-cible ; ensuite, il joue sur ce terme nouveau, qui emprunte sa signification au terme original) ; *addition* (*non-jeu* → *jeu*) (le texte-cible présente un jeu de mots là où le texte-source n'en avait aucun ; il s'agit souvent d'une forme de compensation) ; *addition* (*zéro* → *jeu*) (la version-cible contient une portion textuelle, plus ou moins longue, qui n'a pas de contrepartie dans l'original ; à l'intérieur de cette portion trouve sa place un jeu de mots) ; *techniques éditoriales* (toute la série de péritextes, tels que les notes en bas de page, les introductions etc., permettant au traducteur de rendre compte d'un jeu qu'il n'a pas su/voulu rendre, ou bien d'expliquer le jeu de mots original là où il en a créé un qui se différencie en quelque sorte de celui-ci).

Bien que la définition de jeu de mots utilisée par Delabastita limite ce phénomène au *play* (ce qui n'est pas forcément un défaut, mais en constitue un pour nous), l'exhaustivité de sa taxinomie devrait permettre de l'utiliser pour rendre compte d'autres phénomènes aussi. La classification des stratégies utilisées face à la traduction des jeux de mots demeure ainsi l'idée la plus importante, à nos yeux, parmi celles que Delabastita a portées à ce champ d'études.

Il n'a pas été, toutefois, le seul chercheur qui ait offert une contribution intéressante à ce domaine. La deuxième étude sur le sujet, *La Traduction des jeux de mots* (Henry, 2003) porte, elle aussi, une vision intéressante et parfois novatrice sur le sujet. Le livre, qui est le résultat d'une thèse soutenue par l'auteure en 1993 à l'ESIT de Paris,¹ présente une approche du sujet bien différente par rapport à celle que tient Delabastita. Caractérisé par une visée plus générale, le texte se situe du côté prescriptif, ou, du moins, opérationnel, avec un but qu'on pourrait qualifier de « militant » :²

L'objectif recherché n'est pas de donner des recettes en matière de traduction des jeux de mots [...]. Il s'agit plutôt de suggérer des ouvertures et de présenter une approche de ce sujet démontrant leur grande traduisibilité (Henry, 2003 : 12).

Pour ce faire, Henry s'emploie à définir les jeux de mots (avec une attention particulière à leur fonction) et la traduction, et propose ensuite

¹ C'est la raison pour laquelle nous le traiterons avant le texte de Ramon Lladó, qui, tout en étant publié en 2002, est donc postérieur; Lladó discute par ailleurs certaines des affirmations d'Henry dans son ouvrage.

² Un aspect qui dépend aussi de la double orientation, pratique et théorique à la fois, de son auteure. En effet, sa réflexion est constamment étoffée par la référence à des expériences pratiques, Henry ayant traduit en français des textes de Douglas Hofstadter (*Gödel, Escher, Bach* et *The Mind's I* entre autres) et d'autres auteurs dont l'écriture est riche en jeux verbaux.

plusieurs stratégies de traduction du jeu linguistique. La vision d'Henry paraît, de prime abord, très vaste : l'étude, affirme son auteure, concerne « toutes les manipulations intentionnelles des mots, qu'elles portent sur leur face phonique ou sémique » (*ibid.*, p. 10). Cette conception est en réalité plus limitée (et cela, bien qu'Henry prenne en considération aussi des jeux et des définitions relevant du *game*, comme la traduction en italien des *Exercices de style* par Umberto Eco ou la définition todorovienne de jeu de mots) ; en effet, elle semble se concentrer seulement sur les jeux du type *play*.

Du point de vue traductologique, Henry prend son appui sur la théorie interprétative de la traduction,¹ telle qu'elle a été développée par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer (1984). Selon cette approche, l'élément que le traducteur doit reproduire en langue-cible est le *sens* du texte original, un sens qui n'est pas à confondre avec la somme des significations linguistiques des mots ou des structures du texte-source. Pour rendre le sens d'un énoncé, le traducteur doit effectuer un parcours en trois phases : compréhension (le texte-source est appréhendé dans tous ses aspects – linguistiques, culturels, émotifs, et ainsi de suite. On part du texte pour aboutir à la construction du sens) ; déverbalisation (pendant laquelle le sens global de l'énoncé est saisi à partir de la fixation dans la mémoire des unités de sens) ; reverbération (on repasse, pour ainsi dire, du sens aux mots : le sens est réexprimé en langue-cible). Selon la conception des deux auteures, la théorie du sens « ne vise pas seulement à la reproduction du contenu » du texte ou du discours considéré, puisque « les valeurs symboliques et émotives, indissociables de la dénotation pure », sont perçues en même temps que cette dernière par le traducteur, qui, dans les phases de déverbalisation et reverbération, considérera ces aspects aussi, en transmettant en même temps ce que l'émetteur du texte original dit, et la façon dont il le dit. La traduction est donc considérée, selon cette approche, une opération mentale dont l'objectif est de produire non pas des correspondances linguistiques, mais des équivalences textuelles. Une théorie de ce genre, on le voit, est très adaptée à la traduction des jeux de mots, un cas typique où la recherche d'une simple correspondance linguistique ne se révèle souvent pas la stratégie la meilleure pour satisfaire les exigences du traducteur.

Après avoir décrit ses bases théoriques, Henry arrive à l'élément qui constitue peut-être le point le plus intéressant du volume. Si sa taxinomie des différentes stratégies de traduction du jeu de mots constitue un pas en arrière

¹ Comme l'indique son nom, la théorie a été conçue pour l'interprétation (traduction orale, en présence) et élargie par la suite à la traduction écrite. Comme on le verra, la démarche proposée garde certaines marques de son premier emploi. Signalons encore que son objet d'étude « n'est pas le résultat obtenu, ce que l'on appelle couramment le texte en langue cible [...], mais l'opération traduisante » (Henry, 2003 : 63).

par rapport au travail de Delabastita,¹ sa classification des textes selon le poids du jeu de mots à leur intérieur, ainsi que l'établissement de différentes stratégies traductives à adopter selon le type de texte en question, paraissent très intéressants. Henry distingue entre le « jeu de mots ponctuel », le « jeu de mots, élément du système d'écriture » et le « jeu de mots, système d'écriture » (Henry, 2003 : 52-63). Dans le premier cas, le jeu est bref et isolé, et son impact est local et secondaire. C'est le genre de jeu qui est souvent défini comme « gratuit », et qui ne modifie pas l'équilibre et la cohérence du texte dans son ensemble. Dans le deuxième cas, les jeux de mots présentent encore un impact local et un certain degré d'autonomie fonctionnelle, mais ils paraissent liés à un principe général d'écriture. Le recours au jeu peut alors être une caractéristique liée à certains auteurs ou à certains textes : c'est ce qui arrive par exemple avec *Alice's Adventures in Wonderland*. Selon Henry, du point de vue traductif

la contrainte est [...] plus grande que dans le cas des jeux de mots ponctuels, en raison de la fonction nettement plus importante des jeux considérés, mais, en contrepartie, le traducteur jouit aussi d'une plus grande liberté dans la recherche d'une équivalence, car [...] la multiplicité des astuces verbales peut permettre des déplacements et des compensations d'un point du texte à un autre. [...] Plus on s'éloigne de la catégorie des jeux de mots ponctuels pour se rapprocher de celle des jeux qui constituent en eux-mêmes le principe du texte, plus c'est ce principe, ou système, qui est à rendre (Henry 2003 : 55-56).

Troisième et dernière catégorie, le jeu de mots système d'écriture. Dans ce cas, selon Henry, il n'y a pas de texte sans jeu, car « le texte est construit autour d'un jeu de mots ou d'une série de jeux de mots [et] le jeu verbal ne fait plus seulement *partie* du principe d'écriture, il *est* ce système » (*ibid.*, les italiques sont de l'auteur). Il n'aurait donc plus « aucune autonomie fonctionnelle et pragmatique locale », et serait un « élément essentiel d'un réseau aux mailles serrées » ; dans les textes de ce genre, « la fonction poétique devient prépondérante [et] l'emporte clairement sur l'information » (*ibid.*). Henry cite à ce propos *Avenue du Maine* de Max Jacob,² mais aussi des

¹ L'intérêt de la classification d'Henry paraît être limité à sa terminologie, qui est très uniforme. Des quatre catégories isolées (traduction *isomorphe*, *homomorphe*, *hétéromorphe* et *libre*) les trois premières concernent des stratégies de traduction du genre *jeu* → *jeu* (les mêmes que Delabastita avait aussi présentées), alors que la quatrième rassemble toutes les stratégies traductives « autres » (les catégories 2 à 9 de Delabastita).

² Un court extrait suffira à donner une idée de son fonctionnement : « Les manèges déménagent. / Manèges, ménageries, où... ? et pour quels voyages ? / Moi qui suis en ménage / Depuis... ah ! il y a bel âge ! / De vous goûter, manèges, / Je n'ai plus... que n'ai-

travaux à contraintes tels que les *Exercices de style* de Raymond Queneau ou *La Disparition* de Georges Perec. Dans la traduction de ce genre de textes, il est important pour Henry de rendre le système d'écriture, en trouvant un système analogue à celui du texte d'origine.

Bien que nous soyons d'accord avec la proposition méthodologique de cette auteure, son concept de jeu de mots et la subdivision textuelle qu'elle effectue en conséquence nous paraissent problématiques. Il semble en effet, à la lecture de ces pages, que la différence qui sépare les trois types de textes soit exclusivement quantitative (ce qui varie, entre les différents textes, serait la *densité* en jeux) et non qualitative (les jeux appartiennent en fait à des genres tout à fait différents, les deux différents types de *play* que nous avons isolés). Cela semble être confirmé par les exemples : ceux-ci mettent sur le même plan le poème de Max Jacob, qui joue sur les sonorités sans se soumettre à une règle explicite, et des textes à contrainte où la règle, c'est le cas de le dire, *fait* le texte. Une autre confirmation peut être repérée dans la dernière partie du texte, qui recueille plusieurs exemples concernant les trois types de jeu de mots et leur traduction possible en français. Pour ce qui est des jeux-système d'écriture, Henry décide de proposer quelques versions de deux textes d'Achille Campanile, *La quercia del Tasso* et *La rivolta delle sette*, qui jouent sur toute leur longueur sur des séries d'homonymes.¹ Bien que plus difficile à rendre, ce genre de texte constitue un cas (certes spécialement compliqué) de jeu gratuit, sa traduction pouvant ressortir par conséquent aux mêmes stratégies utilisées par celle des jeux de mots moins longs ou compliqués.²

Tout en se concentrant uniquement sur le jeu gratuit, le travail d'Henry reste très intéressant, et les stratégies proposées pour la traduction des différents genres de jeu de mots sont à notre avis partageables ; il est dommage que cette auteure n'ait pas voulu porter ses considérations jusqu'au but, et se soit arrêtée, du point de vue théorique, en deçà de la ligne qui sépare le *play* du *game*.

je... / L'âge. / Les manèges déménagent. / Ménager manager / De l'avenue du Maine / Qui ton manège mène / Pour mener ton ménage ! » (cf. Henr, 2003 : 57).

¹ Prenons le premier exemple : *Tasso* peut signifier à la fois, dans le texte, le poète Tasse, blaireau, if, verbascum et prix, donnant lieu à des chaînes homonymiques du genre « *il tasso del tasso del Tasso* » (le blaireau de l'if du Tasse).

² De plus (mais cela reste, bien sûr, une opinion purement personnelle), il est possible de s'interroger sur la *nécessité* de traduire ce genre de jeu, au-delà du plaisir personnel dérivant du défi, ou de la satisfaction pour avoir réussi une entreprise compliquée. Comme l'affirme Ronald Landheer (1989 : 39), « nous pouvons admettre qu'on ne traduit ordinairement que ce qui est intéressant pour un public-cible », et nous ne voyons pas quel public pourrait être intéressé à l'utilisation virtuose du système des homonymes italiens (à la limite, cela pourrait intéresser des étudiants en langue et culture italienne, qui devraient toutefois avoir accès à une traduction « de service » leur permettant de comprendre le sens dénotatif du texte et partant de comprendre le principe d'écriture du texte original).

Cette ligne n'est pas franchie non plus par le troisième théoricien qui s'est occupé à fond du sujet, Ramon Lladó. Auteur de différentes contributions théoriques (cf. Lladó, 1998) et de plusieurs traductions de textes à caractère ludique (Beckett, Roussel, Perec entre autres), il nous intéresse ici en tant qu'auteur de *La paraula revessa*, l'étude la plus récente sur notre sujet de discussion (Lladó, 2002). Son approche du jeu de mots, qui prend en considération aussi les questions et les problèmes ouverts par ses prédécesseurs (dont les orientations sont rapidement traitées dans son livre, Lladó, 2002 : 45-50), pourrait être qualifiée de néo-rhétorique. Du point de vue historique et littéraire, l'œuvre de Lladó est sans aucun doute la plus complète, et s'occupe d'une façon exhaustive des perspectives à partir desquelles le jeu de mots a été observé au cours de l'histoire. Les premiers chapitres de son livre sont consacrés aux apports de la rhétorique classique (Cicéron, Quintilien, Du Marsais) et contemporaine (rhétorique textuelle de Lausberg, Groupe Mu), ainsi qu'à la réflexion linguistique, stylistique et psychologique. Un deuxième volet du texte se concentre sur le cratylisme (la théorie qui prévoit une motivation du signe linguistique), dans sa version originale (exposée par Platon dans son *Cratyle*) et dans les travaux « mimologiques » modernes (Tabourot, Des Brosses, Court de Gébelin, Brisset). La troisième partie de l'étude de Lladó est consacrée à l'établissement d'une taxinomie des jeux de mots qui part d'une perspective rhétorique, en classifiant les jeux en quatre catégories : consonance (paronomase, allitération, assonance, néologisme...), polysémie (syllepse, zeugme), homophonie (calembour, traducson...), transformation (métaplasmes, anagramme, mot-valise, contrepèterie...). Dans la quatrième partie du texte, enfin, Lladó discute la nécessité de réaliser une traduction « que respecti la dimensió retòrica i poètica de l'original », ¹ ce qui, surtout dans les textes à contrainte, revient à affirmer que la fidélité se situe dans la soumission à la contrainte dominante du texte-source, même lorsque cela implique un éloignement apparent de la lettre.

Porté par la perspective rhétorique et par la taxinomie qu'il a choisies, Lladó se concentre forcément sur le caractère *manipulatoire* des opérations qui portent à la création du jeu de mots. Ce faisant il perd toutefois, lui aussi, la distinction fondamentale entre *play* et *game*. En effet, sa typologie ne permet pas de faire affleurer cette distinction, les catégories qu'il isole pouvant être appliquées indifféremment aux deux types de jeu. Que Lladó n'estime pas cette distinction comme pertinente à l'étude du phénomène est spécialement regrettable si l'on considère son corpus d'exemples, choisi surtout parmi les jeux à règle ou à contrainte. Le travail de Lladó n'est pas moins intéressant pour autant ; en définissant la fidélité à certains genres textuels comme la

¹ « Une traduction qui respecte la dimension rhétorique et poétique de l'original » (Lladó 2002 : 193 ; nous traduisons).

soumission à la contrainte à partir de laquelle les originaux ont été créés, il se rapproche, plus que n'importe quel autre chercheur, de la distinction primordiale entre les deux genres de jeu, et de ses conséquences au niveau traductologique.

Aux trois livres que nous venons de décrire et aux premiers textes qui ont exploré le sujet, il est possible d'ajouter plusieurs travaux de dimensions plus réduites, comme ceux que Dirk Delabastita a recueillis dans un numéro spécial de la revue *The Translator* et dans le volume *Traductio* (Delabastita, 1996, 1997) ; au-delà de ces articles, qui se concentrent en général sur des sous-aspects du jeu de mots, ou bien sur des études de cas, le jeu linguistique continue d'être au centre des réflexions des chercheurs dans ses secteurs d'élection, tels que l'humour (voir par exemple Chiaro, 2005) ou la bande dessinée (Kaponen, 2004).

Des données que nous venons d'énumérer, il est possible de dégager des tendances générales, et cela à plusieurs niveaux.

Une première donnée à considérer est l'opposition qui sépare le traduisible de l'intraduisible : dans notre domaine d'études l'objection préjudicielle, bien que rare, est encore présente. Le confirment aussi les prises de position de chercheurs tels que Ramon Lladó (qui, dans la conclusion de son livre, confirme que la traduction du jeu de mots « no solament és possible, sinó que és gairebé en tots els casos factible »¹) ou Jacqueline Henry, que nous avons déjà citée, qui se sentent presque obligés d'affirmer et de confirmer la traduisibilité du jeu verbal dans toutes ses formes.

Le fait que le jeu de mots soit, en fin de compte, traduisible nous amène directement au concept de traduction sous-jacent aux approches que nous avons décrites. À cet égard, il est possible de faire deux remarques : premièrement, tous ceux qui se sont occupés avec une certaine constance de cette question paraissent s'accorder sur la totalité – ou presque – des points essentiels (le jeu de mots est traduisible, bien qu'il ne soit pas simple à traduire pour autant ; le genre d'opérations auxquelles sa traduction doit avoir recours s'éloigne souvent de ce qu'il est *normalement* convenu d'appeler « traduction » ; là où la reproduction du jeu est conseillée, toutefois, la fin justifie les moyens). Deuxièmement, il existe des lignes théoriques convergentes, que seule la terminologie sépare. Parfois le concept de « traduction » n'est pas pris explicitement en considération (cela arrive en général dans les études descriptives, où la traduction est pour ainsi dire sous les yeux, étant donné qu'elle constitue l'objet même de l'analyse) mais, là où un chercheur prend le temps de le définir, c'est souvent un modèle triadique bien défini qui prend le dessus. Ce modèle prévoit très souvent une première

¹ « [La traduction du jeu de mots] non seulement est possible, mais elle est faisable dans presque tous les cas » (Lladó, 2002 : 226 ; nous traduisons).

phase d'appréhension du jeu, une deuxième phase de « dématérialisation » du jeu original et une troisième phase pendant laquelle le jeu est recréé en langue-cible. Sous différentes étiquettes, l'image est utilisée du moins par Irène Spilka (« décodage, comparaison, recodage », Spilka, 1981 : 332), Jacqueline Henry (qui emprunte à Seleskovitch et Lederer le schéma « compréhension, déverbalisation, reverbération », Henry, 2003 : 66) et Delia Chiaro (qui, de son côté, réactualise un modèle en cinq étapes présenté par Eugene Nida – « texte original, analyse, transfert, restructuration, traduction » – dont les trois phases intermédiaires sont comparables à celles des deux autres auteurs, Chiaro, 2005 : 140). Il est aisé de comprendre la raison de la fascination pour ces modèles, la phase centrale présentant l'avantage d'une dématérialisation (momentanée) du texte-source et, donc, une liberté virtuellement infinie pour le traducteur – une liberté parfois nécessaire pour reproduire le jeu dans le texte-cible.

Un troisième point à toucher est l'absence presque totale d'études traductologiques qui se concentrent explicitement sur le jeu en tant que *game* ; tous les chercheurs – même ceux qui, comme Lladó ou Henry, puisent du moins une partie de leurs exemples dans des textes qui relèvent sans doute de cette dernière acception – se sont jusqu'ici limités à ne voir le jeu que comme un *play* (Henry) ou à ignorer carrément la distinction (Lladó), en recourant à des catégories autres que la règle pour justifier leurs approches (par ailleurs partageables) face à la traduction de ce genre de jeu.¹ La seule exception à cette approche est constituée par le travail d'Umberto Eco en introduction aux *Exercices de style* ; cet auteur ne se concentre, toutefois, que sur le jeu en tant que *game*.

Pour en arriver à une théorie de la traduction du jeu de mots qui puisse rendre compte de toute sa complexité, il reste donc à combler une lacune importante : la considération unilatérale du jeu comme *play* gratuit ou comme *game*.

4. Sortir de l'impasse

Les approches au jeu de mots et à sa traduction, telles que nous les avons confrontées jusqu'ici, ne permettent pas de rendre compte de ce phénomène dans toute sa complexité. À notre avis, il est toutefois possible d'unifier quelques-unes de ces visions en une théorie unique, sans renoncer à la prescription ou à la description, sans renoncer non plus à la distinction fondamentale entre *play* et *game*.

C'est de ce dernier aspect que nous allons partir : traduire le jeu de mots est en réalité une opération bi- ou, peut-être, tripartite. Une

¹ Le « poids » du jeu de mots dans le texte pour Henry, la manipulation pour Lladó, qui répond à la question « Quelle est la règle ? » sans se poser les questions « Y a-t-il règle ? Et, si oui, pourquoi ? ».

différenciation s'impose, en effet, selon qu'on traduise un des deux types de *play* (gratuité ou partie d'un *game*) ou bien le *game*. Comme on le verra, cette distinction permet aussi de rendre compte – du moins en partie – de l'opposition entre description et prescription.

Le *play* gratuit est l'objet d'étude de la majorité des recherches disponibles, et pour ce qui est du jeu de mots, et pour ce qui est de sa traduction. Ces recherches ont eu, alternativement, un caractère descriptif (par exemple, Delabastita 1993 et nombre d'études ponctuelles sur la traduction de tel ou tel texte : *Astérix*, *Alice au Pays des Merveilles*, *Tintin*...) et prescriptif (par exemple, Henry, 2003). Ce genre de jeu correspond normalement aux deux premières catégories établies par Jacqueline Henry : le jeu de mots ponctuel ou le jeu de mots, élément du système d'écriture. Dans cette situation, une approche normative paraît hors de propos : en effet nous nous trouvons toujours dans le domaine du jeu ponctuel – un jeu qui n'est qu'un élément d'un texte parmi d'autres, et dont la traduction, comme l'a démontré Delabastita, peut parfaitement avoir recours à des stratégies d'oblitération du jeu. En effet, si aujourd'hui le jeu de mots est généralement apprécié à sa juste valeur, récemment encore (à l'échelle historique), l'opinion courante lui était tout à fait opposée ;¹ c'est pourquoi toute tentative de prescription resterait liée à un temps et à une culture bien définis (cela n'empêche personne d'avoir ses idées sur la façon la meilleure de traduire un / des jeu(x) de mots, mais tôt ou tard les idées et les poétiques les plus répandues aujourd'hui seront forcément dépassées).

Cette impossibilité d'établir des normes de comportement qui soient valables en toute situation et pour toujours, unie à la variabilité (diachronique, diamésique, sociale, interlinguistique ou interculturelle, et enfin idiosyncratique aussi) des stratégies utilisées pour traduire le *play*, rend par contre extrêmement intéressant le recours à des méthodologies de type descriptif, qui permettent d'ouvrir des fenêtres sur le concept de traduction en vigueur à une époque, dans une société, dans une langue ou dans une culture données.² À cet égard, l'union d'une bonne taxinomie des jeux de mots et de la typologie des différentes stratégies de traduction de ce phénomène élaborée par Dirk Delabastita (Delabastita, 1993) pourrait se révéler un outil précieux pour comparer différentes versions d'un même jeu

¹ Il suffit de penser à l'aphorisme « Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole », attribué à Victor Hugo. D'ailleurs, à la fin des années 1970, Tzvetan Todorov pouvait encore affirmer : « Les rares auteurs qui consacrent des écrits au système des jeux de mots considèrent comme nécessaire de se justifier ; ils s'excusent presque et finissent par jeter l'anathème sur l'objet même de leurs préoccupations » (Todorov, 1978 : 294).

² Ce qui peut être obtenu, par exemple, en confrontant des traductions d'un même texte produites à des époques différentes ou dans des langues différentes, conçues pour des catégories sociales spécifiques (c'est le cas, par exemple, des traductions pour enfants) ou encore réalisées pour des médias différents.

(ou d'un même texte, riche en jeux de mots). Il devrait être possible de poser des hypothèses et de les confirmer/réfuter de façon impartiale, en recourant à des paramètres objectifs. Ailleurs (Regattin, 2008, 2009), nous avons interrogé de cette manière un corpus bien trop petit, qui compte une quinzaine de traductions d'un seul texte (le Chapitre IX d'*Alice's Adventures in Wonderland*, « The Mock Turtle's story », Carroll, 1970) en deux langues différentes (français et italien), et nous croyons que la même méthode de travail pourrait montrer son utilité également sur des corpus plus importants.

Nous l'avons vu : le *play* gratuit n'est qu'un aspect d'un concept plus vaste, qui doit aussi se confronter au *game*. Dans ce sous-champ,¹ cette même prescription que nous avons déconseillée dans le cas du jeu gratuit paraît revenir en force, tous les auteurs s'accordant pour affirmer la nécessité du respect de la règle qui a présidé à la création du texte original. Pour tous ces théoriciens/traducteurs (dont la pensée pourrait être résumée par la devise, déjà citée, « comprendre les règles du jeu, les respecter et ensuite jouer une partie en autant de coups », Eco, 1983 : xix), la règle prime sur toute autre nécessité – la fidélité au texte original, dans le sens intuitif du terme, n'étant pas exclue pour autant, mais venant *après* la fidélité à la règle. Traduire un *play* qui est la partie d'un *game* signifie donc saisir une règle, la suivre et produire un autre texte à partir de cette règle ; plus cette règle est contraignante, plus le traducteur sera « autorisé » à recréer, sans tomber pour cela dans l'adaptation. En revanche, toute déviation de la contrainte, si elle n'est pas motivée (voir *infra*), nous conduira forcément en dehors de la traduction au sens propre. En effet, tant que la règle du texte de départ «tient» dans la langue/culture-cible aussi, sa conservation dans le texte d'arrivée est primordiale.

Bien sûr, un degré de subjectivité est toujours présent, et une règle acceptable pour un auteur peut ne pas l'être pour un autre ; c'est pourquoi nous allons exposer notre conception de « nécessité », une conception qui se veut relativement sévère.

Il est des cas où la règle qui préside à la création du jeu original est inapplicable telle quelle en langue-cible. Cette inapplicabilité peut prendre différentes formes : (1) le jeu peut exister en langue-cible, mais présenter une diffusion / une connotation / une valeur différentes par rapport à celles qui caractérisent le même jeu dans la culture de départ ; (2) le jeu peut ne pas exister en langue-cible, mais être cependant reproductible ; (3) le jeu peut se faire sur du matériel qui n'existe pas en langue-cible, ce qui rend impossible

¹ Une précision nécessaire : nous nous limitons ici à considérer les cas où la règle fonctionne comme *principe générateur* d'un texte – où elle en est la principale, sinon la seule, raison d'existence. Là où la règle constitue par contre un élément parmi d'autres, la possibilité d'une traduction qui l'ignore (par exemple, la traduction en prose ou en vers libres d'un poème écrit à l'intérieur d'une forme métrique précise) reste bien sûr ouverte.

sa reproduction. Dans tous ces cas, le traducteur peut choisir d'avoir recours à celle que nous allons appeler « traduction du *game* », et qui consiste à modifier la règle choisie par l'auteur original. Précisons que cette option ne devrait être qu'une *extrema ratio*, et non pas une stratégie traductive courante : la traduction du *play* serait, selon cette conception, toujours préférable à la traduction du *game*.

Cette dernière est bien sûr la seule option possible dans les cas relevant du type (3). Un problème de ce genre est posé, par exemple, par la traduction en italien des « rimes hétérosexuelles » (Noël Arnaud, in Oulipo 1973), qui prévoient l'alternance de rimes masculines et féminines.¹ Cette distinction n'existe pas en italien, raison pour laquelle Yves Hersant et Ruggero Campagnoli, traducteurs de l'anthologie en italien, proposent de la rendre soit par une « hétérosexualité grammaticale » (alternance de mots masculins et féminins en position de rime, par exemple *sano/tana*), soit par une rime présentant un couple de mots avec des accents toniques différentes (mot oxyton/mot paroxyton, comme dans l'exemple *dà/paga*, Oulipo 1986, p. 222). Un cas semblable pourrait être représenté par les exercices de style queneauiens « Italianismes » et « Anglicismes » dans leurs traductions italienne et anglaise, respectivement. S'il est évident qu'un exercice identique ne peut pas être mené à bien, tout aussi évidemment les deux traducteurs pourront avoir recours à la réciprocité et exécuter un exercice riche en gallicismes (c'est d'ailleurs le choix d'Umberto Eco et Barbara Wright, les traducteurs des *Exercices* en italien et en anglais).

Confronté à un jeu du type (2), le traducteur sera libre de traduire le *play* ou le *game*. Dans le premier cas, la traduction permettra d'introduire dans la culture-cible un élément nouveau qui pourrait, le temps aidant, y devenir productif (un cas-limite de cette approche, qui se situe en dehors du jeu, pourrait être celui du haïku, importé du Japon et maintenant bien implanté dans la littérature occidentale) ; dans le deuxième cas, le traducteur ramènera au même l'altérité du jeu original. Un exemple de ce genre de problème est posé encore par Raymond Queneau, et par son exercice de style «Louchebem». Bien que ce jargon n'existe pas en italien, sa méthode de formation est parfaitement applicable à cette langue aussi ; reproduit tel quel, l'exercice poserait sans doute des difficultés de compréhension au lecteur italien, mais contribuerait peut-être à sa connaissance de la langue et de la culture françaises. Le choix d'Umberto Eco a été celui de changer complètement de jeu, en lui substituant l'exercice « Reazionario » (réactionnaire). Une décision compréhensible (le traducteur la justifie

¹ C'est le cas de ce « plagiat par anticipation » de Paul Verlaine, tiré des *Romances sans paroles* : «C'est le chien de Jean de Nivelle / Qui mord sous l'oeil même du guet / Le chat de la mère Michel ; / François-les-bas-bleus s'en égaie».

d'ailleurs dans sa préface) mais qui se situe, à notre avis, à la limite de la traduction telle que nous l'avons définie plus haut.

Dans les jeux du genre (1), le jeu-source existe en langue-cible aussi, tout en y présentant des connotations plus ou moins différentes. Le choix de traduire le *game* et non le *play* paraît alors moins défendable. Un exemple de traduction d'un *game* de ce type nous vient de l'exercice « Alexandrins », qu'Umberto Eco décide de traduire par « Canzone », en utilisant une forme métrique variable (des endécasyllabes pour la majorité) et en créant un réseau intertextuel basé sur le camouflage de vers célèbres de la littérature italienne là où Queneau avait utilisé le vers français classique. Bien qu'au niveau de la position occupée dans les deux systèmes culturels l'endécasyllabe et l'alexandrin soient comparables, il existe en italien un alexandrin aussi, qui correspond, du point de vue formel, à son pendant français. Son utilisation aurait peut-être permis de garder intact le réseau sonore du texte original.

La nécessité de la traduction du *game* diminue quand même au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la catégorie (3) pour arriver à la (1), où les préférences et les idiosyncrasies des traducteurs paraissent prendre le dessus sur les raisons objectives. Elle est sans aucun doute « traduction » dans (1), et elle devient de plus en plus « adaptation » en passant à (2) et ensuite à (3), la *nécessité* de l'opération diminuant constamment.

Essayons maintenant de tirer quelques conclusions. Des lignes précédentes se dégage une donnée : le jeu de mots peut être traduit aux trois niveaux que nous avons isolés auparavant, le *play* gratuit, le *play*-réalisation d'un *game* et le *game*.

Du point de vue traductologique, chacun de ces niveaux (et spécialement la dichotomie jeu gratuit / jeu à règle) peut se doter d'une théorie séparée. Au niveau prescriptif, il paraît que les théorisations concernant le *play* gratuit n'ont pas beaucoup à apporter à la discussion théorique. Il est certes possible d'exprimer des opinions, et certaines contributions (comme l'idée de Jacqueline Henry concernant la nécessité plus ou moins grande de traduire le jeu en fonction de la « densité ludique » du texte de départ) semblent être pleines de bon sens, tant que nous n'hésiterions pas à les appliquer nous-même dans notre pratique traductive. Toutefois, ce type d'opinions est limité tant dans le temps que dans l'espace. Les choses changent de manière radicale, par contre, lorsqu'on se concentre sur le *game*. La prescription n'est plus vue sous un jour négatif, tous les théoriciens / praticiens concordant sur un point : si un texte est produit sous l'emprise d'une règle explicite, la traduction devra faire de même (il est possible, à la limite, de changer la règle, mais non pas de produire un texte qui n'en suive aucune).

Quant à la description, elle se trouve surtout du côté du jeu gratuit (cela arrive, aussi, parce que les traducteurs qui reprennent un texte relevant

du *game* sont toujours prêts à jouer à leur tour, en rendant moins intéressante l'analyse des stratégies dont ils se servent – limitées en général à la série *jeu* → *jeu*). Ce genre de description, qui s'ouvre sur des perspectives multiples, relevant de la diachronie, de la diatopie, de la sociologie, devrait permettre de mieux comprendre et étudier le statut du jeu de mots dans des cultures, à des moments, chez des locuteurs donnés. Bien que son terrain d'élection soit le jeu gratuit, la description peut trouver une application dans le *game* aussi. Le concept de «traduction du *game*» prend alors toute son importance, puisqu'il permet de rendre compte des manipulations opérées au niveau extratextuel par les différents traducteurs. En comprenant quand (et combien) les traducteurs «jouent le jeu» et quand ils décident de jouer autre chose, en changeant de jeu, il est possible de répondre à des questions concernant le statut du traducteur-auteur, et du (de certains) jeu(x) de mots dans une culture donnée.¹

Bibliographie :

- Attardo, Salvatore (1994) : *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-New York, Mouton de Gruyter.
- Calvino, Italo (1981) : « Introduzione », in R. Queneau, *I fiori blu*. Torino, Einaudi.
- Carroll, Lewis (1970[1865]) : « Alice's Adventures in Wonderland », in M. Gardner (ed.), *The Annotated Alice*. London, Penguin, p. 17-164.
- Chambon, Jacques (1984) : « Le calembour et sa traduction », in *La traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere*. Brescia, La Scuola.
- Chiaro, Delia (2005) : « Verbally expressed humour and translation », in *Humor* 18(2), p. 135-145.
- Delabastita, Dirk (1987) : «Translating puns. Possibilities and restraints», in *New Comparison* 3, p. 143-159.
- Delabastita, Dirk (1993) : *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Delabastita, Dirk (1994) : « Focus on the pun. Wordplay as a special problem in Translation Studies », in *Target* 6 (2), p. 223-243.
- Delabastita, Dirk, ed. (1996) : *Wordplay and Translation, The Translator* 2 (2).
- Delabastita, Dirk, ed. (1997) : *Transductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester-Namur, St. Jerome Publishing-Presses Universitaires de Namur.
- Diot, Roland (1989) : « Humor for intellectuals: can it be exported and translated ? », in *Meta* XXXIV (1), p. 84-87.
- Eco, Umberto (1973) : « *Homo ludens* oggi », in J. Huizinga, *Homo ludens*. Torino, Einaudi, p. vii-xxvii.

¹ Nous renvoyons pour cela, de manière assez impudente, à notre recherche antérieure, notamment à Regattin 2008, 2009 et 2014.

- Eco, Umberto (1983) : « Introduzione », in R. Queneau, *Esercizi di stile*. Torino, Einaudi, p. v-xix.
- Étienne, Luc (1971) : « Les jeux de langage chez Lewis Carroll », in *L'Herne* 17, p. 30-34.
- Freud, Sigmund (1988[1905]) : *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris, Gallimard.
- Gervais, André (1971) : « Le jeu de mots », in *Études françaises* 7(1), p. 59-78.
- Guiraud, Pierre, (1979[1976]) : *Les jeux de mots*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Heller, L.G. (1974) : « Towards a general typology of the pun », in *Language and Style* 7(4), p. 271-282.
- Henry, Jacqueline (2003) : *La traduction des jeux de mots*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Henry, J. et H. French (1988) : « La traduction en français des jeux linguistiques de Gödel, Escher, Bach », in *Meta* XXXIII(2), p. 331-340.
- Koponen, Maarit (2004) : *Wordplay in Donald Duck Comics and their Finnish Translations*. Thèse de master non publiée, University of Helsinki (<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/koponen>).
- Kelly, L.G. (1970) : « Punning and the linguistic sign », in *Linguistics* 66, p. 5-11.
- Ladmiral, J.-R. (1979) : *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris, Payot.
- Ladmiral, J.-R. (1986) : « Sourciers et ciblistes », in *Revue d'esthétique* 12, p. 33-42.
- Landheer, Ronald (1969) : « Les règles du jeu de mots en français moderne », in *Nomen. Leyden Studies in Linguistics and Phonetics*. The Hague-Paris, Mouton, p. 81-103.
- Landheer, Ronald (1989) : « L'ambiguïté : un défi traductologique », in *Meta* XXXIV(1), p. 33-43.
- Laurian, A.M. (1989) : « Humour et traduction au contact des cultures », in *Meta* XXXIV(1), p. 5-14.
- Lladó, Ramon (2002) : *La paraula reversa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mejri, Salah (2000) : « Traduction, poésie, figement et jeux de mots », in *Meta* XLV(3), p. 412-423.
- Oulipo (1973) : *La littérature potentielle*. Paris, Gallimard.
- Oulipo (1986) : *La letteratura potenziale*. Bologna, Clueb.
- Raphaelson-West, D.S. (1989) : « On the feasibility and strategies of translating humor », in *Meta* XXXIV(1), p. 128-141.
- Regattin, Fabio (2008) : « La traduction des jeux de mots : question de langue, question de traducteur? », in *De l'autre côté du miroir : traductions, déplacements, adaptations. Actes du X colloque étudiantin de la SESDEF*, Université de Toronto <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/miroir/regattin.pdf>.
- Regattin, Fabio (2009) : *Le jeu des mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques*. Bologne, Emil.
- Regattin, Fabio (2014) : « Il “langage-univers” di Boris Vian in due traduzioni italiane: *Schiuma di giorni, La schiuma dei giorni* », in D.R. Miller, E. Monti (eds.), *Tradurre figure – Translating Figurative Language*. Bologne, BUP.

- Seleskovitch, D. et Lederer, M. (1984) : *Interpréter pour traduire*. Paris, Didier.
- Spilka, I.V. (1981) : « Ambiguïté et traduction », in *Meta* XXVI(2), p. 332-337.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Les Genres du discours*. Paris, Seuil.
- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Van Baardewijk, J., A. Van der Linden et M. Niessen (1987) : « Zazie dans les polders – Astérix chez les Bataves: le jeu de mots est-il vraiment intraduisible ? », in *Contrastes* 16, p. 29-48.
- Wittgenstein, Ludwig (1958) : *Philosophical Investigations*. London, Blackwell.
- Zanettin, Federico, ed. (2008) : *Comics in Translation*. Manchester, Saint Jerome Publishing.

SIX VERSIONS DU *PETIT PRINCE* EN ARABE : RETRADUCTION, RÉGIONALISME ET POLYTRADUCTION

Sahar YOUSSEF¹

Abstract: This paper examines the question of retranslating children and YA's literature while based on one of the most outstanding literary works in France; *The little prince* of Saint Exupéry which has been the object of several attempts of translation into Arabic. Through an analysis carried out on six versions – spread over distant periods, and belonging to various countries – this study has the ambition to contribute in highlighting a neglected aspect of the phenomenon of retranslation : the link with geographical space. In the studied case, the difference between the various translations cannot be perceived – in a diachronic way – simply as an indication of a semantic evolution, or as a proof of this famous idea of “improvement” to which usually aspire the successive translations. It is rather related to a will of regionalistic anchorage. The present contribution envisages to trace a parallel between various translators approaches, aiming to identify and point out a variety of factors that affect this iterative phenomenon, such as : aesthetic quality of a literary work, resistance to translation, manifestation of the subjectivity of the translator, regionalism in translation, and polytranslation.

Keywords: retranslation, skopos, subjectivity, regionalism, polytranslation.

Si l'on avait à illustrer en quelques mots le phénomène de la retraduction, on emprunterait volontiers les propos du petit prince de Saint Exupéry pour se demander : « *le langage est-il toujours source de malentendus ? Et l'essentiel encore invisible pour les yeux ?* »

Depuis une trentaine d'années, la littérature de jeunesse et sa traduction suscitent de plus en plus d'intérêt et alimentent un nombre croissant de travaux académiques. Il en résulte que les classiques de cette littérature deviennent particulièrement visés par des tentatives de retraduction et, par conséquent, jaillit la sempiternelle question qui hante tant d'esprits : pourquoi retraduire ?

Si les théoriciens de l'approche fonctionnaliste en Traductologie prônent l'idée que tout acte de traduction est forcément orienté vers une fin, un skopos, qu'en est-il alors de la retraduction ? En d'autres termes, si la détermination d'un objectif précis est une condition *sine qua non* pour se lancer dans un premier acte traductif (gage de la survie de l'œuvre traduite), la définition du but des actes répétitifs est, à juste titre, encore plus exigée.

¹ Faculté des Sciences humaines, Université Al Azhar du Caire, sahar.samiryoussef@gmail.com.

À vrai dire, les visées de cet acte itératif ont été démontrées par un bon nombre de théoriciens qui se sont, naturellement, livrés à un examen minutieux des motifs d'une retraduction. Leurs points de vue sont pleinement convergents ; mettant presque tous en avant le rapport entre la nouvelle traduction et les versions antérieures (le premier travail de transfert ou du moins le précédent). À ce propos, nous citons Berman qui souligne que « [...] la retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle. » (Berman, 1990 : 5)

Heureusement, l'appareil théorique n'a rien laissé au hasard. Tout comme les motifs de la retraduction, ses buts ont également été recensés par plusieurs traductologues. Selon eux, une retraduction viserait l'atteinte de l'idéal, de l'équivalence parfaite ou de la langue pure évoquée par Walter Benjamin. Ou mieux encore rendre justice à l'œuvre originale comme l'estiment Henri Meschonnic (1973) et Antoine Berman (1995) qui soulignent que les grandes œuvres sont découvertes à chaque traduction et que, en tout état de cause, la première traduction n'est jamais qu'une *traduction-introduction* qui doit être dépassée pour atteindre à une traduction véritable qui rendra justice à l'original.

D'autres dessins moins ambitieux sont aussi reconnus comme, par exemple, le fait de remédier à la lourdeur du style des traductions antérieures, de redonner le ton et le rythme de l'original. En ce sens, Yves Gambier parle aussi de « réactualisation » de textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins et de leurs compétences.

Force est de constater que les travaux existants ont souvent mis l'accent sur le rapport du phénomène du retraduire au facteur temps. Or, dans la présente étude, nous nous proposons de jeter la lumière sur un autre rapport fort important : le rapport à l'espace. C'est lorsqu'une nouvelle traduction n'est pas fonction de l'évolution de la langue mais de sa diversité interne. En d'autres termes, quand on retraduit pour des raisons ayant rapport à la réception du texte par une région géographique quelconque non à son *timing*. Reconstruire le texte traduit dans d'autres contextes, d'autres expériences, d'autres mémoires, de ce point de vue, la retraduction peut-elle être justifiée ? S'agit-il d'une retraduction au vrai sens du mot ? Aussi, une troisième question se profile, en filigrane, derrière ces deux premières : S'approprier le texte pour optimiser ses chances d'accessibilité peut-il représenter un *skopos* valable pour la retraduction ?

Cet acte qui ne peut jamais être dépourvu d'intentionnalité est certes lié à la notion de la valeur du texte. *Le désir de traduire*¹ une œuvre d'une grande ampleur s'avère être plus fort que toute contrainte et ne cesse de

¹ L'expression est empruntée à Paul Ricœur, qui évoque cette notion dans son livre *Sur la traduction*. D'après lui, ce désir de traduire porte au-delà de la contrainte et de l'utilité. C'est plus tenace, plus profond, plus caché.

naître et de renaître constituant l'un des facteurs les plus importants dans l'itération de l'acte traductif. Ceci n'est pas sans rappeler « le désir de revenir à la source même, à l'œuvre originale » dont parle Yves Chevrel dans son introduction de *la Retraduction*.

Or, la retraduction d'une œuvre est à nos yeux une arme à double tranchant ; dans ce sens où si elle a lieu d'être, elle représente une vraie amélioration du texte déjà traduit. Inversement, si elle ne marque aucun ou peu de changements par rapport à la première traduction, elle risque d'entraîner tout le travail vers des défauts inadmissibles. Il s'agit de certains choix ou décisions pris par le traducteur et qui, sans porter atteinte au sens du message original, amoindrissent considérablement la qualité d'une traduction et en restreignent la réception bien qu'ils n'aient, en apparence, rien de la gravité d'une erreur.

À la recherche d'éléments de réponse aux interrogations générées autour des raisons, de la forme et des effets de la retraduction des œuvres pour la jeunesse, le nombre de versions arabes existantes du *Petit Prince* d'Antoine de Saint Exupéry nous a alertés.

Pages immortelles de la littérature française, *Le Petit Prince* est une œuvre d'une indiscutable valeur. En effet, peu d'œuvres littéraires ont connu un succès aussi éclatant à la fois sur le plan public, critique et éditorial¹. Installé fermement parmi les grands classiques de la littérature mondiale, ce chef œuvre, qui fut traduit dans plus de quatre-vingt langues, se distingue par sa complexité fort surprenante pour un ouvrage dédié à la jeunesse. Derrière une apparence simple, la richesse du texte tient surtout à sa charge symbolique, aux sujets extrêmement pointus et aux questions philosophiques que l'auteur y aborde, le tout enveloppé dans un cadre imaginaire qui permet d'intégrer le livre au genre de la fantaisie et de susciter l'intérêt chez les enfants. Autant lu, savouré, apprécié et revisité par les adultes que par les jeunes, ce texte continue à fasciner les lecteurs de tous les âges.

Dans une statistique recensant les cents meilleurs œuvres littéraires du XXe siècle, *Le Petit Prince* a su garder une place de marque. Une autre indique qu'il vient juste après les livres saints dans l'ordre des livres les plus traduits au monde. Avec quatre-vingt million d'exemplaires vendus autour du monde et cent soixante traductions dans différentes langues, le livre est presque devenu un véritable phénomène de société et les raisons de son énorme succès ne sont pas difficiles à évaluer : alors qu'il semble fonctionner au premier abord comme n'importe quel ouvrage dédié aux jeunes ; avec une intrigue simple et un contenu facilement identifiable, le texte est porteur d'une forte charge symbolique résumant tout l'univers de Saint Exupéry. C'est aussi un vrai livre de sagesse, et par là même, il est la preuve indéniable

¹ C'est sans contredit ce que l'on appelle aujourd'hui, dans le monde de l'édition, un best-seller.

que riche de contenu et dépourvu de complexité ne sont pas deux choses contraires. Ceci dit, traduire une telle œuvre en préservant son universalité et son intemporalité n'est point une chose simple. Elle peut même s'avérer une tâche plus difficile que traduire des textes pour adultes. D'emblée, se trouve donc écartée et jugée dépassée toute vision trop simpliste d'un travail de traduction ou de retraduction de la littérature de jeunesse, comme le souligne, à juste titre, Muguraș Constantinescu :

Premièrement, la règle d'or de cette activité, dictée par l'évidence et le bon sens : traduire du simple est plus difficile que traduire du compliqué car il s'agit en fait d'une trompeuse simplicité. (Constantinescu, 2007 : 231)

Le travail d'investigation nous a mené à identifier une dizaine de traductions du *Petit Prince* en arabe dont nous avons choisi d'analyser six. L'intervalle entre la première version analysée et la dernière étant d'approximativement quarante-cinq ans. Une autre différence non moins importante est représentée par ce que nous appelons la trace locale. Nous entendons par cela l'appartenance géographique du traducteur et le lieu d'édition. En effet, Libanais, syriens, irakiens, jordaniens, égyptiens et marocains s'y sont aventurés.

Décidément, « les questions ne manquent pas devant ces travaux refaits », pour employer les termes de Gambier. Que peut dénoter ce foisonnement de versions ? Devrait-il être discuté en termes de gain ou de perte ? Peut-on vraiment les considérer comme des cas de retraduction ? Quel intérêt en tire-t-on ? Qu'y a – t-il de commun et de différent entre ces multiples versions ? Montrent-elles une évolution dans la conception des praticiens de la traduction ? Où en est-on de cette si longue et intense quête du sens exact ? Ou mieux encore de cette idée d'« amélioration » à laquelle aspirent les traductions successives ?

Certes, il ne saurait être question, dans cette étude, de procéder à une analyse exhaustive de toutes les versions arabes du *Petit prince*, dont certaines sont aujourd'hui épuisées ou d'accès difficile. De même, notre ambition n'est pas de faire une comparaison intégrale des versions que nous avons pu nous procurer et auxquelles nous nous bornerons, mais plutôt de cerner et mettre en relief quelques traits et caractéristiques du texte exupérien permettant d'examiner les différentes approches des traducteurs.

Venons-en maintenant aux traductions examinées. Pour trouver des réponses aux questions susmentionnées, nous avons choisi de centrer l'étude sur les versions suivantes :

- Al Amir Al Saghir, traduit par Hamada Ibrahim, Dar al Maaref, Caire, 1966.
- Al Amir Al Saghir, traduit par Youssef Ghassoub, Dar Al Manchourat al arabia, Beyrouth, 2000.

- Al Amir Al Saghir, traduit par Saadi Youssef, Dar Almada, Damas, 2002.
- Al Amir Al Saghir, traduit par Mohamed Al Mezdiwy, Al Kamel Verlag, Cologne, 2004.
- Al Amir Al Saghir, traduit par Mohamed Hassan Abdel Wali, Shams Group, Caïre, 2009.
- Al Amir Al Saghir, traduit par Mohamed Al Touhami Al Amari, le Centre culturel arabe, Casablanca, 2011.

À travers notre étude, pour des raisons de commodité, nous distinguerons les différentes versions par les initiales de chaque traducteur (placées entre parenthèses pour les identifier)¹. Pour l'original français, nous avons consulté l'édition Gallimard parue en 1946.

Dans notre sélection des versions examinées, nous avons été guidés par les critères suivants :

- choisir la version la plus ancienne, la première à avoir introduit *Le Petit prince* au monde arabe ; il s'agit là de celle de (HI).
- choisir la version la plus récente afin de pouvoir reconnaître tout éventuel progrès et en mesurer l'étendue. C'est celle de (MA).
- choisir la version reconnue par une organisation aussi prestigieuse que l'Unesco pour la faire paraître dans le cadre d'un projet grandiose « kitab fi jarida » (un livre dans un magazine), et en faire ainsi la version la plus connue et lue partout dans le monde arabe. Il s'agit de celle de (YG).
- choisir deux versions élaborées par deux compatriotes afin de pouvoir vérifier si le caractère régional fut le seul motif dans cet acte itératif. Nous visons là les deux versions de (MM) et (MA).
- choisir une version qui présente la particularité d'être élaborée par un traducteur appartenant à un milieu professionnel différent des autres : c'est le cas de celle de (SY).

De plus, l'avant dernière version, celle de (MW) représente elle aussi un cas particulier qui s'inscrit dans une problématique qui mériterait une étude à part ; à savoir la traduction relais, plus connue sous le titre traduction par langue intermédiaire ou traduction indirecte. À cet égard, rappelons au passage que le verbe retraduire couvre aussi le sens de « Traduire en une autre langue ce qui est déjà une traduction », d'après *le Trésor de la langue française*.

Les six versions en question peuvent donc former des paires représentant trois régions arabes distinctes : deux Égyptiens, deux Marocains et deux Shawams².

¹ Les titres des versions seront abrégés comme suit : - (HI) pour Hamada Ibrahim, (YG) pour Youssef Ghassoub, (SY) pour Saadi Youssef, (MM) pour Mohamed Al Mezdiwy, (MW) pour Mohamed Hassan Abdel Wali, (MA) pour Mohamed Al Amari.

² Tels sont communément appelés les gens de Damas, Beyrouth, Alep, Baghdâd, Amman et Jérusalem. Ils parlent un arabe qui se ressemble mais qui varie sensiblement selon les régions, le Nord ou le Sud, le désert ou la montagne, la ville ou la campagne.

S'attachant surtout à dégager les enjeux de la retraduction de ce chef d'œuvre, notre analyse ne manquera pas de chercher des indices et des réponses à la principale question qui se pose ; à savoir la nature des similitudes et des différences entre les approches et stratégies des traducteurs tout en prenant en compte les éléments suivants : les lieu et date d'édition, la forme de présentation, le traitement de certaines spécificités textuelles et éléments extratextuels. Une telle étude comparative tend à montrer comment ce récit fut réorienté vers la jeunesse du monde arabe à partir de projets plus ou moins différents.

Avant d'aller plus loin, il convient de rappeler que la langue arabe est une langue à multiples variétés. Deux formes (l'arabe classique et le dialectal) et deux grands groupes (Machrek/ Maghreb). De surcroît, en dehors du dialecte, chaque pays a son arabe particulier, son propre vocabulaire et sa façon de dire les choses même quand il s'agit d'utiliser l'arabe standard, aussi appelé médian. La retraduction serait-elle alors, dans ce cas précis, liée à une volonté de s'appropriier le texte ?

En réalité, deux problématiques se partagent le sujet : d'abord le fait que ce soit une œuvre de jeunesse¹ comptée parmi les chefs-d'œuvre du patrimoine universel, et ensuite la question de la fréquence de ses retraductions en langue arabe.

Il ne fait aucun doute que lorsqu'un texte est traduit, le respect et la fidélité ne sont pas uniquement pour le contenu mais pour tous les éléments aussi bien externes qu'internes qui forment le socle de ce texte. Ainsi, les éléments paratextuels représentent eux-aussi une matière reflétant les choix décisifs que le traducteur est amené à opérer. Nous nous intéresserons, de premier abord, à cette dimension du texte généralement passée sous silence dans les études de traduction.

Au mépris de leur importance en tant que « *lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente* ». (Genette, 87:8), les fonctions de certains de ces éléments, qui présentent et introduisent le texte, peuvent parfois être déjouées ou neutralisées dans certaines versions.

Dans ce qui suit, les éléments paratextuels les plus expressifs, les plus proches du texte et qui émanent, soit de l'auteur, soit du traducteur seront ici pris en considération.

1. La dédicace

Si l'on veut commencer par l'élément le plus parlant dans le cas du *Petit Prince*, nous évoquerons la dédicace. L'auteur profite – comme le fait bon nombre de ses confrères – de l'ouverture de son œuvre pour rendre un

¹ Classée et étiquetée œuvre de jeunesse mais lue et appréciée autant par les adultes que par les jeunes.

hommage affectif et respectueux à une tierce personne¹ et profite de cet emplacement pour lui dédier le livre. Bien que la dédicace soit normalement une inscription indépendante du contenu du texte, celle qui ouvre le livre d'Exupéry n'est pas réduite à un simple clin d'œil mentionnant simplement le dédicataire. Elle se révèle un lieu discursif d'une importance stratégique, utilisé à une fin spécifique. C'est l'occasion, pour Saint Exupéry, de présenter ses excuses au lecteur et d'avancer quelques justifications objectives pour pallier à ce qui pourrait être perçu, par certains, comme un paradoxe : dédier à une « grande personne » un livre qui critique sans cesse toutes les autres. Plus intrigant encore est la façon dont est composée cette dédicace deux en un ; divisée en trois parties : la mention du dédicataire, présentation des excuses auprès des enfants, rattrapage et correction de la dédicace. Important *mea culpa* qui serait un peu aussi un pacte de lecture incitant tout lecteur averti à capter le message symbolique qui se cache derrière des mots fort simples.

De plus, cet hommage dédicatoire n'apparaît point comme extérieur au récit. Le ton et le style étant très proches de celui du récit.

En dépit de tous ces facteurs, la dédicace de Saint Exupéry n'est fidèlement transférée que dans trois des six versions ; celle de (HI), (MM) et (MA). Quant aux trois autres, elle y subit un traitement différent allant de sa complète omission pratiquée par (SY) jusqu'à son remplacement par une dédicace du traducteur (MW) adressée à trois personnes inconnues, éventuellement des membres de famille². En passant par la déformation entraînée par (YG) qui n'hésite pas à insérer la dédicace dans la première page du texte sans mention spéciale ou changement de caractère afin de la mettre en relief. (YG) eut aussi le tort d'arabiser le nom du dédicataire de deux façons différentes dans l'intervalle de quelques lignes, ce qui risque de créer une confusion chez le lecteur.

2. Les illustrations

Nous n'exagérons rien en disant que dans les livres pour la jeunesse, le pictural revêt presque la même importance que le verbal. C'est un truisme de rappeler que les illustrations y font partie intégrante de l'œuvre en participant autant que le texte à la construction du sens. Plus éclairantes que tout glossaire simplifié, ces illustrations représentent une forme de première

¹En l'occurrence, Léon Werth, un grand romancier, essayiste, critique d'art et journaliste français avec qui Saint Exupéry a toujours pu nouer de solides liens d'amitié. Ses longues discussions avec cette importante figure communiste antimilitariste sont à l'origine de ses réflexions sur la vocation de l'homme dans le monde, quelques considérations sur la guerre et le développement des sociétés.

² On reconnaît juste le premier prénom qui est celui d'une amie Autrichienne du traducteur qui lui a fait découvrir *le Petit prince* en lui offrant un exemplaire à l'occasion des fêtes de Noël ; d'après ce qu'on lit sur la quatrième de couverture du livre.

traduction à l'intérieur du texte source lui-même. Cet élément purement extralinguistique nécessite une attention particulière au moment de la réalisation du travail afin de garantir une bonne réception de l'œuvre dans la culture d'accueil.

Dans le cas du *Petit Prince*, l'importance des illustrations est d'autant plus amplifiée du fait qu'ils représentent des dessins faits par l'auteur lui-même. Outre le rapport de complémentarité texte/image, ceci est une raison de plus pour s'évertuer à reproduire le plus fidèlement possible l'aspect iconographique du texte. Il ne s'agit certes pas d'un travail assuré par le traducteur ou même dépendant de sa volonté. Un illustrateur, qui n'a pas, en fait, toute sa liberté, s'en charge en essayant de rester le plus proche possible de la création initiale. Dans ce sens, les avancées des techniques d'impression et de reproduction permettent d'obtenir d'heureux résultats. Néanmoins, il est bien connu que le changement, la transformation et l'exagération sont des phénomènes assez fréquents dans la composition d'une illustration. Aussi bien que certaines contraintes éditoriales (nombre de pages, format d'impression) donnent parfois lieu à quelques écarts touchant à la taille, aux couleurs, à la disposition sur la page et par rapport au texte écrit. Ainsi, la réalisation du *Petit Prince* en arabe présente quelques décalages de ce genre, repérables ci et là dans les différentes versions. Mais le changement le plus déconcertant reste celui qu'on observe dans la version de (HI) et qui touche au dessin sur la première de couverture transformant le petit prince blond aux traits européens en un petit prince arabe ; un Sindbad. À la place des cheveux dorés, du costume et du cache-nez d'or, on voit donc des cheveux noirs, un petit gilet, un sarouel, un foulard-ceinture, un turban sur la tête et des babouches aux pieds. Il y a là, une fois de plus, une touche exotisante, imposant une couleur locale qui, curieusement, ne sera pas maintenue à l'intérieur du texte lui-même. Résultat : plus d'attrait pour le lecteur au seuil, sitôt transformé en confusion et étonnement au fil des pages.

3. La préface

Un seul des six traducteurs a choisi d'occuper cet important espace du périphrase qu'est la préface. Il s'agit de (MW) qui nous présente l'avant dernière traduction arabe du *Petit Prince*.

Si les témoignages en périphrase ont souvent été théorisés dans une optique centrée sur le rapport du traducteur avec le texte cible, celui de (MW) va un peu à l'encontre de ce penchant car il y met plutôt en relief son rapport au texte source. Nous ne pouvons nous empêcher de voir là l'écho de l'idée de Vassallo reprise par Constantinescu rappelant l'importance, pour un traducteur, de trouver l'affinité d'écriture avec un auteur afin de pénétrer dans l'intimité du texte et assurer une bonne traduction. (MW), lui, retrouve une affinité mais avec le personnage central.

Sa préface se veut, avant tout, le discours d'un admirateur du petit prince, fort soucieux de l'image reflétée de ce personnage auprès de la société d'accueil. Elle constitue, en second lieu, une justification de sa traduction et une tentative de légitimer sa position traductive.

Après l'exposition des conditions de sa découverte du conte en anglais, il nous énumère les raisons qui ont fait monter, en crescendo, son pouvoir d'attraction. S'y trouvent décrites aussi sa joie lors de la découverte d'une des traductions arabes et sa profonde déception au bout de quelques pages de lecture. Poussé par la tristesse et la consternation en raison du sort que font subir « les grandes personnes » au Petit Prince, il décide de réanimer ce dernier « mort asphyxié » entre les lignes d'une traduction qu'il qualifie, sans ambages, de « superficielle, dépourvue de vie et ôtant, au petit prince, ses battements de cœur ». Son désir de traduire ainsi légitimé, il se met au travail. Cependant, son excès de zèle et ses ambitions se trouvent sitôt brisés sur l'immense rocher de la simplicité apparente du texte, et l'illusion de mieux faire se dissipe au fur et à mesure qu'il avance dans la traduction. Une fois le travail fini, il s'aperçoit que le résultat est aussi sinistre que celui de son prédécesseur ardemment critiqué. Deuxième déception, mais, du fond de sa détresse, une lueur d'espoir se dessine lorsque lui vient à l'esprit l'approche du grand poète Ahmed Rami traduisant les quatrains de Omar Khayyâm, ou aussi celle de Moustapha Lutfi al-Manfaluti traduisant *Sous les tilleuls* de Alphonse Karr. Tous deux sont connus dans l'Histoire littéraire pour avoir introduit dans le monde arabe, grâce à leurs traductions, des genres littéraires rénovateurs.

Le style mis au point par Rami consistait à s'imprégner à fond du texte original jusqu'à en saisir l'esprit pour ensuite le reformuler dans son propre style en le rendant le plus transparent possible. Malgré la complexité de la tâche, (MW), qui n'a rien du talent et du doigté du prince des poètes¹, dessine au petit prince un projet traductif, décide de « le voir avec le cœur », de devenir son ami et de l'écouter en train de lui raconter ses aventures dans le but de lui assurer un voyage réussi, à la rencontre du lecteur arabe. Cette fois-ci, la tâche est réussie.

La prise de parole par le traducteur de cette version marque sans doute une différence de plus d'avec les autres versions. De plus mais loin d'être de trop ; puisqu'elle rajoute au pouvoir d'attraction de la version en question.

Après avoir passé au crible toutes les données paratextuelles, on s'intéressera maintenant de plus près au texte lui-même pour en tirer le plus de conclusions possible sur les choix traductifs. On essaiera, à chaque fois qu'il serait possible, plus pratique et nécessaire, d'établir une grille en fonction des éléments à examiner.

¹Ainsi appelle-t-on Rami dans le monde arabe.

Afin de pouvoir repérer et dégager ce qui, dans le texte, représente des enjeux à la traduction, nous tâcherons de cerner de près le projet exupérien sous ses différents aspects. Ce qui est, d'emblée, frappant dans le cas du *Petit Prince* c'est que la catégorie de ses destinataires est sûrement indécidable. Cette position intermédiaire, entre littérature générale pour adultes et littérature de jeunesse, confère au texte un statut particulier et se trouve à l'origine de presque tous les traits saillants du style exupérien. Comment rendre ce « jeu avec les âges et leurs trompeuses frontières »? (Constantinescu, 2013 :22)

De même, l'absence de limite d'âge est doublée d'une subtile ouverture d'espace : l'action se passe en plein désert et les aventures relatées par le petit prince prennent lieu dans d'autres planètes. Saint Exupéry fait ainsi de son petit récit un message universel parlant de tout le monde et adressé à tous les humains.

D'autre part, c'est autour de thèmes comme la curiosité, l'exploration, la découverte et l'émerveillement que se tisse le récit. Et Exupéry met en œuvre des procédés d'écriture lui permettant d'émailler son texte d'éléments au service de son propre projet esthétique. Les traits caractéristiques du texte qui seront étudiés dans ce qui suit sont donc en rapport direct avec les trois aspects suivants : l'aspect universel, l'aspect onomastique et l'aspect *all ages*.

Pour assurer le transfert, les méthodes appliquées par les traducteurs étaient, certes, multiples et variées. Mais, il existe, tout de même, des points de convergences entre leurs positions traductives. Quelques-uns de ces points relient toutes les versions entre elles alors que d'autres font se ressembler les unes sans les autres.

De premier abord, nous constatons que les points de ressemblance en commun touchent à l'interprétation du texte, la compréhension des réseaux de sens, le respect de la dynamique interne du texte, de son organisation (division en chapitres, leur ordre et leur nombre) et la fidélité à la pensée de l'auteur. C'est aussi sur le plan de la structure et la syntaxe que les différentes versions se rapprochent l'une de l'autre. Ceci est dû au fait que, d'un pays à l'autre, la structure de la phrase arabe subit très peu ou presque pas de changements.

Par ailleurs, certaines positions traductives rapprochent des versions et en excluent d'autres. Nous évoquons à titre d'exemple la littéralité vers laquelle penchent à des degrés différents (HI), (MM) et (SY). Ou encore, l'usage d'un langage désuet multipliant les archaïsmes qui est le trait caractérisant les versions de (YG), (SY) et (HI). Et enfin, le penchant vers un régionalisme lexicologique qui représente un aspect saillant chez (MM), (YG), (SY).

Nous passons maintenant aux dissemblances qui sont, en quelque sorte, à l'origine de cette itération traductive et que nous jugeons étroitement liées à une subjectivité à la fois collective (imposée par l'habitus du

traducteur dont il ne peut se détacher) et individuelle (empreinte personnelle, choix arbitraire de la part du traducteur, et qui ne relève d'aucune règle).

Nous avons pu relever des divergences sur trois plans : méthodique, lexical et stylistique.

4. Divergences méthodiques

Afin de pouvoir présenter le plus clairement possible les différences à ce niveau, nous avons opté pour une grille permettant de noter les opérations mises en place par chaque traducteur et avoir une vue d'ensemble sur leurs stratégies respectives.

Youssef Ghassoub (YG)	Hamada Ibrahim (HI)	Saadi Youssef (SY)
Usage d'un arabe très classique. Amplification et allongement. Complexification du langage. Omission d'importants éléments. Inattention aux détails conduisant souvent au non-sens Trop d'ornements entraînant parfois une ambiguïté.	Respect total de la lettre du texte source. La primauté de la lettre n'est point au détriment du sens. Transfert minutieux sublimant le plus infime détail du texte exupérien. Recours à un registre de langue très soutenu, limite théâtralisé.	Poétisation exagérée du texte. Calque de la structure de départ. Rupture injustifiée de registre de langue. Recours fréquent au parler. Omissions fréquentes. Exagération dans l'emploi des interjections. Changements abusifs du type des phrases (l'interrogative devient assertive).
Mohamed Mezdiwy (MM)	Mohamed AbdelWalli (MW)	Mohamed Amari (MA)
Traduction excessivement littérale. Aplatissement du contenu. Gommage d'éléments et effets importants. Inattention aux connecteurs logiques. Erreurs de tous types faussant l'intelligibilité du texte. Mauvaise reformulation rendant le texte traduit fade. Traduction d'une grande servilité qui la rend souvent incompréhensible.	Traduction relais justifiant le détachement du texte de départ. Traduction libre. Respect du contenu avec reformulation valorisante. Importantes omissions. Style captivant rendant la lecture très agréable. Présentation très soignée et attrayante. Plaisir de lire presque équivalent à celui de l'original.	Approche très modérée. Grand respect du sens et des chaînes anaphoriques. Quelques imprécisions au niveau du transfert des nombres. Heureux choix d'équivalences. Reformulation très réussie. Respect total du génie de la langue arabe.

5. Divergences lexicales

En réalité, c'est sur le plan lexical que se font le plus ressentir les dissemblances entre versions. Tout se joue au niveau des mots. Dans ce qui peut paraître comme une adaptation linguistique régionale, le choix des termes dans les versions arabes du *Petit Prince* est fonction de la nationalité et de l'appartenance géographique des traducteurs qui éprouvent l'impossibilité de se détacher de leur habitus. Le phénomène dépisté n'est pas sans rappeler la notion de « l'horizon du traducteur »¹ avancée par Antoine Berman.

¹ Cet horizon est défini comme l'ensemble de paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.

Avant d'aller plus loin, il importe de préciser ici que, par l'emploi d'un langage régional, nous n'entendons point l'usage de particularités régionales mais uniquement le fait de trouver des équivalents purement régionaux à certaines unités de traduction. Chiffres, lettres, mots, expressions et tournures, tous ces choix particuliers pris par chaque traducteur sont l'indice d'un choix préalable dont l'étendue est beaucoup plus importante : le choix du public.

Examinons maintenant les dissemblances observables essentiellement dans les versions étudiées en ne nous attachons pas pour l'instant sur tout. Comme il serait fastidieux d'en faire le catalogue ici, nous ne relevons que les plus importantes.

5.1. Noms et notions (définitions)

Parmi les caractéristiques du *Petit Prince*, un trait intrigant est représenté par le sérieux qui y est présent à forte dose. L'aspect ludique est quasi inexistant¹ dans le texte et l'espièglerie cède la place à la sagesse et au sérieux.

De surcroît, la curiosité est une dominante qui joue un grand rôle dans la trame du récit. Le petit prince n'a de cesse de poser des questions. Son esprit est tellement occupé à en recevoir la réponse qu'il omet obstinément de répondre aux questions qui lui sont adressées par autrui. Cette constante demande d'information entraîne la mise en place d'un dispositif de désignation et d'explication. Ainsi, le texte grouille de noms, d'appellations et de définitions et c'est à ce niveau-là que d'importantes variations ont pu être repérées.

Dans ce qui suit, mettons quelques éléments en miroir afin de mieux apercevoir les nuances qui séparent les solutions des traducteurs.

Catégorie	Exupéry	HI	YG	SY	MM	MW	MA
Faune et Flore	Serpent Boa	ثعبان البوا	ثعبان بوا	حية بوا	أفعى البوا	ثعبان الأصله	ثعبان البوا
	Hanneton	جعران	خنفساء	وزة مدوخة	خنفسه	أوزة	خنفساء
	Géranium	الجيرانيوم	رياحين	جيرانيوم	الياسمين	الزهور	الرياحين
	Coquelicots	شقائق النعمان	الشقائق	شقائق الحقل	الخشخاش الأحمر	نبات بري أشعث	شقائق النعمان
	Pousses de Baobabs	منبوتات الباء و باب	بزور البوابات	نبعات البواب	نباتات البواب	عصن بوباب	فسائل البواب
	Choux	الكرنب	الملفوف	رؤوس اللهانة	الملفوف	الكرنبات	الكرنب
	Brindille	عصن	أشطاء	نعة	عسلج	عصن	شئلة/ غريسة
	Pétales	أوراق	أوراق	بتلات	تويجيات	وريقات	بتلات
Lettres et arts	Contes de fées	حكايات الجنيات	قصص الجنيات	حكايات خرافية	حكايات الجنيات	الحواديت	الحكايات الخرافية
	Ballet d'opéra	رقص الاوبرا	حركات الراقصين و الراقصات على مسرح الاوبرا	حركات الباليه في الاوبرا	راقصي الاوبرا	باليه في الاوبرا	راقصي اوبرا

¹ Hormis l'invitation qu'adresse le petit prince au renard pour jouer avec lui.

Profession	Général	قائد	قائد	قائد عسكري	جنرال	لواء	جنرال
	Explorateur	مكتشف	رائد من الرواد	مستكشف	مستكشف	مستكشف	مستكشف
	aiguilleur	محول الخطوط	عامل من عمال السكة الحديد	محول السكة الحديد	محول القطارات	عامل التحويلة	محول السكة
Espace							
	Jupiter	جوبيتر	المشتري	المشتري	المشتري	عطارد	المشتري
	Mars	مارس	الزهرة	المريخ	المريخ	الزهرة	المريخ
	Vénus	فينوس	المريخ	الزهرة	الزهرة	المريخ	الزهرة
	astéroïde	السيارة	كوكب	جرم سماوي	أسترواد	كوكب قزمي	كوكب
	Éruptions volcaniques	الانفجارات البركانية	ثوران البراكين	الاندلاعات البركانية	ثوران البراكين	—	ثورات البراكين
	crépuscule	الشفق	الشفق	الأصيل	الشفق	الغسق	الغسق
Matière	Brique	الطوب الوردي	القرميد الأحمر	الطابوق الوردي	القرميد الوردي	الطوب الوردي	القرميد الأحمر
	Boulon	صامولة	لولب	برغي	لولب	صامولة	برغي
	Foulard	ملفعة	منديل	لقاع حرير	ملفع	وشاحا	شال
	Girouette	جهاز تعيين اتجاه الرياح	دوارة الهواء	دوارة	فرقارة	طاحونة	دوارة ريح

Par ailleurs, on a distingué deux sortes de définitions avancées par Saint Exupéry à plusieurs endroits dans son récit : des définitions de mots et des définitions de notions. Des noms afférents aux sujets traités sont expliqués au petit prince curieux au fur et à mesure qu'avance le récit. Ainsi se trouvent, par exemple, explicitées les significations de « baobab », « épines », « éruptions volcaniques », « géographe », ...etc. À ce niveau-là, peu de changements sont relevés d'une version à l'autre. Or, lorsqu'il s'agit de faire découvrir à cet avide de savoir des concepts plus subtils et abstraits, des dissemblances sont relevées à la fois dans le choix de l'équivalent arabe du terme vedette et dans la manière dont est formulée la signification. C'est ce que montrent les deux exemples suivants.

Saint Exupéry	YG	HI	SY	MM	MW	MA
Apprivoiser	ما معنى التندجين؟ هذا أمر قد تناساه الناس، أما معناه فإتشاء العلائق.	ماذا يعني يستألف؟ هذا أمر ران عليه الدهر. انه يعني خلق علاقات.	ما معنى مدجن؟ انه فعل مهمل غالبا معناه إقامة علائق.	ماذا يعني التندجين؟ قال الثعلب انه شيء منسي كثيرا. هذا يعني خلق الروابط.	ما معنى مستأنس؟ كلمة مستأنس تعني إنشاء روابط.	ما معنى مدجن؟ انه شيء طواه النسيان، معناه ربط علاقات.
Rite	و ما الطقوس؟ هذا أمر آخر قد تناساه الناس. يجعل الأيام و الساعات يختلف بعضها عن البعض الآخر.	ماذا يعني شعائر؟ هذا أيضا شيء قد ران عليه الدهر. انه هو الذي يجعل من اليوم شيئا مخالفا للأيام الأخرى. و من الساعة شيئا مخالفا للساعات الأخرى.	أي أصول؟ تلك أيضا أفعال مهمة غالبا، هي ما يجعل اليوم مختلفا عن الأيام الأخرى و الساعة مختلفة عن الساعات الأخرى.	ما هو الطقس؟ قال الثعلب انه شيء بولغ في نسيانه. انه الشيء الذي يجعل يوما ما يختلف عن باقي الأيام و ساعة ما تختلف عن باقي الساعات.	و ما معنى طقوس؟ الطقوس كلمة هجرها البشر، كذلك الطقوس هي ما يجعل طعم يوم يختلف عن الآخر، و ساعة أخرى.	و ما الطقوس؟ أجاب انها شيء طواه النسيان أيضا ، هي ما يجعل أحد الأيام مختلفا عن سائر الأيام، و يجعل ساعة محددة مختلفة عن سائر الساعات.

5.2. Emprunts

Parmi les phénomènes lexicaux saillants du texte exupérien figure l'emprunt. Des termes étrangers (anglais et latin) ont pu y être repérés et il convient d'observer comment ils ont été traités en traduction, compte tenu du fait que l'emprunt est aussi un procédé mis en œuvre par certains traducteurs pour rendre d'autres éléments.

De prime abord, il faut rappeler que l'emploi de termes étrangers dans un texte n'est pas anodin et qu'il n'est pas sans conséquence sur le plan sémantique. Cette adoption langagière est toujours une résultante d'un facteur précis et une amorce d'un effet quelconque. De ce fait, ils ne sont pas simplement de la bourre textuelle ou du remplissage non significatif, et leur négligence lors du transfert en représente un vrai défaut.

Rappelons aussi au passage que le livre fut initialement écrit et publié à New York et que, depuis 1929 jusqu'à sa disparition en 1944, Saint Exupéry multiplie voyages et séjours en Amérique du Sud, en Californie et à New York. Un fait qui a certainement favorisé l'emploi de l'anglais dans ses textes.

Considérons ces quelques exemples de plus près.

Saint Exupéry	HI	YG	SY	MM	MW	MA
Sire	مولاي	مولاي	سيدي	صاحب الجلالة	سموكم جلالتم	سيدي
Businessman	رجل أعمال	الزئسمان رجل الأعمال	رجل أعمال	رجل الأعمال	رجل أعمال	رجل الأعمال
Meeting	لقاء	حفلة رياضية او خطابية	اجتماع عام كبير	التظاهرات	الاحتفالات الجماهيرية	التجمعات
Pensum	الفكرة	هذا العمل الشاق	المهمة الإضافية	هذا العمل غير المفيد	حديث الأرقام	هذا العمل الروتيني

D'après ce que nous apprennent ces exemples, les six versions ne laissent pas voir l'empreinte des emprunts. En voici un point de convergence de plus. Les traducteurs mettent presque tous en place la même stratégie : gommage total de l'élément emprunté. Dans le texte d'arrivée, aucun marqueur (italique, astérisque, guillemets ou note) n'est utilisé pour signaler sa présence dans le texte de départ. Une simple traduction sémantique est réalisée pour rendre l'emprunt, excepté pour (YG) qui opte pour une préservation de l'élément étranger suivi d'une traduction, uniquement dans l'exemple du businessman. La dissemblance se fait toutefois ressentir au niveau des différents choix d'équivalents percevables grâce à la grille.

En vertu de ce genre de traitement, l'effet produit est en décalage manifeste par rapport au texte de départ. Il est simplement inexistant. La raison

de ces effacements reste un peu vague. Ils sont peut-être dus à une certaine confusion née chez les traducteurs du fait que les emprunts de Saint Exupéry ne sont pas du type indispensable ; ils ne sont pas utilisés pour combler un vide lexical dans la langue emprunteuse. Il existe, dans la langue française, un correspondant pour chacun des termes représentés dans la grille.

L'erreur sur *pensum* est peut-être l'exemple qui illustre le mieux l'état d'aveuglement et le désarroi des traducteurs face à un élément étranger ; une palette d'équivalents s'avère possible : idée (HI), travail pénible (YG), mission additionnelle (SY), travail inutile (MM), dialogue sur les nombres (MW), travail routinier (MA). Idem pour *meeting* qui est rendu par : rencontre (HI), fête sportive (YG), réunion générale (SY), manifestations (MM), carnaval ou défilé public (MW), rassemblements (MA).

Un autre cas de figure concernant l'emprunt retient notre attention ici. Il s'agit des cas où les traducteurs en ont différemment recours afin de faciliter la traduction et rendre le texte plus accessible aux jeunes. À l'encontre de ce que représente normalement un emprunt dans un texte (élément étranger difficile d'accès pour tout public ordinaire et faisant appel à une explication en note infrapaginale ou autre moyen), nombreux emprunts représentent, dans la langue arabe, un lexique plus simple et plus courant que le lexique originel. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est pourtant vrai. Dans certains aspects de la vie quotidienne, on reconnaît mieux un vocable emprunté d'une autre langue et arabisé que son vrai équivalent dans la langue arabe. Ce phénomène trouve sa meilleure illustration dans le domaine de la mécanique pour donner un exemple des plus révélateurs. L'emprunt étant quelque part lié à un certain adoucissement de la langue. Il est aussi en rapport direct avec le registre de langue employé dans un discours. En d'autres termes, le vocable emprunté à une langue étrangère est l'équivalent, en registre courant, d'un autre de moindre usage car appartenant au registre soutenu. C'est ainsi que, dans *Le Petit Prince*, des termes comme « banque », « rhumatisme » et « télescope » sont un point de désaccord entre différents traducteurs : lorsque les uns emploient (بنك) d'autres optent pour (مصرف) pour rendre banque. De même, lorsqu'il omet de rendre « rhumatisme » par son homographe arabe (روماتيزم) comme le font ses confrères, (YG) tombe dans un faux sens inexcusable (توبة عصبية). Enfin, en dehors de la transposition pratiquée par (MW) pour rendre « télescope » par le verbe (رصد), seulement deux traducteurs choisissent de recourir à l'homographe arabe (تليسكوب) tandis que les autres vont opter pour la complexification dont témoigne l'usage de (المنظار الفلكي), (منظار مكبر), et (مجهر).

6. Divergences stylistiques

Décidément, les œuvres retraduites sont les meilleurs exemples qui puissent illustrer la notion de subjectivité du traducteur. Après avoir vu ce qui peut être considéré comme marque de subjectivité collective (quelque part dictée au traducteur par certaines contraintes), nous nous approchons à présent de la sphère de subjectivité individuelle (dictée uniquement par la propre volonté du traducteur); là où se fait le plus voir la marge de liberté le guidant dans ses choix ayant rapport à la formulation, aux omissions et aux ajouts.

6.1. Formulettes de sagesse

Constantinescu souligne qu'« un grand livre pour enfants ne moralise pas d'une façon appuyée, mais sème le doute, jette les grains pour la méditation et la réflexion(...) ». (Constantinescu, 2013 : 85). Ainsi s'exprime aussi le narrateur du *Petit Prince* qui note : « Je n'aime guère prendre le ton d'un moraliste. » Et pourtant, la richesse et la densité unanimement reconnues du livre sont – entre autres éléments bien évidemment – fonction de quelques formulettes de sagesse que Saint Exupéry met sur la langue des personnages (renard, fleur, roi, businessman...etc.). Ces phrases, devenues célèbres citations, mettent en relief la dimension réflexive et la charge moralisatrice du récit. De ce fait même, elle présente une difficulté non négligeable en traduction car comment rendre toute cette épaisseur symbolique adressée à un enfant et bien doser sa teneur (ni moins sérieux ni plus enfantin) quand on n'est pas Saint Exupéry ? La difficulté qu'il y a à traiter cet élément en fait une source de dissemblance entre les différentes versions.

Nous citons dans ce qui suit deux de ces formules pour afficher leurs différentes traductions d'une version à l'autre.

* *Le langage est source de malentendus.*

الكلام هو مصدر كل سوء فهم. (MM)
فاللغة هي مصدر الخلاف. (MA)
فكثيرا ما يؤدي الكلام الى سوء التفاهم. (YG)
فالكلمات تقصد حديث المشاعر. (MW)
فاللغة مصدر لسوء التفاهم. (HI)
الكلمات أساس سوء الفهم. (SY)

* *On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.*

نحن لا نرى جيدا الا بواسطة القلب، فالأساسي لا تراه العيون. (MM)
لا نبصر جيدا الا بالقلب و الشيء المهم لا تراه الأعين. (MA)
لا يرى المرء رؤية صحيحة الا بقلبه فان العيون لا تدرك جوهر الأشياء. (YG)
العيون لا ترى الحقيقة ، القلب وحده يبصرها. (MW)
المرء لا يحسن الرؤية الا بقلبه فالجوهر خفي عن الأنظار. (HI)
بالقلب وحده يمكن أن يبصر المرء. و العين لا ترى الجوهر. (SY)

En aucun cas, dans n'importe laquelle de ces traductions, la dimension philosophique de ces formulettes n'a été ni appauvrie ni aplatie au cours du transfert. Le sens est saisi et fidèlement reproduit mais dans de différents styles.

6.2. Phrases refrain

La curiosité que développe le petit prince en découvrant, petit à petit, le monde de l'autre ne se limite pas à une simple avidité de savoir. De plus, elle ne donne pas lieu à un état d'émerveillement pur comme c'est le cas dans bon nombre d'ouvrages pour enfants. Elle est singulièrement accompagnée et suivie d'un regard critique. Elle se transforme, au court du récit, en un vrai prétexte à une réflexion sur la condition humaine, à une occasion pour porter un jugement sur ce monde d'adultes « *bons et bizarres aux yeux de l'enfant* », pour employer les termes de Constantinescu. Ainsi, se trouvent donc éparpillées dans le texte des passages ironisant les approches, les méthodes et les comportements des adultes. Les énoncés les plus marquants sont ces clichés ou ces phrases phares que prononce le petit prince à la fin de chaque rencontre, au moment où il quitte chacune des planètes visitées.

- (A) Les grandes personnes sont bien étranges.
 (B) Les grandes personnes sont décidément bien bizarres.
 (C) Les grandes personnes sont décidément très très bizarres.
 (D) Les grandes personnes sont décidément tout à fait extraordinaires.

Exupéry	HI	YG	SY	MM	MW	MA
A)	ان شخصيات الكبار غريبة الأطوار.	ا ن شأن الكبار لغريب.	الكبا ر ذوو طبع غريب جدا.	ان الرجال البالغين يبدون غريبين.	حقا ما أعجب شأن الكبار.	ما أغرب الراشدين.
B)	قطعا ان شخصيات الكبار غريبة الأطوار.	ا ن شأن الكبار لعجيب حقا.	الكبا ر ذوو طبع غريب بالتاكيد.	ان الرجال البالغين غريبون فعلا.	ما اغرب الكبار و امورهم الغريبة.	ال راشدون غريبو الأطوار حقا.
C)	قطعا ان شخصيات الكبار غريبة الأطوار.	ا ن شأن الكبار لعجيب	الكبا ر ذوو طبع غريب جدا جدا بالتاكيد.	ك بار السن هم غريبون جدا بالفعل.	ما هؤلاء الكبار و افعالهم الشاذة؟	ال راشدون غريبو الأطوار حقا.
D)	قطعا ان شخصيات الكبار غريبة الأطوار.	ا ن شأن الكبار لشأن غريب.	الكبا ر كلهم ذوو طبع غريب جدا بالتاكيد.	ح قا ان الرجال البالغين خارقون للعادة.	امور هم جميعا في غاية الدهشة و الشذوذ.	ال راشدون أشخاص غريبون حقا.

Cette grille montre bien les différentes façons dans lesquelles ont pu être rendues ces exclamations. Aucune ressemblance d'une version à l'autre. Par contre, une répétition se fait ressentir à l'intérieur de certaines versions. Certains traducteurs (HI, SY, YG) se contentent de trouver une bonne traduction de la première phrase exclamative qu'ils vont répéter automatiquement pour toutes les autres, abstraction faite de toute nuance (un effet crescendo, en l'occurrence) que laisse voir l'original.

6.3. Registres de langue.

Tout lecteur des Carnets et de la correspondance de Saint Exupéry s'aperçoit derechef de l'importance qu'il accorde aux questions langagières, de la remise en cause et de la critique qu'il fait ostensiblement du vocabulaire utilisé par ses contemporains ; chose qui l'incite même à prêcher l'invention d'un nouveau langage.

Et parce que « le langage est source de malentendus » comme il le fait dire à son petit prince, Saint Exupéry tend à utiliser une langue limpide, fluide et d'une simplicité inégalée. À vrai dire, Saint Exupéry est passé maître en question de finesse langagière. L'habile dosage qu'il réussit en mêlant une élégance expressive à une accessibilité intemporel rend très problématique le transfert de son langage et son style qui s'avèrent une pierre d'achoppement pour tout traducteur s'aventurant dans cette rude tâche.

Nul n'aurait jamais cru qu'un texte aussi simple et facile serait si chargé de sens et, par conséquent, si compliqué à en assurer le transfert. Il est, de toute évidence, certain que « la traduction pour enfants est loin d'être un jeu d'enfants », comme le fait remarquer Irina Mavrodin, citée par Constantinescu. (Constantinescu, 2013 : 158)

Respectueux de la charge sémantico-notionnelle du texte et bien soucieux de ne pas la gommer en traduction, les traducteurs peinent à marier – comme le fait Saint Exupéry avec brio – richesse conceptuelle et limpidité. Trop de simplicité conduit certains d'entre eux à un léger aplatissement du message, tandis que trop de sérieux égare les autres dans les méandres de l'ennoblissement. Ainsi, les récurrences traductives, ayant *Le Petit Prince* pour objet, sont autant de tentatives d'échapper aux deux démarches entre lesquels oscillent sans cesse les traducteurs de la littérature de jeunesse ; à savoir : l'infantilisation et l'adultisation.

Outre cette difficulté née de l'impossible équilibre entre densité et simplicité, les traducteurs du *Petit Prince* se trouvent heurtés à un autre obstacle qu'est le registre de langue. Afin de bâtir ce fameux dialogue (petits/grandes personnes) sur lequel repose tout le livre, Exupéry est amené à effectuer un tressage entre langage enfantin et langage adulte. Ceci entraîne forcément un va et vient entre deux registres de langue, voire plus. La production langagière se trouve donc influencée par le contexte d'énonciation et l'on observe une différenciation des usages. En plus du registre standard employé par le narrateur pour relater les faits, un registre courant sert à retracer les dialogues, et un passage, par endroits, au registre familier est repéré¹. En dehors des choix lexicaux, des dispositifs syntaxiques confèrent au texte un aspect oral. Nous évoquons par exemple l'élision. Ou

¹ Ce qui explique d'ailleurs la fréquence des interjections.

encore la juxtaposition paratactique¹, très récurrente dans le texte et qui caractérise le parler enfantin.

Saint Exupéry ne se fait pas faute d'exploiter ces ressorts en toute homogénéité, chose que ne réussissent pas ses traducteurs. Certains d'entre eux faussent complètement et doublement ce panachage de registres en optant pour un arabe très littéraire (voir désuet) le long du récit sans basculer dans un autre registre ; tel est le cas de (HI), (YG), et (SY). D'autres, échappant à ce piège d'archaïsme, se limitent à un seul registre (arabe standard) qu'ils appliquent du début jusqu'à la fin ; comme (MM) et (MA). Curieusement, c'est celui dont l'approche se veut pleinement cibliste qui retransmet le plus souvent ces changements de registre. Il s'agit de (MW) qui réussit, dans une certaine mesure l'oscillation originale entre plusieurs registres, même s'il le fait quelques fois par compensation (un autre registre à un autre endroit).

Après avoir passé en revue les différentes positions traductives en avançant les exemples les illustrant, il convient de faire ici le bilan sous forme d'une évaluation rapide et générale des versions en question.

Malgré l'alourdissement entraîné par la multiplication des archaïsmes et un excès de servilité au texte source, la version donnée par (YG) est une bonne version, mais une impression de pouvoir faire mieux se laisse bien ressentir à la fin de sa lecture. À l'opposé, en lisant la traduction de (HI), on s'aperçoit vite qu'on a sous les yeux le travail d'un traducteur qui a une belle plume. Sa version dénote un vrai souci de serrer le texte de près et celui de bien écrire en une langue arabe correcte et élégante². Pour ce faire, il emploie malencontreusement des termes dont l'allure archaïque est évidente ; chose qui enlève un peu au texte sa fluidité originelle³. Toujours dans le même but de poétiser le texte en traduction, (SY) met en œuvre ses talents de poète pour rendre l'intensité de l'original mais ses compensations stylistiques s'avèrent vaguement déformantes et les solutions qu'il apporte témoignent parfois d'une certaine maladresse ou de choix peu inspirés. Quant à la version réalisée par (MM), elle présente de nombreux écueils qui nuisent à la lisibilité du récit. De surcroît, sa démarche trop littérale contribue à dénaturer le texte par souci de fidélité. La forme syntaxique de l'arabe est sans cesse calquée sur le français au risque de glisser dans l'incorrection. À l'encontre de cela, un souci de recreation est développé par (MW) qui réécrit

¹ Le Petit Prince s'exprime souvent en des phrases ainsi construites : « Ton renard...ses oreilles...elles ressemblent un peu à des cornes. », « Cette nuit...Tu sais...ne viens pas. », « Tu sais...ma fleur...j'en suis responsable ».

² L'élégance d'écriture était jadis vue comme nécessité comme le fait remarquer Jean Louis Backès qui souligne que « (...) autrefois on avait d'abord souci d'écrire en un beau style », (Backès, 2010 :173)

³ Dans une interview que nous avons eue avec le traducteur, il affirme vouloir retravailler sa traduction afin de la rendre plus simple et moins complexifiée.

son texte plus qu'il ne le traduit. Imposant sa personnalité et son style sans verser dans l'adaptation et loin de trahir l'original, il procède à une réécriture qui s'avère, curieusement, la plus proche du message exupérien et la plus attirante de toutes les traductions. On sent que le texte est écrit directement en arabe. Quant à (MA), il nous offre une traduction d'une fidélité sans faille, nuancée et bien travaillée. Chez lui, le sens est maintenu, le travail stylistique est remarquable, l'écriture est fluide et procure du plaisir à la lecture. Le tout fait de cette dernière traduction la version la plus fiable.

7. Conclusion

Il est clair au terme de cette analyse que nous sommes face à six versions qui se placent à des distances différentes de l'original ; présentant plus de divergences que de convergences. Nous avons vu que la différence d'approche d'un traducteur à l'autre était indéniablement dictée par les écarts linguistiques séparant les régions ciblées, et que les différentes versions du *Petit Prince* furent le produit d'une tension constante entre plusieurs tendances langagières au sein d'une même langue. Par ailleurs, nous avons pu constater que cette différence était, dans une grande mesure, dû aussi à quelques facteurs subjectifs inhérents à tout travail traductif et portant l'empreinte de chaque traducteur, abstraction faite de sa nationalité et du lieu d'édition de son travail. Ainsi, lorsque l'un pratique la rationalisation, l'autre penche vers l'ennoblement, le troisième opte pour l'allongement, le quatrième procède à un appauvrissement qualitatif, le cinquième fait un appauvrissement quantitatif et le sixième opère un dépassement.

Toutefois, en dépit de l'aspect négatif que peut refléter une situation pareille – rappelant l'impossible unification du terme dans le monde arabe, et élargissant ainsi le fossé entre locuteurs parlant une même langue – une note positive se dessine. Malgré les nombreuses tentatives, le texte ne subit pas des distorsions : le sens n'est pas aplati, les descriptions ne sont pas abrégées et les dialogues ne sont pas raccourcis. La confrontation analytique des versions arabes du *Petit Prince* permet de faire un constat : les traducteurs ont tous agi dans le but d'optimiser la réception du texte dans leurs pays respectifs. Un souci de lisibilité et une volonté de rendre le texte plus accessible à leurs publics cible les animaient. Cette légion de traducteurs n'était pas à la quête du sens mais de l'attraction. Le processus d'interprétation fut remplacé par un processus d'intégration. Décidément, chaque société voulait son *Petit Prince* à elle. Skopos estimable. Dans cette optique, l'édulcoration du vocabulaire par des références régionales n'est pas sans rappeler le principe d'acceptabilité dont parle Toury, selon qui « un livre traduit doit fonctionner dans le système cible comme un texte original ». Ou mieux encore l'objectif prôné par l'école fonctionnaliste : « To gain a better understanding of creativity. »

Le cas du *Petit Prince* en arabe est bel et bien la preuve que retraduire cherche non seulement à actualiser un texte mais à viser essentiellement et peut-être même davantage son ancrage dans un territoire spécifique. Ceci remet en question l'autorité absolue de toute singularité dans la façon de penser la retraduction. Le facteur temps n'est pas le seul moteur d'un tel acte, de même que amélioration n'est pas le maître-mot dans cette entreprise décrite, à juste titre, comme « plus utopique que la traduction »¹ par Tiphaine Samoyault (Samoyault, 2010 : 231).

Les multiples versions du *Petit Prince* en arabe peuvent servir d'exemple à la polytraduction, théorisée par Berman et reprise par Samoyault afin de démontrer que « retraduire n'est pas remplacer, mais ajouter » (Samoyault, 2010 :231), et que retraduire est une façon de sortir de la relation inégalitaire qui se noue entre original et traduction dans le but non d'améliorer le texte mais de le pluraliser. À cet égard, nous ne manquons pas de souligner le fait que, dans le cas du *Petit Prince*, il n'était pas seulement question de multiplier les versions, d'un espace géographique à l'autre, au sein d'une seule langue. Mais, dans un même pays— là où il existe plus d'une langue officielle — les versions continuent à se reproduire dans le but d'élargir l'horizon de réception de l'œuvre. La traduction du *Petit Prince* dernièrement en langue amazighe en est le meilleur exemple.

Cette énergie de multiplication du travail traductif est une source de renouvellement durable, une artère de vie. Ainsi, qu'elles soient des versions réactivation, revalorisation, actualisation, simples polycopies régionales ou autres, ces multiples traductions sont, indubitablement, des moyens de survie pour l'œuvre. De ce fait, il faut continuer de retraduire car, comme le souligne Antoine Berman, « Si toute retraduction n'est pas une grande traduction ! Toute grande traduction, elle, est une retraduction. » (Berman, 1995 : 3).

Bibliographie

Corpus de travail

Saint Exupéry, Antoine (1946) : *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard.

- إبراهيم، حمادة (1966): الأمير الصغير، دار المعارف، القاهرة.
- التهامي، العمري، محمد (2011): الأمير الصغير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- المزدوي، محمد (2004): الأمير الصغير، منشورات الجمل، كولونيا.
- عيد الولي، محمد حسن (2009): الأمير الصغير، شمس للنشر و التوزيع، القاهرة.
- غصوب، يوسف (2000): الأمير الصغير، المنشورات العربية، بيروت.
- يوسف، سعدي (2002): الأمير الصغير، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق.

¹ Dans la mesure où elle suppose ordinairement qu'une évolution est possible et que cette évolution pourrait aller dans le sens d'une amélioration.

Bibliographie critique

- Ballard, Michel (1992) : *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- (2003) : *Versus : La version réfléchie. Repérages et paramètres*, vol I, Paris, Ophrys.
- Bensimon, Paul (1990) : « Présentation », in *Palimpsestes*, n°4, Retradsire, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. IX-XIII.
- Bensimon, Paul, Coupaye Didier (sous la direction), (2004) : *Palimpsestes* no. 15, « Pourquoi donc tout retradsire ? », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman, Antoine (1984) : *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.
- (1989) : « La traduction et ses discours » in *Meta*, vol. 34, no. 4.
- (1990) : « La retradsire comme espace de la traduction », in *Palimpsestes*, n°4, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp.1-7.
- (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Brisset, Annie (2004) : « Retradsire ou le corps changeant de la connaissance », in *Palimpsestes*, n°15, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Cary, Edmond, (1985) : *Comment faut-il traduire ?*, Presses Universitaires de Lille.
- Chevrel, Yves, (2010) : « Introduction : la retradsire – und kein Ende », in Kahn, Robert, Seth (coord.), Catriona, *La Retradsire*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, pp. 11-20.
- Constantinescu, Muguraş (2013) : *Pour une lecture critique des traductions*, Paris, L'Harmattan.
- Eco, Umberto (2007) : *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset.
- Gambier, Yves (1994) : « La retradsire, retour et détour », in *Meta*, vol. 39, n°3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 413-417.
- Garnier, Georges (1985) : *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme.
- Guidère, Mathieu (2010) : *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, De Boeck.
- Jianzhong, Xu (2003) : « Retranslation: Necessary or Unnecessary », in *Babel*, 49:3, pp. 193-201.
- Kahn, R., Seth, C. (2010) : *La Retradsire*, Publications des universités de Rouen et du Havre.
- De Launay, Marc (2006) : *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin.
- Lefebvre, Jean Pierre (2008) : « Retradsire », in *Traduire* n°218, Paris, SFT.
- Mavrodin, Irina (1990) : « Retradsire Dickens », table ronde, in *Septièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier.
- Mounin, Georges (1994) : *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Nord, Christiane (2006) : *Translating as a Purposeful Activity*, Seoul, Hankuk, Univ.of Foreign Studies Press.
- Ozanam, Anne-Marie (2008) : « Traduire et retradsire les textes de l'Antiquité », in *Traduire* n°218, Paris, SFT.
- Palimpsestes* (1990) : *Retradsire* (80 p.), n°. 4, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Ricœur, Paul (2004) : *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
- (2004) : « Cultures, du deuil à la traduction », in *Le Monde* (24/05).

- Rodriguez, L. (1990) : « Sous le signe de Mercure, la retraduction », in *Palimpsestes* no. 4, pp.63 - 80.
- Seleskovitch, Danica (1998) : « Le dilemme terminologique de la retraduction », in *Traduire*, 175, pp. 17- 27.
- Steiner, Georges(1978) : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éd. Albin Michel.

LE JEU ET LE MOT : SÉMIOTIQUE DES PASSAGES CHEZ RAOUL DE HOUDENC

Juliette BOURDIER¹

Abstract: This article examines the inevitable bias inherent to the modern translation of Medieval French texts. Since words, messages or concepts, far from being untranslatable, prove to be polysemic, interpretive choices are made at each step of the translator's work. Focusing her analysis more particularly on the translation of terms central to the global understanding of *Le Songe d'Enfer* by Raoul de Houdenc (1210), the author illustrates the fluctuations of the syntactic field that confront the translator. While proposing novel interpretations of this allegorical pastiche, she shows how the "voice" the translator adopts to enunciate the sequence of signifiers risks rivaling that of the original author's.

Keywords: old French, untranslatable, interpretation, polysyntactic, polyphonic

Sémiotique des passages

Traduire un texte du *françois gallo-roman*² vers le français moderne correspond à transgresser un chronotope. Sachant que « dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtin, 235), le traducteur doit veiller à ce que la proximité apparente des langues n'efface ni l'univers textuel médiéval ni la diégèse propre au récit. Ce paradoxe a provoqué un débat sur la pertinence de la traduction du *françois*, dont Zink a été l'un des premiers à soulever les contradictions qui entraînent « un compromis de transformation » (Zink, 2000 : 283-90)³.

Pour illustrer cette contrainte diégétique, j'utilise *Le Songe d'Enfer*, poème pastiche et allégorique de Raoul de Houdenc⁴, qui rapporte le voyage au

¹ College of Charleston, Etats-Unis, Bourdier@cofc.edu.

² J'entends par *françois gallo-roman*, le parisien, le picard, le normand (dont l'anglo-normand), le gallo, le mayennais, le franc-comtois, le poitevin et le wallon, tels qu'ils étaient parlés entre le IX^e et le XV^e siècle.

³ Compromis que certains revendiquent, considérant que la « présence autoriale » avait été éclipsée de fait par celui qui performait le texte au public, tandis que le message s'adaptait nécessairement aux « chevilles » qui liaient les vers ensemble pour les besoins de la rime (Dubin, 2006 : 176-178).

⁴ Raoul de Houdenc (1165-1230), Miles (chevalier) Radulfus de Hosdenc (Rodulphus), poète et romancier français.

banquet d'enfer que l'auteur fit en songe. Ayant transcrit et traduit le *Songe*, j'ai dû affronter cet exercice compromettant dans l'interdisciplinarité du médiéviste, c'est-à-dire de celle du codicologue, philologue, transcripteur, éditeur et traducteur littéraire qui doit s'engager dans la diégèse du texte, autrement dit « l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (Genette, 1972 : 280).

Après avoir présenté le *Songe*, et tout en suivant la progression du travail du médiéviste, j'établis qu'une translation de l'ancien *françois* est inévitablement partielle parce que chaque étape conduit à une série de propositions, parmi lesquelles le traducteur moderne doit distinguer celle qui correspond le mieux à la justification qu'il donne au texte hors de toute équation métachronique. Enfin, afin de démontrer la mouvance du champ syntaxique, en particulier lorsqu'il s'agit de la traduction de termes essentiels à l'interprétation globale du texte, et dans le cadre de cette communication, je me penche en particulier sur l'épisode qui retrace le combat imaginaire entre Versez et le narrateur, Raoul (v. 216-307), et tente d'en donner quelques interprétations en établissant comment l'auteur, qui joue sur plusieurs répertoires, s'adresse à un auditoire pluriel pour finalement défendre en filigrane le statut du trouvère. Le problème n'est pas que les termes, messages ou concepts sont intraduisibles, mais qu'au contraire, ils sont plurivoques. Le traducteur exerce donc *une voix* pour énoncer l'enchaînement des signifiants, qu'il tente de restituer au risque de rivaliser avec l'auteur dont l'œuvre reste soumise au contexte syntagmatique perçu subjectivement.

Le *Songe d'Enfer*

Le *Songe d'Enfer* est un poème de 679 vers octosyllabiques à rimes plates composé vers 1210. Il dévoile des rimes léonines et fréquemment des rimes équivoquées. Ma lecture penche pour une division en six parties distinctes : le prologue (vers 1-5), le pèlerinage qui mène à l'enfer (vers 6-366), le festin d'enfer (367-603), l'interaction avec le roi Belzebuth dont il devient le ménestrel (604-658), le départ des invités et de Raoul (659-673) et l'épilogue (674-679).

Alors qu'il est en plein songe, Raoul décide d'aller en enfer. Le long du plaisant chemin, il croise la personnification des divers péchés du trouvère qui favoriseront son pèlerinage infernal. À la Cité de Convoitise en terre de Desleauté, il passe la nuit avec Envie, rencontre Tricherie (sœur de Rapine) et sa cousine Avarisce, donne des nouvelles de leurs parents, les avarès qui ont chassé Dame Largece de la contrée tandis que Tricherie est Dame de Justice du Château Trahison. Plus loin il est invité à la table du Prince Tolir¹ auquel il donne des nouvelles des voleurs puis, après avoir

¹ Ravir, voler.

traversé le grand fleuve Gloutonnie, il passe la nuit avec dame Roberie à Ville-Taverne. C'est là que Versez vainc Raoul qui se console auprès de sa mère, dame Yvrece. Il est ensuite conduit au Château-Bordel par devant Fornication, où il rencontre Honte (fille de Péché) accompagnée de Larecin. Il peut alors partir vers la forteresse d'enfer, en passant par Cruauté et Coupe-Gorge pour aboutir au gibet de Meurtreville et atteindre Désespérance qui est Monjoie d'enfer. À côté de Mort-Soubite on trouve l'enfer. Ici entre qui veut, parce qu'en enfer, la coutume veut que l'on mange à porte ouverte et ce jour-là, Belzebuth tient sa cour, avec ses vassaux réunis en conseil. Jamais Raoul n'a vu, nulle part au monde, de repas si riche, tant de viandes et de victuailles, que l'on sert au roi et à ses convives. Parmi les mets, sont cuisinés des lutteurs à la sauce à l'ail, des usuriers gras à l'excès, des chourineurs¹ marinés, des nonnes frites à la poêle et de vieilles putains pustuleuses (à la peau crevassée comme celle des ânesses) dont le goût faisandé fait se lécher les doigts. Sitôt que la cour s'est éloignée, le roi d'enfer prend des nouvelles du monde d'ici-bas, puis fait apporter à Raoul un de ses livres, écrit en enfer par un maître de l'art. Tout y est consigné, les droits du roi et tous les forfaits possibles dont il fait justice. Raoul est prié de lire à haute voix un passage en rimes léonines, dont la matière est la vie insensée des ménestrels, il en mémorise tous les détails qui lui inspireront de beaux contes. Le roi lui fait verser 40 sous de diableries puis, tous ses gens prennent bruyamment armes et chevaux à la recherche de nouvelles proies pour le prochain festin. Il est temps pour Raoul de partir et il lui est fait grande fête, il se réveille et c'est ainsi que le conte s'achève. Il ne peut nous en dire davantage avant que de songer l'occasion ne revienne.

Transcription et Manuscrits, choix arbitraires

Le texte original doit être transcrit à partir de manuscrits sur parchemin et cet exercice suppose des décisions arbitraires du paléographe quant à la lecture de caractères marqués par le style du scripteur autant que par l'usure du temps². Lorsqu'il existe plusieurs manuscrits d'un texte, le philologue analyse la sensibilité des copistes qui ont réalisé le même exercice avant lui. Il s'agit de tenir compte de leur compréhension des signes graphiques comme de celui des sèmes reproduits, il y a donc une chaîne de transcription et d'interprétation en jeux.

¹ Égorgeur.

² Ainsi dans ses nouvelles recherches sur *la chanson de Roland*, Ogurisu travaillant sur le manuscrit d'Oxford liste les instabilités, ces « cas litigieux » de transcription de mots, par les copistes autant que par les éditeurs modernes, qu'il attribue, par exemple, à une déformation due à une « ride du parchemin » qui transforme un b en d. Dans le cas du choix entre s et f, il souligne que « dans [le] manuscrit la distinction « f » et « s » n'est pas toujours claire: la barre horizontale trop mince et faible peut rendre un « f » fort ressemblant à un « s » long, et cela arrive fréquemment » (Ogurisu, 2014 : 29-30).

Avec *Le Songe d'enfer*, le paléographe rencontre une dizaine de manuscrits¹ connus, dont aucun n'est autographe, et qui offrent une variété calligraphique et des formes poly-dialectales compensées par une certaine constance syntaxique. Certains ont été expéditivement ou partiellement *translatés* (ou édités) au XIX^e siècle par des philologues vulgarisateurs du Moyen-âge, comme Achille Jubinal (1837 : 384-403), Auguste Scheler (1876 : 176-200) et Philleas Lebesgue (1908 : 49-96). Ces médiévistes ont cependant fourni une analyse distinguée de la langue et datent les rédactions entre la moitié du XIII^e et la fin du XIV^e siècle². Les langages utilisés sont raisonnablement variés, Picard, Francilien, Anglo-Normand, Lorrain ou Parisien, avec une forte présence de l'île de France et du Nord-Est. Cette couleur linguistique correspond assez bien aux origines de l'auteur qui, selon Anthime Fourier, serait le fils désargenté du chevalier Gautier de Hodenc et le neveu du théologien scolastique Pierre le Chantre auprès duquel il aurait fait ses écoles parisiennes lorsque ce dernier était Canon de Notre Dame de Paris (Fourrier, 1964 : 165-193) ; il aurait donc pratiqué le langage francilien tout en gardant un « accent » picard. Partant de ce postulat, le traducteur aura tendance à privilégier les copies franciliennes par rapport aux lorraines, par exemple. Ces choix sont cependant basés, rappelons-le, sur des spéculations, la proposition de Fourrier (bien qu'elle soit finement documentée et intellectuellement séduisante) reste hypothétique et non limitative (compte tenu notamment des nombreuses variantes orthographiques du patronyme de l'auteur)³.

L'étude des idiomes utilisés a permis aux linguistes de la fin du XIX^e, Friedwagner (1898 : 223-225), Vuilhorgne (1898 : 318-320) et Lebesgue (1908 : 15-45) de remarquer les formes dialectales picardes que l'on retrouve mêlées au francilien dans l'œuvre de Raoul. Néanmoins, tenter d'inverser le procédé, et décider d'analyser les idiomes des manuscrits pour en déduire l'origine de l'auteur, est d'autant plus hasardeux que, comme l'approuvé Gertrude Wacker, la langue écrite est celle des clercs, non celle du

¹ A Paris BN, fonds français 837.

B Bern, Burgerbibliothek, 354.

F New Haven, Yale UnXversity, Beinecke Library, 703.

O Oxford, Bodleian Library, Digby 86.

R Reims, Bibliothèque Municipale, 1275.

T Paris, BN, fonds français 1593.

U Paris, BN, fonds français 2168.

V Paris, BN, fonds français 12603.

W Paris, BN, fonds français 25433

X Turin, L. V.

² Plus récemment, MadelynTimmel-Mihm, a proposé une excellente édition du *Songe* qui respecte les standards actuels. Elle a choisi de s'appuyer principalement sur les manuscrits A & W (Timmel, 1984 : 57-89).

³ Les diverses propositions quant à l'origine d'Houdenc ont été répertoriées (Timmel, 1984 : 3-9).

terroir de l'auteur, et rares sont ceux qui écrivent dans leur langue natale. D'ailleurs, il existe dès le XIII^e siècle une langue littéraire commune, le *franco-picard*, qui correspond ici à la langue d'arrière-plan de toutes les versions du *Songe* dont la phraséologie a été variablement teintée par l'idiome du copiste médiéval¹.

Une question de ponctuation, l'influence de l'éditeur

La transcription du texte sera, elle aussi, marquée par le copiste contemporain, dont l'appellation d'*éditeur* exprime bien, en premier lieu, l'effort pour établir le texte d'une œuvre, en particulier au travers de la ponctuation. Pour Annie Combes ponctuer « c'est passer d'un système sémiotique dans un autre [...] et] l'absence d'une ponctuation normative dans le texte médiéval peut alors amener l'éditeur à effectuer des choix qui constituent autant d'interventions fortes sur le texte. » (2008 : 16). La linguiste Nina Catach souligne « Ponctuer est un commentaire, mais également [...] une interprétation métalinguistique. » (1994 : 56). D'ailleurs, Combes conclut que « l'éditeur est amené à traduire le matériau écrit afin de le configurer. [...] il appose (impose ?) au final une lecture de la copie [...]. » (2008 : 21). J'ajouterai que dans le cas du *Songe*, poème rimé dont la majorité des manuscrits ne délivrent aucune ponctuation (si ce n'est le manuscrit W) et très peu de majuscules, cette lecture impacte nécessairement le texte, réorganisant la phrase qui a perdu sa cadence lorsqu'elle a été privée de la lecture à haute voix, ou mieux encore du chant.

Interprétation du lecteur, subjectivité relationnelle au texte

Une fois ces obstacles franchis, le médiéviste doit résoudre partiellement des phénomènes scripturaux et sémantiques interférentiels ; l'orthographe n'étant pas figée on peut trouver plusieurs écritures d'un vocable dans le même texte, une graphie peut correspondre à plusieurs mots différents, et souvent le poète ou le copiste adapte certains termes afin de le faire rimer avec le vers précédent (tenant compte de la prononciation propre à sa région). Au-delà de ces obstacles, une des particularités du *français gallo-roman* est la polysémie de la majorité des vocables², ce dont l'auteur médiéval (qui en est nécessairement conscient) aime à jouer. Le traducteur moderne se trouve devant un dilemme car ses choix vont limiter, voire réduire le sens du texte³. La proximité de la

¹ « Le rapport entre dialecte et langue écrite en ancien français nous interdit de rechercher en chaque cas un dialecte uniforme qui nous autorise à des conclusions sur la patrie de l'auteur dont la formation et la profession de poète sont plus déterminantes pour sa langue que sa patrie » (Wacker, 1916 : 87).

² Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les dictionnaires de l'ancienne langue française.

³ Par exemple dans leur traduction Du *Lay d'Ignaure*, de Marie de France, Burgess and Brooke, rappellent les propositions de leurs prédécesseurs quant à la translation du terme clé « ordesgloutes ». Alors que Vincensini reste fidèle au sens premier des termes qu'il traduit par « répugnantes gloutonnes », Régnier-Bolher associe les plaisirs de la bouche à

langue peut aussi engendrer des raccourcis, ce que Féron démontre en comparant les termes *il est vrai* et *voir que*, en français moderne, ancien français et français moyen dont il analyse les valeurs affirmatives ou concessives (Féron, 2009 : 129-147).

Sens général du poème et contexte syntagmatique, *ex fabula*

La lecture de ce poème dans sa globalité présente un premier défi. Certains critiques, comme Vuilhorgne (1896 : 23-41), se basant sur les relations familiales supposées de l'auteur, y voient un écrit d'édification chrétienne, qui bien que drolatique n'en serait pas moins antihérétique, faisant de Houdenc un fervent partisan de l'inquisiteur Robert de Courçon¹. Parallèlement, Lebesgue traduit systématiquement par *hérétique* tous les termes douteux comme « papelards, popelicans ou bougres » (v. 590, 437, 490, 525), que de mon côté (ne voyant pas en ce poème une croisade contre les hérétiques), je traduis respectivement par hypocrites, publicains ou clercs débauchés (utilisant leur signifiant *ex fabula*). J'ai donc pris le parti de considérer ce poème comme un pastiche de pèlerinage infernal dont l'objectif est de divertir en présentant une satire humoristique de la société; d'ailleurs l'auteur ne commence-t-il pas son poème en l'appelant *fable*, le concluant en tant que *fable* ? (v.1, 678).

Pour démontrer l'état d'esprit d'Houdenc, je me réfère aux œuvres qui lui ont été attribuées. D'une part, *Le Roman des Eles*², pamphlet sur la chevalerie littéraire et sa courtoisie fictive, ensuite *Mérançis de Portlesgues*³, romance arthurienne inversée qui mesure (avec ironie) beauté et intelligence chez la femme courtoise et prouesse et courage chez le chevalier, enfin *La Vengeance Raguidel*⁴ romance qui se moque de l'amour courtois absurde et ne l'attribue qu'au monde de la fiction. Tous trois, sont loin de « copier » les romans de Chrétien de Troyes (1135-1191), comme l'ont déclaré un peu vite certains lecteurs tel Murlon qui le qualifie de « disciple et imitateur » (1913) et plus récemment, Kiblerde « Chrétien's epigone » (1995 : 1468). Au contraire, Houdenc ébranle et désacralise les conventions littéraires mises en place avec le *Fine Amor*. D'ailleurs, le témoignage d'un auteur de son temps, Huon de Mery (1200-1250), dans son *Tournoiement de l'Antéchrist*⁵, le met au même niveau que Chrétien et le plagie après en avoir fait l'apologie (Huon :

ceux des sens et propose « ignobles débauchées », ce qui correspond à une interprétation personnelle dans un poème qui raconte comment des maris cocus servirent aux épouses infidèles les parties génitales de leurs jeunes amants (Burgess, 2010 : 54-55).

¹ Courçon (1160-1219) Inquisiteur anglais en place à l'université de Paris en 1215.

² Paris, BNF 2772 (176-187) notamment.

³ Wien, ON, 2599 (1-38) notamment.

⁴ Chantilly, BAC, 472 (154-173) notamment.

⁵ Paris, BNF, 1593 (186-207) notamment.

3543-49). Finalement, *Borjoisborjon ou Li Dis Raoul Hosdaing*¹, est un traité plein d'humour qui oppose chevalerie déclinante à la cupide bourgeoisie avant de les associer ensemble dans l'Avarisce.

Mis dans le contexte de l'univers Houdenquien, le *Songe*, voyage en enfer paradisiaque, semble bien accompagner les textes précédents. Ma vision globalisante va nécessairement avoir une influence lors de mon interprétation du poème, le traitant comme le fragment d'une œuvre truffée d'ironie, d'inversions, de situations absurdes, et chargée d'images insolites dont la tonalité satirique, si elle n'a pas toujours été détectée ni reconnue par le lecteur du XX^e siècle, me sert à établir que le *Songe* est une pure invention littéraire sans revendication édifiante chrétienne, ni vérité didactique.

Codicologie, se référer aux choix des compositeurs

Ayant fait en parallèle, l'étude codicologique des manuscrits du *Songe*, mon opinion a été renforcée sur la façon dont le poème a été perçu à l'époque de la mise en cahier (le regroupement d'œuvres dans un même manuscrit). D'une manière générale (que ce soit pour les manuscrits écrits d'une ou de plusieurs mains), le *Songe* a été associé à des fictions laïques (farcés, fabliaux, dits, contes, lais et romans arthuriens). Par exemple, le manuscrit A (1276), composé en dialecte francien et picard, a été nommé au XV^e « Dicts, blasons et contes diverses » avec l'annotation « Comptes joyeux ». Il renferme de nombreuses œuvres de Rutebeuf (f207-237e), des textes de la tradition d'Arras², ainsi que des écrits grivois et scatologiques³. C'est le cas d'autres manuscrits, comme B (Bern 354), dont le titre « Dits et Fabliaux » est assez explicite ou le O (Digby 86) dont le compositeur fait suivre *Le Songe* par un fabliau coquin *un valet qui soutint dames e dammaiseles* (f102)⁴. Je m'associe donc à mes collègues éditeurs des XIII^e et XIV^e siècles c'est-à-dire que je considère le *Songe* comme une fable grivoise.

Versez : champ lexical polysémique

En s'intéressant plus particulièrement au sens multiple, à l'intertextualité et au goût pour l'implicite des poètes médiévaux, je m'attarde sur la mise en scène du combat de taverne dont « Versez » est le personnage central (v.216-307). La personnification allégorique, Versez (objet polysémique et plurivoque) est à lui seul une énigme. D'une part parce que le mot à plusieurs flexions, tel

¹ Bern, BB, 354 (114) notamment.

² Tel que *Jeu de la feuillée* (f173e), *de Cortois* (f20e).

³ Tel que *du con qui fu fez a la besche* (f65e), *Damoisele qui ne potoir parler de foutre* (f84e), *Du cul et du con* (f86e), *de la coille noire* (f152e) ou *Le fablel de la crote* (f238e).

⁴ Seul, le R (Reims, 1275) collectionne des textes latins et français lorrain principalement religieux (sermons, *summum*, prières, *tractatus theologiae*, moralités, *canticae*, *vita*) qui côtoient malgré tout quelques fables (il est aussi suivi par Rutebeuf (f61a)). La table en latin, répertorie le *Songe* comme « Liber de via inferni in gallico » (Sur le chemin de l'enfer en français).

que versier, verseir, vercer, vorser, vierser, et bien que sa morphologie reste restreinte (version, ou versus), il couvre un large éventail significatif. La désinence « ez » élue par l'auteur implique que « Versez » est à la fois sujet et objet de l'action (il verse, est versé, on lui verse). Ici, il ne s'agit pas de traduire le nom propre « Versez », mais d'interpréter l'épisode au-delà des variances (Raoul ayant habitué son public au jeu verbal sur le tacite, l'équivoque ou le convenu). J'ai répertorié les divers sens des déclinaisons de « versez » en me basant sur une sélection de 12 dictionnaires et glossaires de l'ancien français les plus complets¹, dont on peut regrouper les définitions en aires de signification :

L'action physique contre l'autre

Voix active : renverser, précipiter, abattre, culbuter, refouler.

Voix passive : être renversé, être abattu.

Objet substantif

Engin de guerre pour battre les murailles, le renversement, la chute ou culbute.

L'action sociale

Voix active : se conduire, (négatif, malverser), se comporter, vivre, s'acquitter d'une fonction, s'appliquer, s'occuper, pratiquer, mais aussi, battre la campagne.

Voix passive : être déchu ou débouté.

L'acte transformant

Verser dans sa charge, tourner, se changer et même accoucher.

La manipulation de liquides

Verser un liquide, de l'argent, remplir un contenant, semer en terre, ainsi que les résultats, d'une part être servi et de l'autre, avoir été versé ou déborder de son contenant.

L'acte de communication

Faire des vers, chanter, réciter, babiller et son substantif : strophe, paragraphe mais aussi le ton et la gamme.

L'association des *sens* complémentaires (dont aucun n'est anodin au traducteur moderne), permet au lecteur une évaluation implicite. Parmi ceux qui ont plus particulièrement attiré mon attention, verset (faction, parti), verseoz (vermine), vers (envers, contre), versu (rusé) et vers (le sanglier).

Versez comme enjeu de *Signifiance*

Parlons de cette scène : Alors que la taverne est en pleine effervescence, Yvrece et son fils Versez, font leur entrée. Versez y est décrit comme fort, grand, bien bâti, considéré par tous et né en Angleterre. Il est si bien membré qu'il renverse les plus vaillants. Par jeu, il attaque Raoul qui doit se défendre et ils joutent dans un mouvement de balancier, Yvrece en

¹ Les Godefroy, le Bedier, le Wendelin, le Cotgrave, les Langlois, le Fukumoto-Suzuki, le Muret, les Méon, le Lacurne, le Raynouard, le Van Daele et l'Okada-Ogurisu.

est comblée et leur fournit bouclier et bâton de clerc. Raoul nous décrit longuement ce combat physique qui se termine par la victoire de Versez. Alors que Raoul gît au sol, Versez le console car il a abattu les plus forts à la Bataille de Taverne. Les buveurs retournent à leurs jeux, laissant Raoul tout étourdi. Yvrece lui tient compagnie et le reconforte. Et cette nuit-là, Raoul ne peut lui résister et obéit à sa volonté.

Le traducteur doit tenir compte du fait qu'Houdenc truffe son texte de références intertextuelles, d'implicite et de métaphores, ainsi lorsqu'il utilise une bagarre d'ivrognes dans une taverne, il finit en vol plané pour s'écraser lamentablement, aux pieds de l'Angleterre (parce que c'est bien connu, les Français sont de petits *lutteurs* par rapport aux Anglais, lorsqu'il s'agit de boire). Déjà, Jacques Vitry, à la fin du XII^e siècle, relève les injures que les écoliers s'adressaient en raison de leurs origines diverses : aux Anglais leur ivrognerie, aux Français leur orgueil, aux Allemands leur emportement, aux Normands leur vanité etc. (Vitry : 71).

Lorsqu'il s'agit d'analyser le combat en lui-même, il ressemble à celui des *champions* c'est-à-dire des lutteurs qui offraient des spectacles dans les cours et tavernes sous les cris des parieurs. D'ailleurs, et alors qu'il recouvre ses esprits, Raoul ne manque pas de préciser qu'il a été jeté hors de la zone de combat ce qui explique qu'il ait perdu¹, il fera aussi des « champions à l'ail » le premier met servit à la table d'enfer² ; cet esclandre urbain est donc une étape de choix vers l'enfer, il est lié à l'abus d'alcool, utilise la violence et incite aux jeux d'argent.

L'évidence et l'implicite

Au final, cette scène invite des lectures sur plusieurs modèles. Après avoir décodé la simple bagarre d'ivrognes, le lecteur est interpellé par le nom des personnifications et interroge l'état d'ébriété des personnages. Raoul décrit le combat du corps humain contre l'alcool, il joue avec la perte d'équilibre. Donc en premier lieu, il semble que Versez apporte « dame Yvrece » à Raoul. La seconde est de voir Versez, comme la conséquence de l'Yvrece, le combat de deux lutteurs (la violence de celui qui renverse). Les deux interprétations se complètent, plus Versez verse, et plus Raoul est ivre, mais puisque Versez est fils d'Yvresse, il en est la conséquence (un comportement de buveurs), avant d'en être la cause (celui qui génère l'ivresse, qui serait alors sa fille).

Quelques copies introduisent l'adversaire de Raoul sous le nom de Guersai, ce qui se traduit littéralement par *défi à boire*³. Il s'agit ici, d'une

¹ Si que nelporentesgarder, Cil qui le champ durent garder (vers 280-81).

² Un mes qui fuzgranz et estous, Champions vaincuz à l'aillie (vers 450-51)

³ Certains manuscrits, alternent entre Versez et Guersai, comme B : garsoi, F : guerse, V : guersais (au vers 219).

fascinante interprétation / traduction de copiste du XIV^e, Versez est né en Angleterre, c'est donc celui qui pousse à boire, la fine fleur des bagarres d'ivrognes.

L'intraduisible polysémie

Au-delà des évidences, je lis un combat qui oppose deux représentants de populations qui symbolisent de multiples vices, et qui se battent dans le but d'obtenir la renommée ; il illustre la compétition dans l'ici-bas, entre lutteurs et ménestrels à la recherche d'un public. Cette interprétation est notamment illustrée par le fait que chacun porte un *baston de clerc*, qui lui donne une marque d'autorité sur sa guilde respective¹. Versez, lutteur, *verse* son adversaire, c'est-à-dire qu'il le renverse à terre, tandis que Raoul *verse* son adversaire, c'est-à-dire qu'il fait des vers à son sujet (faisant de cet épisode une mise en abyme). En conséquence les traductions sont fatalement restreintes, comme l'illustre ce court extrait dont j'ai traduit les chonoxènes:

Versez est si fors à merveille²
Et si membruz et si divers³
Qu'il gete⁴ les plus granz⁵ envers⁶ (vers 230-233)

Versez est si étonnamment fort, si membru et sauvage, qu'il jette les plus grands à l'envers(donc qu'il les renverse), que l'on pourrait aussi traduire par, qu'il prend l'argent des meilleurs versifieurs (donc des ménestrels comme Raoul). L'issue du combat est délicieusement immorale puisque le vainqueur n'est autre que celui qui est le plus violent. Le lecteur avisé remarquera qu'il n'est pas question d'ordalie et que Dieu est totalement absent du texte ce qui renforce mon interprétation laïque du *fablio*.

Rendre le rythme du combat

Le va-et-vient entre les deux adversaires, l'utilisation de *je - il* et *le/li - me* dans des phrases très courtes, matérialisent la lutte du tangible et valorise l'action du corps humain, le balancier de la voix entre les deux parties de chaque énoncé, comme une rime, on imaginera le manque qui rendrait au texte sa force, sa gaîté et son jeu ; la performance (car il s'agit ici d'art vivant), la musique et le chant, le langage corporel et le jeu théâtral qui ne pourront pas être traduit au cours de mon exercice.

¹Abbé. P.145-147 : définition du bâton pastoral, cantoral et clérical.

² Étonnant.

³ Méchant, sauvage, cruel, pervers.

⁴ Jeter mais aussi taxer (prélever l'impôt).

⁵ Grand mais aussi souci, désir et remboursement d'un prêt à crédit.

⁶ Être reversé, à l'envers, opposé à, ennemi... en vers.

Je li vois et il me revient.
Et je le sail et il me tient,
Et je sus hauce et il retrait.
Je li retrai d'un autre trait,
Et il esrant à trait me vient. (vers 253-58)

Le vocabulaire du combat est utilisé densément, dans les termes de la confrontation (assaillir, lutter, abattre), les termes stratégiques (guerre, bataille), qui rappelle le jeu des *Losangiers* qui s'affrontaient avec les mots pour le bonheur du public.

Le message du ménestrel à sa société

Finalement, j'interprète cette bagarre entre lutteur et ménestrel comme le combat au quotidien des professionnels du divertissement pour survivre dans la société moderne médiévale. C'est un conflit social, en cette période dont Raoul se plaint tout au long de son œuvre, alors que le métier de ménestrel perd de la vitesse, aux prises avec la concurrence. Le message en filigrane du poème concerne donc la situation du poète en manque de finance, rappelons que le *Songe* décrit le parcours d'un ménestrel rétribué par Belzebuth amoureux des belles lettres qui invite Raoul à sa table et lui sert du lutteur à l'ail en entrée.

Le chevalier désargenté, identifié par Fourier comme étant Houdenc, correspond assez bien au poète qui souffre du manque de générosité du public et fait dire à son personnage, Raoul, que cette avarice sévit dans le pays parce que Largesse a été ruinée et chassée par les avares (vers 46-53), que Donner a été abandonné au profit de Tolir (vers 114-135) ou qu'en France on dîne la porte fermée contrairement aux coutumes d'Enfer (vers 378-384). Houdenc trace une plainte sur les nouveaux temps et regrette l'antan comme le fera plus tard Villon dans son refrain de la *Ballade des dames du temps jadis*. Donc finalement, derrière une plaisante et rocambolesque mêlée, se cache une métaphore sur les rivalités sociales des gens du spectacle, dans une satire d'une société avare qui s'urbanise.

Ainsi à la question de savoir si l'affirmation de Michel Zink, « Il est regrettable et un peu absurde de devoir traduire [...] de l'ancien français en français moderne. On abîme plus les textes que si on les traduisait dans une langue étrangère, puisque le traducteur se prive par définition [...] d'exploiter le passé de la langue qui lui serait justement en cette circonstance d'un secours précieux : façon de dire que le poème ne pourrait être rendu que par lui-même, [...] » (Zink : 40) ne devrait pas prévenir le médiéviste de s'exercer à la traduction et de proposer des éditions informées, traduites avec la version originale en regard, accompagnées de notes et de propositions lexicales. Bien au-delà du problème posé par la gestion des archaïsmes, il est indispensable de dépasser le débat entre un raisonnement sur la langue ou sur

le discours. En recomposant un signifiant discursif à partir d'un matériel lexical et morphologique apparenté au texte cible, le traducteur entraîne nécessairement la disparition immédiate de la performance (perte des rimes, du rythme, des sons, de la phonétique ou des jeux sur les mots).

C'est un débat qui me semble inadapté au contexte de diffusion des écrits médiévaux, compte tenu du fait que la « lecture silencieuse » est au départ une gageure lorsqu'elle implique un poème destiné à être joué, chanté, accompagné d'un public actant. Aussi, offrir « des lectures » plurielles, laissant au public le choix de performer la sienne (quitte à insérer des reproductions du manuscrit pour créer une ambiance de « spectacle »), accompagneront le néophyte à la dégustation d'œuvres dont l'abord semble parfois ésotérique. Dessiner l'univers diégétique du texte puis laisser le lecteur s'y promener, est à mon avis la solution idéale compte tenu du fait que la supposée intraduisibilité du *françois* est avant tout le débordement de sens d'une matière dont j'espère avoir illustré les qualités variables, polysémiques et plurivoques.

Bibliographie

- Bakhtin, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Daria, O., trad. Paris, Gallimard.
- Burgess, G.S. et Brooke, L.C. (2010), *The Old French Lays of Ignaure, Oiselet and Amours*. Cambridge, D.S. Brewer.
- Catach, N. (1996): *La Ponctuation*, PUF « Que sais-je », Paris.
- Dubin, J. (2006), "Creative choices: Notes on translating the old French fabliaux", *Comic Provocations*, Crocker, H., ed., New York, Palgrave.
- Féron, C. (2009) : « La notion de prise en charge dans l'étude d'un état de langue révolu : l'exemple de « il est vrai/ voir que » en français médiéval », *Revue langue française*, N° 162, Paris, Armand Colin.
- Fourrier, A. (1964) : « Raoul de Hodenc: est-ce lui? », *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale*. Gembloux, Duculot, t.2.
- Genette, G. (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil.
- Jubinal, A. (1837) : *Mystères inédits du quinzième siècle*, Paris, Técheiner, t. 2.
- Kibler, W. (1995): *Medieval France: An Encyclopedia*. New York: Garland.
- Lebesgue, P. (1908) : *Le songe d'enfer, suivi de La voie de paradis*. Paris, E. Sansot & cie.
- Mourlon, JP. (2014), « Raoul de Houdenc ou De Houdan (XIIIe s.) », *Encyclopædia Universalis*.
- Ogurisu, H. (2014) : « De nouveau sur le texte du Roland d'Oxford », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Vol.130. De Gruyter.
- Pascal, Abbé (1863) : *Origine et raison de la liturgie Catholique en forme de dictionnaire*. Paris, Migne.
- Scheler, A. (1879) : *Trouvères belges*, Louvain, Lefever.
- Sinner, J. R.(1874) : *Catalogus codicum mss. bibliothecae Bernensis*, Bern, Officina Typographica Illustr. Reipublicae. Dans la section 354 « Poeta Galli », « Fabula, 5. La voye d'Enfer ».

- Szkilnik, M. (2004) : *Raoul de Houdenc, Meraugis de Portlesgues, Roman arthurien du XIII^e siècle*. Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 12).
- Timmel, M. (1984) : *The "Songe d'Enfer" of Raoul de Houdenc*. Tübingen, Niemeyer. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 190.
- Villon, F. (1489) : *Le grant testament Villon et le petit*. Paris, Pierre Levet.
- Vitry, J. (1972) : *Historia Occidentalis, Spicilegium Friburgense*, 17.
- Vuilhorgne, L. (1898) : *Un trouvère picard des XII^e et XIII^e siècles (1170-1226)*. Beauvais, Pere-Cartier.
- Wacker, G. (1916) : *Über das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache im Altfranzösischen*. Halle.
- Zink, (1990) : *Oeuvre de Rutebeuf*. Paris, Garnier.

Dictionnaires

- Kristian von Troyes Wörterbuch zu seinem sämtlichen Werken*, Wendelin Foerster, 1914
- Dictionarie of the anglo-normand Tongues*, London Randle Cotgrave
Printed by Adam Islip 1611.
- Glossaire du Couronnement de Louis*, Ernest Langlois, 1888.
- Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou glossaire de la langue françoise* (LacEdic),
J.B. de la Curne de Sainte-Palaye, 1875-1882.
- Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Frédéric Godefroy, 1881-1885.
- Dictionnaire Glossaire de La Chanson de Roland*, Joseph Bédier (1864-1938), Paris
(L'édition d'art, Piazza) 1927.
- Lexique Roman, dictionnaire de la langue des troubadours*, François J. M. Raynouard, 1844
- Glossaire du Roman de la Rose*, Ernest Langlois, 1914-1924.
- Glossaire du Roman de Renart*, N. Fukumoto, N. Harano et S. Suzuki, 1985.
- Glossaire du Roman de Renart*, volume 1 à 4, M. D. M. Méon, 1826.
- Glossaire du Roman de Tristan* par Bérout, Ernest Muret, 1903.
- Petit dictionnaire de l'ancien français*, Hilaire Van Daele, 1901.
- Tableaux de conjugaison de l'ancien français* (TCAF), Machio Okada et Hitoshi Ogurisu,
2007-2012.

III PORTRAITS DE TRADUCTEURS/ TRADUCTRICES

**FAUSTYNA MORZYCKA :
TRADUIRE POUR LA JEUNESSE EN POLOGNE
AU TOURNANT DES XIX^e ET XX^e SIECLES**

Natalia PAPROCKA¹

Abstract: In the present paper we analyze the translation strategies and motivations of Faustyna Morzycka, who adapted texts for Polish young readers at the turn of the 20th century. Since translation practices are strongly influenced by various social constraints, we study Morzycka's motivations in a broader context. The study contributes to the group portrait of Polish women translators of children's literature who worked at the turn of the 20th century. It also helps to understand better translation practices from a century ago, which diverge from contemporary translation norms.

Keywords: translator, translating for children, children's literature, adaptation, translation norms.

Pour les lecteurs, dans la majorité des cas, les traducteurs ne sont que des noms à la page de titre. Le faible statut de ce groupe social ne permet presque jamais à ses membres d'être perçus comme des hommes en chair et en os.

Comme pour y remédier, les traductologues s'orientent de plus en plus volontiers vers l'étude des traducteurs (par ex. Delisle, 1999 et 2002 ; Whitfield, 2005 ; plusieurs textes dans Heydel, 2010 ; Skibińska, 2012 ; Lerousseau, 2013 ; Gaszyńska-Magiera, 2013). Un des initiateurs de ce type de recherches, Anthony Pym (2009), propose d'étudier les traducteurs en tant que personnes : analyser leur place dans le réseau des relations sociales et l'influence de cette place sur leurs décisions et actions. Andrew Chesterman (2009) lance le terme de *Translator Studies* pour cette sous-branche des *Translation Studies* qui met le traducteur contextualisé au centre de ses intérêts.

La nécessité d'étudier les traducteurs et leurs motivations s'impose aussi dans les recherches en histoire de la traduction (Pym 1998, 2009), y compris l'histoire de la traduction pour la jeunesse. Cependant, dans ce domaine, les noms de traducteurs de jeunesse plus anciens n'apparaissent d'habitude qu'à l'occasion de la critique de leurs traductions qui ne conviennent plus aux habitudes actuelles (par ex. Sochańska, 2009 ; Pieciul-

¹ Université de Wrocław, Pologne, paprocka@uni.wroc.pl.

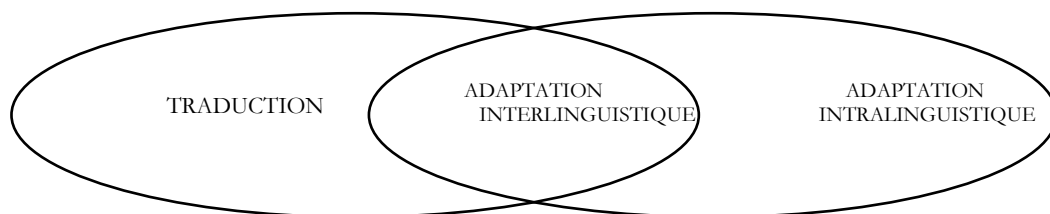
Karmińska, 2015). Comme pour confirmer l'appellation d'*invisible storytellers*, donnée par Gillian Lathey (2010) aux traducteurs de jeunesse, on s'intéresse peu à ceux et celles qui ont produit ces textes¹, en présupposant que les seules raisons de leurs stratégies de traduction, aujourd'hui impensables, auraient été la connaissance insuffisante de la langue de traduction et l'incompréhension de l'original.

C'est donc pour « réhabiliter » ces traducteurs – par une meilleure connaissance de leurs motivations qui rendra possible une meilleure compréhension des habitudes en matière de traduction répandues il y a un siècle – que nous voudrions faire ressortir de l'oubli une traductrice polonaise d'autrefois, Faustyna Morzycka, et étudier son œuvre et sa vie. Puisque les pratiques de traduction littéraire sont fortement influencées par les contraintes sociales diverses qui pèsent sur l'activité de traduction (Toury, 1995 ; Pym, 2006 ; Sapiro, 2008), dans notre étude, nous prendrons en considération un contexte large.

Cette étude contribuera à un portrait de groupe des traductrices polonaises de littérature de jeunesse actives au tournant des XIX^e et XX^e siècles qui partageaient les mêmes idéaux pédagogiques que Morzycka.

Les adaptations de Morzycka et leur réception en Pologne

Faustyna Morzycka a adapté pour la jeunesse polonaise trois livres d'auteurs étrangers. Ses versions sont ce qu'on appelle d'habitude des *adaptations*, à savoir des reformulations, accompagnées de plusieurs modifications, de textes écrits originellement dans une autre langue et pour un autre public². Il s'agit donc d'*adaptations interlinguistiques*³, à côté desquelles il existe aussi des *adaptations intralinguistiques*, à l'intérieur d'une même langue. Dans cet article, l'adaptation interlinguistique est traitée comme un type de traduction littéraire. Les frontières entre les trois phénomènes sont floues et les relations, incertaines (hypéro, hypo ou cohyponymie ?), cependant, pour les besoins de la présente étude, nous proposons de l'illustrer ainsi :



¹ Voir à ce propos par ex. Woźniak, 2013 ou Biernacka-Licznar, à paraître.

² À propos des diverses acceptions du mot *adaptation*, voir par exemple : Baker, Saldanha, 2009 : 3-6 ; Boutevin, Richard-Principalli, 2008 : 22-23 ; Milton, 2009 ; Soriano, 1975 : 29-38.

³ Reliés aux concepts proposés par Roman Jakobson, les termes *interlingual/intralingual/intersemiotic adaptation/translation/transer* sont employés notamment par les représentants des *Adaptation Studies*, par exemple Milton, 2009.

Chronologiquement, Morzycka a d'abord adapté pour la jeunesse *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Sa version sort en 1891 sous le titre de *Przygody Robinsona* (Les aventures de Robinson). Cependant, le livre est désormais inaccessible et ne pourra pas être pris en considération dans nos analyses.

Ensuite, Morzycka s'attaque à l'œuvre des réalistes français. Elle adapte d'abord partiellement *Sans famille* de Malot : le premier volume de sa version, *Bez rodziny* (Sans famille), paraît en Pologne en 1894. En 1903, est publiée sa version polonaise du roman de Daudet *Jack* sous le titre de *Przygody Jakóba* (Les aventures de Jakób). Et ce n'est que neuf ans après le premier volume que paraît, en 1904, le deuxième volume de l'adaptation de l'œuvre de Malot que Morzycka intitule *Dla rodziny* (Pour la famille), titre un peu trompeur vu que cet auteur a écrit aussi le roman *En famille*.

Le nombre de rééditions des adaptations de Morzycka est la preuve de leur succès (*Bez rodziny* : 1902, 1911, 1918, 1922, 1927 ; *Dla rodziny* : 1922, 1927 ; *Przygody Jakóba* : 1906¹, 1917, 1922 ; *Przygody Robinsona* : 1899, 1907, 1919). D'autres sources confirment aussi leur popularité au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Elles sont donc évaluées positivement, particulièrement le premier volume de *Sans famille*, dans plusieurs « catalogues raisonnés » de livres de jeunesse publiés à l'époque pour guider les adultes dans le choix des livres à offrir à leurs enfants (Filipkowska-Szemplińska et Gutry, 1927 ; MWRiOP, 1929 ; Frycz, 1931). Elles figurent aussi dans un catalogue de base des livres que chaque bibliothèque publique devrait avoir (Gorzechowska et Ostromęcka, 1922).

Quant à la popularité des adaptations de Morzycka parmi le jeune lectorat, dans un périodique quotidien de l'époque², on peut lire que, dans une bibliothèque polonaise, les deux volumes de *Sans famille* dans l'adaptation de Morzycka ont été choisis par les enfants comme « les plus beaux livres », en deuxième et troisième position, juste après l'adaptation de *Robinson Crusoe* de Władysław Ludwik Anczyc.

Les stratégies et procédés de traduction de Morzycka

Nous présenterons maintenant brièvement la manière de traduire de Morzycka, en nous appuyant principalement sur sa version polonaise de *Sans famille*, et occasionnellement sur celle de *Jack*. Nous prendrons aussi en considération ses deux préfaces qui ouvrent chacun des deux volumes de son adaptation de l'œuvre de Malot.

¹ Les sources ne sont pas unanimes sur l'existence de cette réédition. Żarnecka, 1948 l'énumère, contrairement à la bibliographie de la littérature de jeunesse dans les années 1901-1917 (Grefkowicz, 2005). Aucune bibliothèque polonaise ne possède pas non plus cette réédition.

² ABC. *Pismo codziennie*, le 27 juin 1934, <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/plain-content?id=262337>

Nous passerons en revue plusieurs aspects des adaptations : la présence de la culture étrangère, le respect de l'intégralité de l'œuvre originale, le respect de l'intégralité de l'histoire originale racontée, le respect du réalisme des descriptions, le degré de moralisme, les modifications introduites à titre de « censure » et le respect du style.

Le côté « étranger » des romans adaptés est gardé dans ce sens que la traductrice ne cache pas que l'action se passe en France. Ce fait est même mis en relief dans une de ses préfaces où elle souligne que Rémi est né dans ce pays. Les noms français de certaines villes et personnes sont gardés et transcrits phonétiquement en polonais (*Bordo* pour Bordeaux, *Szatyljon* pour Châtillon, etc.). L'adaptatrice se permet aussi quelques explications insérées directement dans le texte principal, pour expliquer au lecteur quelles sont les habitudes liées au mardi gras ou ce qu'est le cidre.

Par contre, l'intégralité des textes originaux n'est pas préservée et ses adaptations de deux œuvres françaises sont beaucoup plus courtes : en français, *Sans famille* compte 600 pages et *Jack* environ 760, tandis que leurs versions polonaises n'ont que 240 et 100 pages respectivement.

De tels raccourcissements entraînent de sérieuses modifications des histoires racontées. Morzycka ne se borne pas à résumer les histoires contées par les écrivains français, mais les modifie aussi. Ainsi, dans *Sans famille*, Malot dépeint en deux volumes la vie de Rémi, un enfant trouvé qui, après avoir vécu huit ans avec sa mère adoptive, est vendu par son père adoptif à Vitalis, un vieux musicien ambulancier. Avec lui et sa troupe d'animaux, il voyage à travers la France en donnant des représentations théâtrales et musicales pour gagner sa vie. Quand une nuit Vitalis meurt de froid, le garçon est adopté par le jardinier Pierre Acquin. Deux ans plus tard, les verrières de ses serres sont détruites pendant un orage et le père Acquin est emprisonné pour dettes. Ses quatre enfants sont dispersés chez des oncles et tantes, et Rémi doit reprendre la route. Il la poursuit avec son nouveau compagnon, un petit violoniste italien, Mattia. Après une longue suite d'autres aventures, tout finit par un *happy end* : Rémi retrouve sa vraie mère, une Anglaise du nom de M^{me} Milligan, découvre qu'il est l'héritier d'une grande fortune, se marie avec la fille du père Acquin et a un fils.

Morzycka ne restitue cette longue histoire sinueuse que de manière très approximative, choisissant certains éléments et en délaissant d'autres. Le premier volume de son adaptation condense librement les aventures de Rémi de la première partie de l'original, mais le personnage de M^{me} Milligan, vraie mère de Rémi, n'y apparaît pas du tout. En plus, à la fin du volume, l'adaptatrice indique déjà le dénouement final de toute l'histoire, qui est sensiblement différent de celui de l'original : le héros est adopté par le jardinier Acquin, se marie avec sa fille et a deux filles.

Cette fin est, pour ainsi dire, confirmée dans la préface où Morzycka présente, à la première personne, le héros :

Je ne suis pas un de ces messieurs éduqués qui écrivent des romans divers pour le peuple. Non, je suis tout simplement un vieux jardinier aux mains épaisses, brûlées et crevassées par la terre, le soleil et le travail¹.

Lorsque neuf ans plus tard paraît le deuxième volume de l'adaptation, qui n'était probablement pas prévu au départ, Morzycka le positionne par rapport à la fin heureuse déjà dévoilée. Dans une autre préface, signée « Rémi », celui-ci explique :

N'étant pas de profession un lettré mais un jardinier, j'ai demandé à certaine personne de corriger mes écrits. Je lui suis véritablement reconnaissant de cette aide, mais en même temps je dois rectifier des imprécisions qui s'étaient insinuées dans le volume précédent. Probablement pour clore le tout, on a ajouté dans le petit livre précédent, sans que je le sache, que ma vie fut dès lors tranquille et heureuse dans ma nouvelle famille d'adoption. C'est une erreur, car il m'est arrivé plusieurs malheurs et aventures étranges que j'ai l'intention de raconter maintenant dans le présent livre².

Le roman de Malot a été apprécié pour son réalisme, visible par exemple dans les descriptions détaillées de la culture des giroflées ou de la vie des mineurs. Elles disparaissent presque toutes chez Morzycka.

Par contre, le moralisme discret du romancier français devient beaucoup plus marqué chez elle. Alors que l'histoire contée par Malot n'établit pas de rapports simples et évidents entre bonheur et vertu et permet de voir le caractère aléatoire la vie (Pincet, 2002 : 482), chez Morzycka, le bonheur est une récompense pour le bon cœur, la persévérance et – surtout – le dur travail.

¹ « Nie jestem jednym z tych uczonych panów, którzy piszą różne zajmujące powieści dla pożytku ludu. Nie, jestem sobie po prostu starym ogrodnikiem o rękach grubych, spalonych i popękanych od ziemi, słońca i pracy » (Malot, 1911 : 3). Toutes les traductions des extraits des préfaces de Morzycka sont de nous.

² « Będąc z zawodu ogrodnikiem, a nie żadnym panem literatem, prosiłem pewną osobę o poprawienie mego pisanie. Prawdziwie wdzięczny jestem za okazaną mi w tem pomoc, ale zarazem muszę poprawić niedokładności, jakie się wkradły do poprzedniego wydania. Zapewne dla zaokrąglenia całości dodano w poprzedniej książeczce, bez mojej wiedzy, że odtąd życie moje popłynęło spokojnie i szczęśliwie wśród nowej przybranej rodziny. Jest to błędem, gdyż potem jeszcze spotkał mnie cały szereg nieszczęść i dziwnych przygód, które dopiero w niniejszej książeczce zamierzam opowiedzieć » (Malot, 1927 : 4-5).

Les intentions purement pédagogiques de l'adaptatrice se manifestent aussi explicitement dans la préface où, par la voix de Rémi, elle s'assure que les enfants sauront faire un bon emploi de la lecture :

Et vous, chers enfants, en lisant ce petit roman pensez à être les plus utiles possible pour les autres enfants et gens¹.

Son souci du lecteur visé transpire aussi dans l'atténuation de plusieurs éléments qu'elle juge probablement inappropriés pour les enfants. Par exemple, dans le roman *Jack* de Daudet, la mère du héros éponyme est une demi-mondaine qui se débarrasse de son fils. Ayant probablement jugé ce personnage de mauvaise mère inadapté à un livre pour enfants, Morzycka le remplace par celui d'une sœur plus âgée qui est irresponsable mais qui aime son petit frère.

Le style de Malot, d'une grande simplicité et d'une « radieuse platitude » (Caradec, 1977 : 190), est chez Morzycka soumis à sa volonté d'émouvoir les lecteurs : on note donc un ajout considérable d'épithètes, d'interjections, de diminutifs, de déclarations catégoriques (*nigdy* 'jamais', *zanim* 'pour rien', *żadna* 'aucune', etc.). La première phrase de *Sans famille* en est un bon exemple. Dans l'original, elle est poignante par le contraste entre sa concision et son sens douloureux : « Je suis un enfant trouvé ». Elle devient en traduction « Jestem biednym sierotą, podrzutkiem » (Je suis un pauvre orphelin, un enfant trouvé) et, paradoxalement, perd ainsi de sa force d'accroche.

Les motivations des choix de traduction de Morzycka

Pour comprendre pourquoi Morzycka a traduit de la façon qui vient d'être présentée, nous étudierons les circonstances de la production de ses adaptations à travers l'histoire de sa vie et son œuvre entière.

La vie de Faustyna Morzycka²

En 1772, la Pologne subit son premier partage entre la Russie, la Prusse et l'Autriche ; le second a lieu en 1793, et le troisième, en 1795, met fin à l'existence de l'État polonais. L'histoire polonaise est dès lors marquée par une lutte constante pour l'indépendance se traduisant, entre autres, dans une série de grands sursauts patriotiques (1794, 1830-1831, 1846, 1863). La défaite polonaise pendant l'insurrection de janvier (1863) se solde par des

¹ « A wy, kochane dzieci, czytając tę powiastkę pomyślcie o tym, ażebyście jak można najwięcej pożytku przynieść mogli innym znów dzieciom i ludziom » (Malot, 1911 : 3).

² Les informations sur la vie de Faustyna Morzycka proviennent des sources suivantes : Żarnańska, 1948 ; Jabłońska, 1964 ; Piasecka, 2007 ; Górski, 2008 et Sołtysik, 2012.

dizaines de milliers de déportations en Sibérie et la mise en œuvre d'un plan de russification totale. En 1867, le pays perd toute autonomie.

C'est dans ce contexte historique que naît et vit Faustyna Morzycka. Son père, Julian Morzycki, d'origine noble, participe à l'insurrection de janvier et, après son échec, est condamné à vingt ans d'exil à Oussolie-Sibirskoïe, une ville russe près de la Mongolie. Sa femme l'accompagne. Pendant le voyage vers l'est, qui dure presque un an, la petite Faustyna vient au monde, le 15 juin 1864.

Elle ne vient en Pologne que vers 1876-1880. Jusqu'en 1882, elle est élève du pensionnat privé pour jeunes filles de Henryka Czarnocka, à Varsovie, où l'on dispense une éducation clandestine de la langue et de la culture polonaises. Faustyna y obtient le diplôme d'enseignante privée (*patent nauczycielski*). En 1885, avec Antonina Smiškova, Morzycka fonde le Cercle féminin d'éducation populaire (*Koło Kobiect Oświaty Ludowej*) qui s'occupe, entre autres, de l'éducation des paysans à l'aide d'une littérature appelée « pour le peuple » (*literatura ludowa*). Ces livres, qui sont publiés en Pologne dans le dernier quart du XIX^e et la première décennie du XX^e siècles, sont « (...) écrits de manière très accessible, pour le niveau le plus bas, de divers domaines, généralement pratiques, ainsi que des œuvres de belles-lettres pour le peuple, adaptées ou conçues spécialement pour ce public »¹ (Żarnecka, 1948 : 27). Morzycka les distribue aux paysans, les évalue, et enfin, les rédige elle-même.

À cette époque, les livres servant à éduquer les paysans sont un des moyens du « travail organique », ou du « travail à la base », un des concepts-clés du positivisme polonais. Les représentants de ce courant, s'appuyant sur les travaux d'Auguste Comte et visant à long terme au recouvrement de l'indépendance du pays, prônent l'utilitarisme et proposent un programme de renouveau national par le redressement de l'économie, le développement de la culture et l'éducation de toute la société, y compris le peuple (Hochfeldowa et Skarga, 1980 : 13-14, 23).

Plusieurs positivistes éduqués se rendent donc en province pour y enseigner aux paysans, et parmi eux se trouve Morzycka, pleine d'enthousiasme et de patriotisme. Liée à partir de 1890 à la ville de Nałęczów, elle travaille dans ses environs comme institutrice de campagne et enseigne clandestinement le polonais.

En 1905, grâce à une courte période de dégel, à l'initiative du célèbre écrivain polonais Stefan Żeromski, est fondée la Société d'éducation « Światło » (Lumière) dont Morzycka est secrétaire. Un an plus tard, Morzycka est aussi autorisée à ouvrir sa propre école où, pendant deux ans,

¹ « Są to książeczki pisane bardzo przystępnie, na najniższy poziom, z różnych dziedzin wiedzy, przeważnie praktycznej, oraz utwory beletrystyczne dla ludu, przerobione lub specjalnie pisane ».

elle éduque des enfants de paysans. En 1908, elle est arrêtée pour activité sociale et politique illégale, puis libérée.

Ses convictions politiques sont socialistes, elle sympathise avec le Parti socialiste polonais – Fraction révolutionnaire (*Polska Partia Socjalistyczna – Frakcja Rewolucyjna*), dont les membres, luttant pour l'indépendance de la Pologne, commettent des attentats dans le pays. Morzycka participe à un d'eux en 1909. Mais l'attentat échoue et tourne au drame : deux passants sont tués et treize au moins sont blessés, dont un bébé. Les remords que ressent Morzycka sont si forts qu'elle refuse de participer à d'autres attentats. Pendant la nuit du 25 au 26 mai 1910, elle se suicide en avalant du cyanure de potassium.

L'œuvre littéraire de Morzycka : place des traductions

Comme toute sa vie, la production littéraire de Faustyna Morzycka a été soumise à ses idéaux positivistes et à son objectif majeur : la volonté d'éduquer les enfants des paysans. Étant donné la situation de la Pologne, les éduquer signifiait aussi – sinon surtout – éveiller chez eux les sentiments patriotiques.

Pour réaliser sa visée, Morzycka s'est adonnée à quatre types d'activité littéraire étroitement liés : la réflexion sur la littérature comprise comme outil d'éducation des paysans (deux articles), l'évaluation des livres destinés aux paysans (une quarantaine de comptes rendus), la production de livres pour les paysans ou la jeunesse (principalement des livres de vulgarisation) et, enfin, l'adaptation d'œuvres pour ces deux publics¹. Morzycka a été l'auteur de six adaptations intralinguistiques d'œuvres d'auteurs polonais (Kraszewski, Prus, Orzeszkowa, etc.), et de trois adaptations interlinguistiques, dont nous parlons dans cet article.

La traduction n'intervenait donc qu'en marge de cette dernière activité d'adaptation, comprise au sens large car le passage d'une langue à une autre pouvait – mais ne devait pas obligatoirement – en faire partie.

Il semble que Morzycka ait choisi elle-même les textes (polonais et étrangers) à adapter. Elle a financé elle-même la publication de ses deux premières adaptations.

Quant à ses critères de sélection des œuvres à adapter, l'importance des textes était jugée en fonction de leur « utilité », mot-clé de l'époque positiviste, il fallait donc, comme elle l'a expliqué elle-même (1903 : 231), « choisir les sujets les plus importants et les adapter pour les esprits peu éduqués »².

¹ Pour la bibliographie complète de Morzycka, voir : Żarnecka, 1948 : 138-142.

² « (...) wybierać najużyteczniejsze tematy i opracowywać je dla mało oświeconych umysłów ».

Les auteurs polonais de l'époque acceptaient ce genre de manipulation de leurs textes. Ce fut par exemple le cas de Bolesław Prus, écrivain polonais positiviste et réaliste connu. Son roman *Placówka* (*L'avant-poste*, 1886) a été adapté par Morzycka et publié sous le titre modifié de *O ojcowiznę, czyli Jak sobie jeden chłop z Niemcami poradził* (*De la patrie, ou Comment un paysan s'est débrouillé avec les Allemands*). Son accord apparaît dans la mention « skrót z upoważnienia autora F. Morzycka » (abrégé avec l'autorisation de l'auteur par F. Morzycka) placée à la page de titre.

En choisissant des œuvres étrangères à adapter, Morzycka a ouvert la voie à leurs traductions, contribuant ainsi à l'importation de la littérature française en Pologne. C'est donc elle qui a introduit en Pologne une partie de l'œuvre de Daudet et de Malot et c'est grâce à ses adaptations, entre autres, que ces deux écrivains figurent parmi les cinq auteurs de jeunesse français les plus fréquemment édités en Pologne dans l'entre-deux-guerres.

Autres traductrices pour la jeunesse de l'époque

Morzycka n'a pas été la seule à assimiler des auteurs étrangers pour la jeunesse dans ce contexte historique du positivisme polonais. Plusieurs autres femmes, partageant ses idéaux, ont aussi adapté et traduit pour les jeunes lecteurs. Certaines d'entre elles étaient des traductrices occasionnelles, comme Jadwiga Teodozja Papi (née en 1843), traductrice d'un roman de Verne et auteure de plusieurs romans historiques pour la jeunesse, Antonina Smišková (née en 1858), traductrice d'un roman de Verne et de plusieurs œuvres tchèques, ou Helena Radlińska (née en 1879), fondatrice de la pédagogie sociale en Pologne et traductrice d'un livre de Maxime Gorki. D'autres ont traduit plus régulièrement, mais toujours en marge de leur activité pédagogique, comme Cecylia Niewiadomska (née en 1855), surtout connue en tant que traductrice de *La Case de l'oncle Tom* et des contes d'Andersen et des frères Grimm.

Elles étaient toutes, comme Morzycka, vouées à l'idée de l'éducation du peuple et à l'activisme social. Toutes polyvalentes : enseignantes ou pédagogues avant tout¹, elles jouaient aussi d'autres rôles en cas de besoin : écrivaines, auteures de manuels et de livres à usage scolaire, adaptatrices et traductrices pour la jeunesse et pour le peuple, souvent de plusieurs langues.

Leur production littéraire était destinée aux « esprits peu éduqués », pour reprendre l'expression de Morzycka : au public jeune ou populaire, paysan. Les deux se confondaient parfois, mais gardaient aussi des particularités propres.

¹ Pour Kuliczowska (1981: 31), le nombre très élevé d'instituteurs et pédagogues parmi les écrivains pour la jeunesse est un trait caractéristique de l'époque positiviste en Pologne.

Tous les choix de ces femmes se faisaient en fonction de leurs convictions communes : les livres qu'elles écrivaient, adaptaient ou traduisaient devaient donc être avant tout « utiles » dans l'éducation au sens large, ce n'était jamais de « l'art pour l'art ». Le talent n'était d'ailleurs pas une *condition sine qua non* de l'activité littéraire, y compris traductive. Jadwiga Papi par exemple a été critiquée déjà par ses contemporains (Chmielowski, 1881 : 161), et aujourd'hui elle l'est encore plus pour son schématisme excessif et pour sa réalisation « primitive et criarde » des postulats positivistes (Kuliczowska, 1981 : 32-33).

Les ressemblances sont enfin visibles dans la façon de traiter les textes originaux et leurs versions polonaises. Niewiadomska par exemple, tout comme Morzycka, coupe, modifie et embellit les premiers, et dans les seconds, elle complique et rend plus « littéraire » le style simple caractéristique des frères Grimm, entre autres par l'accumulation d'épithètes et l'augmentation du suspense, elle multiplie les diminutifs et omet des extraits jugés inadaptés aux enfants (Sochańska, 2009 ; Pieciul-Karminińska, 2015).

L'approche utilitaire de la traduction – et d'ailleurs aussi de toute activité littéraire – qui unit ces traductrices, était acceptée à l'époque, comme le prouvent ces mots d'Aniela Szycówna, co-auteure de la première histoire de la littérature de jeunesse polonaise, à propos des traductions :

En adaptant *Robinson* ou *La Case de l'oncle Tom* pour les jeunes lecteurs, nous ne cherchons qu'à exploiter ces œuvres pour nos fins pédagogiques et la forme sous laquelle nous les offrirons à la jeunesse nous est égale, pourvu qu'elle soit conforme aux exigences générales littéraires et pédagogiques¹ (Karpowicz et Szycówna, 1904 : 92 , notre traduction).

Conclusion

Les raisons pour lesquelles Morzycka a pratiqué la traduction pour la jeunesse dans son activité littéraire ont été purement pédagogiques. Rien ne permet de supposer qu'elle ait dû le faire pour des raisons économiques, comme ce fut le cas pour plusieurs traductrices françaises du XIX^e siècle (Weinmann, 2013).

La connaissance de la vie de Morzycka et de la place que la traduction occupe parmi ses autres activités permet de mieux comprendre ses choix de traduction qui se sont faits en fonction de sa visée majeure, la volonté d'éduquer les enfants paysans. Tout était soumis à cet objectif : le

¹ « Przerabiając *Robinsona* czy *Chatę wuja Tomasza* dla czytelników młodocianych, pragniemy wyłącznie dzieła te wyzyskać dla naszych celów pedagogicznych i jest nam obojętnym, w jakiej formie damy je młodzieży, byle ta forma była zgodna z ogólnymi wymaganiami literackimi i pedagogicznymi ».

choix des textes à adapter, que Morzycka a fait probablement elle-même, et le choix des stratégies et procédés de traduction. Ainsi, les éléments relatifs à la culture étrangère ont été gardés parce que cela permettait à l'enseignante Morzycka de faire un petit cours de géographie et de culture françaises à ses lecteurs. C'est aussi en pensant à leur éducation que le didactisme dans ses adaptations est autant mis en relief, voire introduit s'il y en a trop peu dans les originaux, et qu'une vision du monde en noir et blanc remplace les nuances et les ambiguïtés originales. Les coupures d'extraits entiers des originaux sont – de son point de vue – indispensables, car les lecteurs ne savent pas lire suffisamment bien pour qu'on leur propose des livres volumineux. En outre, les éditions pour les paysans ne pouvaient pas être trop volumineuses, car elles auraient coûté plus cher et leur prix trop élevé aurait constitué une barrière infranchissable et découragé la lecture. Enfin, dans le dénouement de *Sans famille*, Rémi ne peut pas retrouver sa famille noble et devenir riche, car Morzycka, en s'adressant aux gens simples du monde du travail, veut que « son » héros en fasse lui aussi partie.

Morzycka n'a pas été la seule à traduire pour la jeunesse pour ces raisons et de cette manière. Bien au contraire, plusieurs régularités s'observent dans les comportements d'autres traductrices qui ont vécu dans le même contexte historique et socioculturel, prouvant ainsi que ses décisions n'ont pas été dictées uniquement par ses préférences personnelles, mais qu'elles résultaient aussi de l'existence de certaines normes en matière de traduction pour la jeunesse qui étaient socialement acceptées en Pologne au tournant des XIX^e et XX^e siècles et qui ne le sont plus cent ans plus tard.

Note :

Contribution publiée dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Narodowe Centrum Nauki (Centre national pour la science), n° 2012/05/B/HS2/04042.

Bibliographie primaire

- Daudet, Alphonse (1922) : *Przygody Jakóba*. Adapté du roman d'Alphonse Daudet par (Z powieści Alfonsa Daudet'a przyswoiła) Faustyna Morzycka. Varsovie, Książnica Polska Tow. Nauczycieli Szkół Wyższych.
- Malot, Hector (1911) : *Bez rodziny*. Adapté du roman d'H. Malot par (Według powieści H. Malot'a opracowała) Faustyna M. Varsovie, Księgarnia Polska.
- Malot, Hector (1927) : *Dla rodziny*. Adapté pour la jeunesse du roman d'H. Malot par (Z powieści H. Malot'a przerobiła dla młodzieży) Faustyna Morzycka. Varsovie, Nasza Księgarnia.

Bibliographie secondaire

- Baker, Mona et Saldanha, Gabriela, dir. (2009) : *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londre et New York, Routledge.

- Biernacka-Licznar, Katarzyna (à paraître) : « Le traduttrici polacche della letteratura italiana per l'infanzia », *Kwartalnik Neofilologiczny*.
- Boutevin, Christine et Richard-Principalli, Patricia (2008) : *Dictionnaire de la littérature de jeunesse. À l'usage des professeurs des écoles*. Paris, Vuibert.
- Caradec, Francois (1977) : *Histoire de littérature enfantine en France*. Paris, Albin Michel.
- Chesterman, Andrew (2009) : « The Name and Nature of Translator Studies », *Hermes : Journal of Language and Communication Studies*, 42, pp. 13-22.
- Chmielowski, P. (1881) : compte rendu du livre de Jadwiga Papi *Ze świata rzeczywistości i ze świata fantazyi*, *Rocznik Pedagogiczny*, pp. 151-184.
- Delisle, Jean, dir. (1999) : *Portraits de traducteurs*. Ottawa/Arras, Presses de l'Université d'Ottawa/Artois Presses Université.
- Delisle, Jean, dir. (2002) : *Portraits de traductrices*. Ottawa/Arras, Presses de l'Université d'Ottawa/Artois Presses Université.
- Filipkowska-Szemplińska, Jadwiga et Gutry, Maria (1927) : *Katalog biblioteki wzorcowej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa, Związek Księgarzy Polskich.
- Frycz, Stefan (1931) : *Dzieci i Młodzież - Rodzice - Wychowawcy - Nauczyciele - Szkoła w zwiariadzie literatury pięknej : bibliografia polska*. Poznań, Drukarnia Mieszczańska.
- Gorzechowska, Maria et Ostromecka Jadwiga (1922) : *Katalog podstawowy książek dla bibliotek powszechnych*. Warszawa, Towarzystwo Bibliotek Powszechnych.
- Grefkowicz, Alina et al., dir. (2005) : *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901-1917. Literatura polska i przekłady*. Warszawa, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego
- Heydel, Magda, dir. (2010) : *Przekładaniec*, 24 : *Mysł feministyczna a przekład*. En ligne : <http://www.ejournals.eu/Przekladaniec/2010/Numer-24/>.
- Hochfeldowa, Anna et Skarga, Barbara, dir. (1980) : *700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1865-1895*. Warszawa, PWN.
- Karpowicz, Stanisław et Szyćówna, Aniela (1902) : *Nasza literatura dla młodzieży*. Warszawa, Księgarnia Naukowa.
- Kuliczowska, Krystyna (1981) : *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1918*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Lathey, Gillian (2010) : *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. New York et Londre, Routledge.
- Lerousseau, Andrée, dir. (2013) : *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi*. Paris, L'Harmattan.
- Milton, John (2009) : « Translation Studies and Adaptation Studies », in *Translation Research Projects 2*. Tarragona, Intercultural Studies Group, pp. 51-58.
- Morzycka, Faustyna (1903) : « O literaturze dla ludu i jej brakach », *Oświata. Tygodnik naukowy, społeczny, literacki i polityczny*, n°10, le 15 (28) février 1903, pp. 230-231 et n°11, le 7 mars (22 février) 1903, pp. 260-262.
- MWRiOP (Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego) (1929) : *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez komisję oceny książek do czytania dla młodzieży szkolnej przy MWRiOP w latach od 1923 do 1928*. Warszawa, Książnica Atlas.
- Pieciul-Karmińska, Eliza (2015) : « Grimm's Children's and Household Tales in Polish translations: a voice of a translator », in *La voix du traducteur à l'école /*

- The Translator's Voice at School 2 – Praxis*. Montréal, Éditions québécoises de l'œuvre, pp. 79-100.
- Pincet, Yves (2002) : « Hector Malot, romancier de la jeunesse active et volontaire », *Revue de littérature comparée*, 2002/4 (304), pp. 479-491.
- Pym, Anthony (1998) : *Method in Translation History*. Manchester, St Jerome.
- Pym, Anthony (2006) : « Introduction : On the social and cultural in translation studies », in *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam, John Benjamins, pp. 1-25.
- Pym, Anthony (2009) : « Humanising Translation Theory », *Hermes : Journal of Language and Communication Studies*, 42, pp. 23-49.
- Sapiro, Gisèle (2008) : « Normes de traduction et contraintes sociales », in *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam–Philadelphia, John Benjamin.
- Skibińska, Elżbieta, dir. (2012) : *Romanica Wratislaviensia*, 59 : *Figure(s) du traducteur*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sochańska, Bogusława (2009) : « Czy potrzebny był nowy przekład basni Andersena ? », *Przekładaniec*, 22-23, pp. 97-128.
- Soriano, Marc (1975) : *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris, Flammarion.
- Toury, Gideon (1995) : *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Tylicka, Barbara et Leszczyński, Grzegorz, dir. (2002) : *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Weinmann, Frédéric (2013) : « Les traductrices littéraires dans la France du XIX^e siècle », in *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi*. Paris, L'Harmattan.
- Whitfield, Agnès, dir. (2005) : *Le métier du double : portraits de traductrices et traducteurs littéraires*. Les Editions Fides.
- Woźniak, Monika (2013) : « Puchata przepustka do sławy. Pochwała Ireny Tuwim », *Przekładaniec*, 26, pp. 115-134.

Ouvrages consacrés à Faustyna Morzycka :

- Górski, Rafał (2008) : *Polscy żamachowcy – droga do wolności*. Kraków, Wydawnictwo Egis Libron.
- Jabłońska, Krystyna (1964) : *Płomień na wietrze. Opowieść o Faustynie Morzyckiej*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Piasecka, Wioletta (2007) : *Zasłużyć na fiołki. Baśń biograficzna o Faustynie Morzyckiej*. Elbląg, Wydawnictwo Drozd.
- Soldek, Jerzy Michał (2010) : *Faustyna Morzycka : siłaczka Żeromskiego*. Nałęczów, Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna im. Faustyny Morzyckiej.
- Soltysik, Marek (2012) : *Jak upadają wielcy?*. Warszawa, O.W. Rytm.
- Żarnańska, Zofia (1948) : *Działalność oświatowa Faustyny Morzyckiej na tle epoki 1864-1910*. Warszawa, Nasza Księgarnia.

IV. FRAGMENTARIUM
IRINA MAVRODIN

LE TRADUCTEUR ET « L'ŒUF DE COLOMB »¹

Deux livres qui m'ont été gracieusement envoyés : Sanda Golopenția, *Learn to sing, my mother said Songs of the Women of Breb/Hori de femei din Breb* et Ana Olos, *Folklore from Maramureș/Folclor din Maramureș*, les deux parus aux Editions Ethnologica en 2004, m'ont produit premièrement une immense joie – voilà donc que ce folklore si spécial peut être aussi traduit ! – et ensuite une immense stupeur – comment a-t-il été possible de le traduire, car pour moi, les textes de ce genre appartiennent à la zone de l'intraduisible (ou appartenaient, quand je me posais cette question, car maintenant peut-être qu'ils n'y appartiennent plus).

Le livre de Sanda Golopenția contient, sauf les traductions des « chants », faites en collaboration avec Peg Hausman, une « Introduction » substantielle, une bonne centaine de pages de « Notes et commentaires » et quelques « Lettres » entre les deux traductrices, concernant la traduction. Tout ce métatexte massif contribue à l'éclaircissement de quelques « détails » sur le sens de quelques termes plus rares, certaines nuances stylistiques etc., et signifie une contribution très intéressante à une « banque » de réflexions détaillées sur la traduction des textes qui n'utilisent pas la langue standard, la langue roumaine littéraire, mais un « patois » de cette langue. La traduction d'Ana Olos est précédée d'une « Introduction » signée par Sanda Golopenția.

Je connais trop peu l'anglais – j'appartiens à la génération qui s'est nourrie nuit et jour avec la langue française et qui a presque refusé (comme je le regrette maintenant !) le contact avec la langue anglaise, justement pour rester pleinement dans un bain de langue française. Cependant, je connais un minimum d'anglais qui me permet de reconnaître dans quel registre lexical et syntactique se situe l'anglais dans lequel sont traduits les textes publiés dans cette édition bilingue. A ma nouvelle stupeur, ils sont traduits – sauf quelques termes rares ou quelques rares tournures syntactiques – dans un anglais standard, accessible même pour moi, dans une certaine mesure. J'ai fait appel à un consultant, plus compétent que moi en anglais, qui a confirmé ce que j'avais constaté.

Et à ce moment là j'ai eu la « révélation », la réponse à un problème qui me troublait de temps en temps depuis quelques décennies, c'est-à-dire chaque fois que dans les textes que je traduisais apparaissait un personnage qui parlait un patois de France (même dans Proust il y a de tels personnages) : Sanda Golopenția et Ana Olos avaient traité le « patois » de Maramureș simplement comme une langue en soi, une langue roumaine

¹ « Traducătorul și „oul lui Columb” » in *Despre traducere : literal și în toate sensurile*, Craiova, Scrisul Românesc, 2006, pp. 54-55.

autre (et en même temps, bien sûr, la même). Sans se maintenir dans la réserve qui aurait tenu beaucoup de traducteurs pour toujours loin de tels textes folkloriques d'une difficulté maximale, elles ont procédé comme quelques traducteurs avec des textes de Villon, par exemple, le français de Villon étant lui-même, par rapport au français d'aujourd'hui, une langue en soi, une langue française autre et en même temps, la même.

Sans tâtonner dans une nébuleuse théorique, Sanda Golopenția et Ana Olos ont fait un geste exceptionnel, un geste simple, direct, pragmatique, analogue, pour moi, avec le type de découverte exprimée par le syntagme « l'œuf de Colomb ». C'est une solution, la seule – de toute manière, pour le moment je ne vois pas d'autre sortie de l'impasse –, pour traduire du folklore (créé dans des patois et des dialectes), un folklore qui *doit* être traduit, il ne peut pas rester non-traduit. D'autre part, une couleur régionale trop forte aurait mené à des connotations inacceptables, nous aurait transportés de Maramures en pleine Angleterre. La solution d'une langue anglaise « neutre », avec des marques régionales parsemées par ci par là, des marques bien trouvées, qui ne suscitent pas de connotations stridentes, est LA SOLUTION pour de tels cas limite, que les traducteurs évitent généralement.

Et pourtant, voilà, je constate, bien que cette solution et la « révélation » qu'elle m'a apportée fonctionne pour la zone folklorique regardée dans son autonomie, ma question reste : comment peut-on traduire un « patois » ou un dialecte inséré dans un texte littéraire, pour que, d'une part, paraisse leur *contraste*, et, d'autre part, ne paraisse pas de connotation fâcheuse, qui détruit tout ? Comment traduire un dialogue dans lequel un personnage parle le dialecte auvergnat, ou picard etc. et un autre dans le français standard ? Probablement qu'en renonçant à rendre le *contraste* autrement que par de très discrètes marques du parler « rural », c'est-à-dire en renonçant à ce qu'on ne voudrait jamais renoncer, surtout dans le cas des textes construits justement sur un tel fort *contraste*, comme sont les romans de Giono ou d'autres auteurs qui misent justement sur la reconstitution des univers « régionaux ».

Donc, pour résumer : le traducteur, « l'œuf de Colomb » est une question qui reste toutefois ouverte.

(Traduit du roumain par **Iulia CORDUȘ¹**)

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.

¹ Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, iuliaida31@gmail.com.

V. COMPTES RENDUS

LE RELIGIEUX : ASPECTS TRADUCTOLOGIQUES,

Felicia Dumas, Editura Universitaria, Craiova, ISBN 978-606-14-0857-3,
2014, 236 pages

Raluca-Nicoleta BALAȚCHI¹

Pour la société roumaine, le fait et le discours religieux, dans leurs divers types de manifestations, sont partie intégrante de la vie courante et depuis longtemps sujet de recherche dans nombre de disciplines académiques. Cependant, il est plutôt rare de les voir soumis à des analyses traductologiques. Or, la réalité du marché éditorial – français-roumain mais aussi roumain-français – fort dynamique les dernières décennies, justifie et même impose une telle approche. En France, tout comme dans certains pays francophones, dont particulièrement la Suisse, on enregistre un intérêt croissant pour l'Orthodoxie (grecque, serbe, russe, roumaine), ce qui se traduit soit dans la parution de publications de spécialité dans le domaine soit dans des traductions.

Dans ce contexte, le livre *Le religieux : aspects traductologiques*, de l'universitaire Felicia Dumas fait effectivement œuvre de pionnier et ouvre le champ d'un sous-domaine de la recherche traductologique avec un potentiel impressionnant autant par son caractère d'inédit que par le fait qu'il touche à l'un des éléments définitoires de la langue-culture roumaine: le discours religieux traduit du roumain vers le français.

Fruit d'une très sérieuse et riche activité de traduction tout comme de réflexion sur la traduction, activité constamment animée par une véritable passion pour le discours religieux, comme le montre la plupart des publications de Felicia Dumas, l'ouvrage a pour objectif la présentation de la complexité et de la richesse du *traduire* dans le cas d'un texte religieux ayant comme langue source une langue « mineure » – le roumain, mais occupant du point de vue de la confession orthodoxe une position privilégiée par rapport à la langue-culture cible, le français.

Objectif certainement ambitieux si l'on se rapporte à la nouveauté du corpus religieux dans le champ de la traductologie roumaine, et du corpus orthodoxe dans le champ de la traductologie occidentale. Objectif sans doute original aussi, puisque avançant des modèles théoriques et concepts du religieux vu comme *discours*, comme forme de communication d'un contenu spirituel définitoire pour la culture source et inédit pour la culture cible (le

¹ Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie, raluca2@yahoo.fr.

discours religieux est défini par l’auteure comme « un type particulier de discours, à référentiel religieux dominant, caractérisé par des traits linguistiques particuliers » influencés par les spécificités socio-culturelles de l’espace géographique où il est produit, et l’imaginaire linguistique construit par les usagers – page 9).

Organisé en seize chapitres, le livre traite des principaux aspects traductologiques des textes religieux orthodoxes traduits du roumain vers le français, avec un passage du général au particulier : les présentations synthétiques des problèmes linguistiques et extralinguistiques spécifiques à la traduction de ce type de texte, intégré dans la grande famille des textes de spécialité (*Traduire des textes religieux orthodoxes : enjeux, problématique, spécificité et figement culturel* ; *Traduire un texte roumain de spiritualité orthodoxe*) s’enchaînent sur des études de cas, l’auteure choisissant de travailler sur des corpus de textes bilingues qui résultent de son propre travail de traductrice ou sont représentatifs pour l’Orthodoxie (*Traduire en français saint Jean Climaque, saint Macaire le Grand et saint Isaac le Syrien : la double médiation du traducteur, Quelques réflexions sur la traduction des Psaumes en français*).

C’est ce qui donne à la lecture l’effet fort agréable d’un texte confessionnel, d’une réflexion du dedans, d’une critique des traductions à visage humain, animée par la conscience du traducteur qui réfléchit en aval ou en amont du texte à traduire, un traducteur-traductologue qui, loin de masquer sa subjectivité, l’exhibe, et en extrait une méthode de traduction convaincante, pertinente et certainement utile puisque le monde éditorial occidental ne fait que s’ouvrir vers la richesse des textes spirituels roumains qui attendent un traducteur.

Dans ce sens, il nous semble intéressant l’effort de l’auteure d’orienter ses solutions de traduction selon les particularités du discours traduit, qu’elle identifie en spécialiste d’analyse du discours et de la théorie de l’Imaginaire Linguistique ; nous y voyons une véritable stratégie globale de traduction, qui résulte d’une excellente connaissance du texte et du contexte de la traduction, mais également de l’existence d’un projet de traduction, dans le sens de Berman :

« Une préoccupation constante qui a sous-tendu notre travail de traduction a été celle de respecter, discursivement, un ancrage évident dans un lexique traditionnellement consacré par les écrits de théologie et de spiritualité orthodoxe rédigés en langue roumaine. Nous avons voulu intégrer de la sorte le produit final de notre activité traductrice dans ce qu’on pourrait considérer comme un moule lexico-stylistique, qui caractérise en roumain le discours religieux, individualisé de façon implicite comme chrétien, de confession orthodoxe », page 94.

Des questions de traductologie qui occupent l'actualité de la recherche comme la *retraduction*, la *subjectivité du traducteur*, la *critique des traductions* sont théorisées dans la perspective du corpus religieux, la spécialiste avançant nombre de formules, concepts et même modèles méthodologiques pertinents, dont nous rappelons ici surtout celui de *l'objectivité subjective* qui pourrait s'appliquer dans le cas bien souvent rencontré le long de toute l'histoire de la traduction des traducteurs qui analysent leur propre traduire (« on essaye d'analyser objectivement les résultats traductifs de ses propres hantises, représentations, voire fantasmes de traducteur/traductrices » - page 93 ; « il nous semble que la critique « constructive » de la traduction devrait supposer aussi une juste mesure et un équilibre raisonné et raisonnable entre une perfectionnisme trop poussé (et une objectivité extrême) et un laxisme trop inerte, prêt à accepter facilement n'importe quel produit final » - page 98).

Des analyses ponctuelles de phénomènes linguistiques qui ont depuis longtemps retenu l'attention des spécialistes et entrent généralement dans les « difficultés » d'une traduction, et que l'on classerait facilement parmi les « intraduisibles », comme les noms propres ou l'intertextualité enrichissent les théories existantes par l'exemple des solutions du traducteur placé devant la réalité du texte à traduire. Solutions qui s'avèrent être souvent de véritables stratégies de traduction et dont l'étude critique est d'autant plus utile car sous-tendue par la pratique et l'expérience de travail avec des maisons d'édition spécialisées dans le domaine.

Une perspective plus large – historique et culturelle – permet à la traductologue d'esquisser pour le lecteur les principales coordonnées contextuelles des traductions religieuses, indispensables pour une évaluation correcte de leur parution/ place dans le monde éditorial (*Traductions et identité(s) culturelle(s) : le cas de la terminologie orthodoxe en langue française, Francophonie et traduction : public visé et son horizon d'attente, La liturgie eucharistique et l'histoire de sa traduction en langue française*).

La voix de la traductologue accompagne en permanence le lecteur de ses analyses, de manière explicite dans le paratexte (l'Avant-propos) et les notes. Mentionnons également au niveau du paratexte le souci de l'auteure de fournir au lecteur de son livre comme aux futurs praticiens de la traduction du texte religieux un instrument indispensable pour la terminologie spécifique au domaine : il s'agit d'un glossaire de termes orthodoxes qui réunit des mots et syntagmes fréquemment rencontrés dans ce domaine et dont la description lexicographique donne une idée assez claire du travail mené par l'auteure dans le cas du *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes*, le premier de ce type en Roumanie.

Rigueur scientifique et passion de l'analyse sont probablement les principales qualités de cet ouvrage inédit, qui dévoile un chercheur *sujet*, actif, fortement impliqué dans le message de son texte et un traductologue qui, à

l'instar des grands critiques des traductions de la Roumanie ou d'ailleurs, bâtit sa théorie sur une pratique de la traduction bien ancrée dans le monde de la production éditoriale.

Note :

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

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN FRANȚA: CONFIGURĂRI CRITICE ÎN CONTEXT EUROPEAN

[LA LITTÉRATURE ROUMAINE EN FRANCE :
CONFIGURATIONS CRITIQUES EN CONTEXTE EUROPÉEN]
CRINA BUD, EDITURA MUZEULUI NAȚIONAL AL LITERATURII
ROMÂNE, COLECȚIA AULA MAGNA, ISBN 978-973-167-128-4,
2014, 177 P.

Cosmin PÎRGHIE¹

Le livre le plus récent écrit par Crina Bud s'intitule *Literatura română în Franța: Configurări critice în context european* [La littérature roumaine en France : configurations critiques en contexte européen], paru chez Editura Muzeului Național al Literaturii Române, dans la collection Aula Magna, en 2014.

Dans ce livre bien organisé et documenté, l'auteure a en vue de présenter certains épisodes de l'histoire de la littérature roumaine, qui marquent et confirment sa légitimation en tant que littérature européenne. Dans ce cas, la critique culturelle et la traduction, jouent un rôle décisif comme stratégies de faire passer et de représenter une œuvre au-delà de l'espace roumain.

L'ouvrage, bien structuré, est divisé en quatre parties. Dans le premier chapitre, Crina Bud présente le cas des critiques roumains tels Basil Munteanu, Ion Negoïtescu, Adrian Marino et Sorin Alexandrescu qui font appel aux différentes méthodes discursives, nécessaires « de mettre à l'épreuve les éléments de spécificité et surtout de correspondance »² (p. 8) de la littérature roumaine en contact direct avec la grande littérature européenne, plus précisément de la France. Ainsi, Basil Munteanu publie en France *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* en 1938, où il présente la littérature roumaine pour le lecteur étranger, pareil à « un terrain neuf où l'homme pénétrerait pour la première fois ». (p. 10)

Malheureusement le panorama de Munteanu a été traduit en roumain assez tard, en 1996, tandis qu'il a déjà eu une version en anglais (1939), en italien (1947), en allemand (1955) et en portugais (1969). Cela marque l'intérêt manifesté par d'autres cultures pour notre littérature roumaine.

Pour Ion Negoïtescu, 1947 est l'année où il obtient le prix des jeunes écrivains des Fondations Royales pour le volume en manuscrit *Poezii români*

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

² C'est nous qui traduisons.

[Poètes roumains]. D'ailleurs il commence à écrire *Istoria literaturii române* [L'histoire de la littérature roumaine], publiée en traduction en Allemagne en 1989. Chez Minerva, elle paraît en 1991, après la chute du régime communiste. Dans cette histoire qui traite de la période de la littérature roumaine écrite entre 1800-1945, l'auteur essaie d'identifier les arguments qui devraient réduire la distance entre notre littérature et celle d'Europe, en traçant également les lignes esthétiques, qui marquent le caractère créatif et original de la littérature roumaine.

Deux autres modalités de se rapporter critiqueusement à l'Europe ont été proposées par Adrian Marino et Sorin Alexandrescu. Dans son ouvrage, *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres* (1981), Marino utilise les formules génériques d'« interculturelité » et de « comparatisme militant ». Il faut mentionner ici que la dernière formule est vue par le critique comme la méthode adéquate de faire sortir de l'isolement les études littéraires roumaines. Comme l'a remarqué Crina Bud, l'approche comparatiste a une grande importance, parce qu'elle offre aux spécialistes la possibilité de voir les images multiples d'une certaine littérature en dialogue avec d'autres littératures.

En ce qui concerne Sorin Alexandrescu, dans son livre *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Paralela 45, Pitești, 1999, il y fait « le plaidoyer pour la *roumanistique* et la tentative de reconfigurer les études roumaines au sein des études européennes. » (p. 173)

Le deuxième chapitre porte sur les complexes, les dilemmes et les illusions de la littérature roumaine. Ces trois termes sont centraux en trois livres : *G. Călinescu și « complexe » literaturii române* [G. Călinescu et les « complexes » de la littérature roumaine], écrit par Mircea Martin et publié chez Albatros en 1981 ; *Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe*, publié par Monica Spiridon chez l'Harmattan en 2004 et *Iluziile literaturii române* [Les illusions de la littérature roumaine], d'Eugen Negrici, publié chez Cartea Românească en 2008.

En fait, ces trois livres, par l'intention de leurs auteurs, proposent une prise de conscience de soi de la littérature roumaine, avec ses lacunes, ses nécessités, ses illusions, ses rapports dialogiques avec la littérature européenne (plus précisément avec celle de la France). Comme Crina Bud le souligne, la mise en relation de ces trois termes, met en lumière une double provocation : « căutarea de sine a literaturii, desprinderea ei de blocul cultural și apoi autonomizarea acestei literaturi cu speranța că turnurile ei de fildeș ar putea-o apăra de asediile politicului. » (p. 40) [la recherche de soi de la littérature, son détachement du bloc culturel et, ensuite, l'autonomisation de cette littérature en espérant que ses tours d'ivoire pourraient la défendre des sièges du politique.] (C'est nous qui traduisons)

Dans le troisième chapitre, l'auteure passe en revue les périodes du communisme roumain et la difficulté du littéraire de lutter contre le politique. L'auteure a en vue quatre périodes (1945-1953 ; 1953-1954 ; 1956-1971 et 1971-1989) où la littérature a été une pierre d'achoppement et, bien sûr, de résistance contre la « lobotomie politique » (p. 52), critique, sociale, voir générale, imposée par le parti communiste.

On pourrait dire que l'auteure donne, dans ce cas, une lecture symptomale dans l'acception de Jacques Rancière, c'est-à-dire une lecture qui révèle « la vérité cachée d'une société ». (cité par Crina Bud, p. 76)

Dans le dernier chapitre, elle présente certains projets de traductions matérialisés en anthologies de littérature roumaine en France. La tombée du rideau de fer a permis une recrudescence de la littérature traduite. La littérature n'est plus fermée dans l'espace de l'idéologie communiste. Elle connaît la diffusion au-delà des frontières roumaines par l'intermédiaire de la traduction. Les plus importants auteurs pour la littérature roumaine comme Gabriela Adameşteanu, Ştefan Agopian, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Letiţia Ilea, Dan Lungu, Ion Mureşan, Marta Petreu, Simona Popescu, Cecilia Ştefănescu, Vlad Zografi ont été traduits, en représentant la littérature roumaine à l'étranger.

En conclusion, l'auteure nous propose un autre type d'histoire de la littérature roumaine, considérée dans la quête de sa configuration critique dans le contexte européen. Ainsi, la traduction et la critique culturelle ont eu la fonction de reconsidérer au-delà des frontières, les œuvres remarquables et, par ces œuvres, les personnalités littéraires importantes pour la littérature roumaine. D'ailleurs, cela permis à notre littérature d'avoir une (li)visibilité européenne.

Ce livre élaboré par Crina Bud sera, à coup sûr, un repère pour d'autres études qui auront pour objet la configuration à travers la critique et la traduction de la littérature roumaine à l'étranger.

**LA TERMINOLOGIE MULTILINGUE
LA TRADUCTION DES TERMES DE L'ÉGALITÉ H/F DANS LE
DISCOURS INTERNATIONAL,**

RACHELE RAUS,
BRUXELLES, ÉDITIONS DE BOECK, ISBN 978-2-804-7531-3,
2013, 176 p.

Ana-Claudia IVANOV¹

Paru dans une société où l'information et la connaissance multilingue gagnent de plus en plus d'importance, l'ouvrage *La terminologie multilingue. La traduction des termes de l'égalité H/F dans le discours international* met dans une nouvelle perspective, de la traduction et du multilinguisme, le discours international de l'égalité homme-femme, largement étudié par les sociologues, les psychologues et les philosophes et peu abordé par les théoriciens de la traduction. Issu d'une réflexion approfondie et actualisée sur la terminologie multilingue, doublée par un travail de recherche, de documentation et d'analyse des termes de l'égalité, le volume s'intéresse en égale mesure à la relation des différentes langues, notamment le français, l'italien et l'espagnol, à l'anglais.

Rachele Raus réalise son analyse sur un corpus de textes originaux, les documents des organisations et des institutions internationales, à savoir OIT, ONU, UNESCO, la Commission Européenne, le Parlement Européen, le Conseil de l'Union européenne, le Conseil de l'Europe, OIF, OMS, OCDE, « un type de discours qui d'ailleurs est encore largement inexploré » (p. 7). L'auteure a abordé les problèmes de la terminologie multilingue, tels la nécessité d'accorder la terminologie à la traduction et au contexte d'utilisation du terme ; elle choisit une approche discursive qu'elle nomme d'« archive », avec l'intention de perfectionner les ressources terminologiques électroniques multilingues et en même temps les règles de normalisation.

Sorti dans la même collection TRADUCTO que l'*Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels* de Michel Ballard, l'*Introduction à la traductologie* et *La communication multilingue* de Mathieu Guidère, aux Éditions de Boeck, en 2013, l'ouvrage est adressé aux spécialistes du domaine, terminologues, terminographes, traducteurs, experts et enseignants, comme l'avoue l'auteure-même dans son avant-propos. Le livre s'inscrit dans l'esprit

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

déjà consacré de cette prestigieuse collection, éminemment pédagogique, par une organisation systématique de la matière, reprise à la fin de chaque chapitre par des conclusions ponctuelles et à la fin du volume par des conclusions générales. Les huit chapitres du volume, *Panorama des approches en terminologie*, *Politiques linguistiques et terminologie*, *La dimension textuelle de la traduction des termes*, *Termes et textes multilingues : le cas de l'U.E.*, *Le terme entre approche normative et descriptive*, *La terminographie multilingue*, *Termes et outils informatiques de traduction*, *Vers une éthique en terminologie*, suivent une progression logique facile à repérer par le lecteur qui débouche sur des conclusions générales et une mise en perspective.

Le passage en revue des approches classiques et mixtes représente un point de départ qui facilite la différenciation entre les approches textodiscursives préexistantes et celle d'archive, dont l'avantage consisterait dans la possibilité d'analyser « les conditions de parution d'un terme dans la surface discursive » (p. 26). L'analyse terminologique devient ainsi étroitement liée au genre discursif et à ses contraintes.

L'(in)existence de normes stables et leurs rapports avec la polysémie terminologique donnent naissance à des pratiques variées qui détruisent le mythe d'une norme idéale, capable de fixer des définitions précises et d'uniformiser les usages. Rachele Raus exemplifie clairement à travers la traduction de l'anglais « gender equality » et de son synonyme « equality between women and men » la variété de combinaisons qui en a résulté en français : « égalité entre les femmes et les hommes », « égalité de(s) sexe(s) », « égalité des/entre les sexes », « égalité homme-femme » et « égalité entre (les) hommes et (les) femmes » (p.33). *La dimension textuelle de la traduction des termes* met en évidence l'importance du colinguisme discursif et du colinguisme linguistique lors du passage d'une langue-source vers d'autres langues-cible. Les choix différents opérés par les traducteurs lors de la traduction du terme anglais « gender » en français sont le résultat d'un positionnement, d'un point de vue, d'un désalignement ou même d'une dérive terminologique.

L'auteure relève également l'immixtion des diverses prises de position et perspectives d'abord dans les politiques européennes et ensuite dans les politiques nationales, notamment au niveau des droits de l'homme, de l'économie et de la langue. La traduction d'un terme est, à son tour, conditionnée par le colinguisme, les positionnements interdiscursifs, les points de vue conceptuels et les contraintes textodiscursives. Mettant en parallèle l'expression anglaise « transpeople » et ses équivalents français et italiens « transsexuels », respectivement « transessuali », Raus parvient à illustrer des variations sensibles générées par une déviation conceptuelle.

À partir de deux questions ponctuelles et pertinentes, si l'approche descriptive d'archive permet vraiment une normalisation terminologique et si

elle ne finit pas par générer des écartements terminologiques, Rachele Raus montre comment l'effort de normalisation peut, en effet, conduire à une harmonisation de la terminologie entre les institutions du même acteur international.

La terminologie multilingue, le plus long et complexe des huit chapitres du volume, exploite d'une manière sélective les banques et les thésaurus terminologiques existants afin de centraliser les équivalents du terme « gender » et des expressions dans lesquelles il est employé, par exemple « gender analysis of value chains », « gender audit », « gender balance », « gender equality » et leurs traductions françaises « analyse de la chaîne de valeur selon le sexe », « audit de genre/audit fondé sur l'égalité des sexes », « équilibre entre les sexes », « égalité des sexes/égalité de genre/ égalité entre les sexes ». À comparer également « economic gender gap », « gender gap », « gender roles », « gender-specific project » avec « disparités de genre/entre les sexes », « rôle homme-femme/ rôles assignés à chacun des sexes », « projet ciblant l'égalité des sexes/entre les sexes/projet spécifique au genre », « disparités économiques entre les sexes » (p. 104). La recherche montre l'existence de décalages conceptuels significatifs entre les concepts analysés, que l'auteure présente comme la suite des adaptations dans les différentes langues-cultures et des formes variées de colinguisme.

Le chapitre consacré à l'examen des outils informatiques, à savoir mémoires de traduction et « concordanciers » (les concordanciers multilingues étant des outils informatiques qui permettent de gérer des corpus de textes parallèles), ne procède pas à leur présentation exhaustive. Tout au contraire, en examinant quelques uns, l'auteure rend visible leur apport dans le domaine de la terminologie multilingue, leur potentiel, de même que leurs limites. Le dernier chapitre est focalisé sur la nécessité d'une éthique non seulement des traducteurs qui en sont déjà préoccupés, mais d'une éthique des terminologues et des instances concernées par la diffusion et la mise en circulation des termes.

Les *Conclusions générales et mise en perspective* offrent au lecteur l'occasion de repenser aux conditions de production des réalisations terminologiques bi- et multilingues, aux concepts clés tels « interdiscours », « point de vue » et « positionnement ». Il est intéressant de voir comment les conclusions de l'étude menée par Rachele Raus débouche sur des pistes de réflexion multiples concernant la possibilité « d'un discours expert monolithique », la mise au point d'une « approche discursive au sens de l'archive » et « le respect de l'éthique de la responsabilité » (p. 150-151).

En conclusion, le présent ouvrage constitue une contribution nécessaire dans un domaine peu exploité, celui de la terminologie concernant l'égalité entre les sexes. Il représente à la fois un véritable outil de travail pour les terminologues et les traducteurs, fournissant suffisamment

d'informations et d'instruments pour effectuer des choix responsables lors de la traduction des termes de l'égalité homme-femme. Le fait de tenir compte de nombreux aspects linguistiques, discursifs et contextuels, permet également un renouvellement dans le domaine de la terminologie multilingue, en s'éloignant de l'approche classique pour adopter celle d'archive.

**LA RETRADUCTION EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE.
RETRANSLATING CHILDREN'S LITERATURE**

VIRGINIE DOUGLAS, FLORENCE CABARET (EDS.), BRUXELLES:
P.I.E. PETER LANG, ISBN 978-2-87574-161-5, 2014, 351 p.

Iulia CORDUȘ¹

Un nombre impressionnant de traductions pour enfants paraissent chaque année, dont un pourcentage significatif est représenté par de nouvelles traductions d'œuvres classiques. L'étude de cette tendance fait l'objet d'un volume collectif publié à la fin de l'année 2014 aux éditions P.I.E. Peter Lang de Bruxelles. Faisant partie de la collection « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », l'ouvrage comprend 19 articles en français et en anglais, étant structuré en cinq parties qui représentent des axes de réflexion autour du thème central, notamment la retraduction de la littérature de jeunesse :

Partie 1. Il était une fois... Les contes et la retraduction.

Partie 2. Retraduire l'oralité et la musicalité, entre création et retour à l'œuvre.

Partie 3. Destins éditoriaux : lorsqu'un pays s'empare d'une œuvre.

Partie 4. Retraduction et fluctuations du statut ou du destinataire de l'œuvre.

Partie 5. Retraduire l'album.

Le volume est accompagné d'un appareil paratextuel très utile pour décrire l'état des recherches du domaine, formé d'une « Introduction » signée par Florence Cabaret et une « Conclusion » due à Virginie Douglas. Les auteurs des articles réussissent à dresser l'image à géométrie variable des systèmes éditoriaux nationaux et internationaux qui produisent la littérature de jeunesse.

L'article de Muguraș Constantinescu inaugure la première partie, en s'arrêtant sur « La retraduction des contes français en roumain et leur changement de statut », analyse le phénomène de la retraduction sur le marché éditorial roumain. Le regard d'ensemble sur les traductions des contes passe par quatre perspectives générées par le spécifique du marché éditorial : des savants vers les enfants, vers les écoliers, vers les adultes et vers tous. Jan Van Coillie se concentre sur la raison de la retraduction périodique des contes, en étudiant le corpus dans la lumière des informations du paratexte et du contexte. Quatre situations sont identifiées :

¹ Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie, iulaida31@gmail.com.

le besoin d'améliorer/corriger les traductions précédentes, le vieillissement des traductions, l'inadéquation des versions existantes avec le groupe de lecteurs ciblé et l'impératif commercial. Roberta Pederzoli continue la série d'articles sur la retraduction des contes, en analysant des retraductions de Charles Perrault publiées en Italie entre 2000-2013. Sa recherche porte sur les synergies entre le texte et les illustrations, les nuances littéraires et morales, le lexique ancien et les tendances modernes, pour identifier le destinataire implicite des retraductions et rééditions. Elle remarque, dans les conclusions de son article, que chaque édition « construit son propre public » (p. 66) à l'aide de ses stratégies spécifiques.

Le deuxième chapitre est ouvert par l'article de Françoise Thau, qui étudie les deux portes d'entrée de l'ouvrage *The Jungle Book* de Rudyard Kipling dans la langue française, notamment deux traductions séparées par 100 ans d'évolution des langues source et cible. La chercheuse découvre combien les deux approches du texte sont différentes, en assurant chronologiquement la popularisation de l'auteur et de l'ouvrage, ensuite une lisibilité plus accessible qui bénéficie d'une familiarité avec le fil narratif. Audrey Coussy analyse dans son article « Comment on retraduisit les *Just So Stories* de Rudyard Kipling », en basant ses observations sur cet ouvrage qui a résisté à la retraduction pendant plus de quatre-vingts années et dont les retraductions ont encore du mal à détrôner la première. Dans le dernier article de ce chapitre, Joachim Zemmour lance une question à réponse implicite (« Faut-il retraduire Tolkien? »), en présentant les différences de l'approche de deux traducteurs français du roman *The Hobbit*, traductions publiées à plus de quarante années distance.

Dans la troisième partie, les auteurs illustrent l'impact du contexte littéraire, idéologique et économique des pays dans la retraduction des textes particuliers.

Le cas d'*Alice's Adventures in Wonderland* traduit et retraduit en suédois 13 fois, illustré et accompagné de diverses formes de paratexte est étudié par Björn Sundmark qui soutient que dans ce cas, la première traduction a été la plus proche de l'original, ce qui nous fait nous interroger sur les éléments qui ont déclenché les retraductions ultérieures (public riche ou pauvre, adulte ou enfant, parlant un dialecte ou un autre, éduqué ou non). Mariella Colin présente le contexte et les spécificités des retraductions du livre *Cuore* d'Edmondo De Amicis, un succès éditorial mondial. Les retraductions en français sont toutes dirigées vers le but de naturaliser le texte, en s'adressant – sauf une édition scientifique accompagnée d'un appareil critique et publiée en 2001 – aux enfants. Raluca-Nicoleta Balațchi ouvre la perspective diachronique et synchronique de la traduction en roumain du roman *Sans famille* d'Hector Malot. Elle illustre le parcours traductif de l'œuvre, en identifiant les retraductions et les rééditions. Onze traductions trouvées dans

une soixantaine d'éditions relèvent quelques déclencheurs significatifs des retraductions, comme le besoin de réactualisation linguistique, le potentiel du marché éditorial et l'importance du contexte idéologique. Nous remarquons la conclusion très pertinente qui relie la stratégie d'exotisation du lexique de la cuisine et de la nourriture au jeune destinataire de la culture cible qui est un "enfant moderne, ouvert et plus réceptif à une gastronomie étrangère" (p.158).

Un autre cas de figure, présenté par Daniela Hăisan, sont les traductions du roman de Jules Renard, *Poil de Carotte*. Les sept versions roumaines analysées par la chercheuse passent par une problématique traductologique diverse, allant de l'ample question de la désignation (sobriquets, noms d'amour, appellations injurieuses) jusqu'à la traduction de l'oralité. Nous retenons encore l'idée inédite de l'analogie entre traduction et réfraction, comme opposition à la réflexion directe dans un miroir fidèle : « la réfraction n'est [...] qu'une réflexion partielle tout comme [...] la traduction qui ne peut être envisagée que dans une relation métonymique avec sa source » (p. 176). Monika Wózniać illustre l'exemple de la retraduction *puriste* du livre *Winnie-the-Pooh*, qui démontre le fait qu'une retraduction, faite après une analyse critique, en respectant strictement des règles imposées, n'a pas nécessairement un succès plus grand qu'une traduction *intuitive*. Anna Derelkowska-Misiuna dirige son analyse de *Anne of Green Gables* vers le but de découvrir comment les retraducteurs sont influencés par une traduction canonique et si leur initiative a été de créer une traduction idéale ou de traduire rapidement et sans effort.

La quatrième partie du volume concentre des articles qui dressent la problématique du destinataire dans la traduction. Émilie Audigier analyse les éléments linguistiques et culturels de la traduction et la retraduction de la nouvelle « Conto de escola » de Machado de Assis, dans la perspective du changement de destinataire adulte avec l'enfant. Paola Artero propose une réflexion sur la réception d'une œuvre de C.S. Lewis, pour révéler l'existence des normes de traduction transposables selon la demande du marché éditorial. La situation actuelle du système littéraire destiné aux enfants parlant l'afrikaans est analysée par Marietjie Revington, qui se propose de montrer les différences significatives dans les stratégies des traductions qui sont à la base de la littérature d'enfance pour les lecteurs afrikaans. Histoire contemporaine d'un anti-héros qui renverse les qualités traditionnelles des personnages centraux des contes, *Shrek!* représente le point central de l'analyse de Stefania Gandin, qui se propose d'illustrer le lien entre le statut de la littérature d'enfance et la pratique de la traduction des livres pour enfants.

Finalement, les trois articles de la dernière partie sont trois cas de figure qui analysent les défis de traduire l'album. Dans le cadre théorique des

aspects visuels et verbaux de l'activité traduisante, Chiara Galletti présente le parcours traductologique d'une œuvre de Tove Jansson et arrive à une conclusion qui met en relation les créateurs d'albums avec l'habileté de *penser visuellement*. La perspective originale de Loïc Boyer, directeur de collection aux éditions Didier jeunesse, est valorisée dans l'article « Rétrographisme: les albums retraduits sont-ils formellement réactionnaires? », pour montrer que la révolution graphique de chaque retraduction d'album est dans le bénéfice de l'œuvre et de la littérature d'enfance en général. Anne Schneider et Thérèse Willer analysent les traductions successives de quelques œuvres de Toni Ungerer, écrivain qui associe dans son écriture le français, l'allemand et l'alsacien. La tâche très difficile de traduire ces œuvres réside dans les calembours et les expressions d'humour germanique, les termes imagés et les jeux de mots qui sont caractéristiques à l'écrivain alsacien.

Le volume *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature* ouvre de nouvelles perspectives sur les œuvres classiques d'enfance incluses dans des séries ouvertes de retraductions. En récupérant, en s'appropriant et en échangeant les créations littéraires d'autres espaces culturels, les traducteurs ajoutent une dimension affective aux héros qui « assurent la survie du texte » (p. 329). Nous apprécions la perspective d'ensemble sur littérature surtout européenne, les quelques éclairages sur la littérature brésilienne et de l'Afrique du Sud, tout en regrettant l'absence d'autres espaces francophones. Nous reconnaissons la valeur de ce recueil d'articles de spécialité dans la mise en évidence des tendances dans la traduction, qui exploitent les dimensions linguistiques, culturelles et historiques, en situant dans le centre de la recherche le destinataire de la littérature d'enfance et de jeunesse.

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 et critique des traductions*, Contrat 133/27.10.2011.

**LA TRADUCTION RAISONNÉE. MANUEL D'INITIATION À
LA TRADUCTION PROFESSIONNELLE DE L'ANGLAIS VERS
LE FRANÇAIS,**

JEAN DELISLE, OTTAWA, LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ
D'OTTAWA, 3^e ÉDITION, 2013
ISBN 978-2-7603-2117-5, 716 p.

Violeta CRISTESCU¹

Publié pour la première fois en 1993, l'ouvrage *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, écrit par Jean Delisle, est arrivé à sa troisième édition. Nommé par l'auteur « une méthode d'initiation à la traduction générale de textes pragmatiques anglais » (2013 : 22), l'ouvrage a éveillé, depuis son apparition, un vif intérêt. Michel Ballard, qui a fait la présentation de la première édition, parle de la cohérence de cette « méthode construite, progressive, dont les chapitres livrent leurs sources et invitent à lire davantage » (1994 : 485). Dix ans après la première édition, on en a publié la 2^e. L'auteur explique les raisons de la réédition : les besoins changeants des apprenants et le progrès des connaissances font que « tout ouvrage de ce genre », tout comme les dictionnaires, d'ailleurs, ait le destin de vieillir rapidement. C'est la raison pour laquelle les « rafraîchissements » périodiques s'imposent (2003 : 15). La méthode prend appui, comme Delisle dit, sur la théorie interprétative de l'École de Paris (Lederer et Seleskovitch) et sur la linguistique différentielle (Vinay et Darbelnet). L'auteur fait aussi référence à l'article « La traduction raisonnée » de Darbelnet, publié en 1969, dans la revue *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal* (Volume 14, N° 3, 3 septembre 1969, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 135-140), qui lui a inspiré le titre. En lui empruntant le titre, il a voulu rendre hommage à ce pionnier de la linguistique différentielle et de l'enseignement de la traduction au Canada.

Ce « méga manuel » (José Tourville, 2003 : la quatrième de la couverture), satisfait aux principes de la pédagogie moderne et définit clairement les objectifs d'apprentissage. Le livre ne se veut pas une recette à appliquer aveuglément, par contre, il inculque aux étudiants une « démarche cognitive » permettant de saisir le sens d'un texte et de le ré-exprimer le plus fidèlement possible. Pour chaque difficulté abordée, il propose de nombreuses solutions, extraites de traductions effectuées par des traducteurs

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

professionnels, et tente d'habituer les étudiants à exploiter au maximum leur créativité et leurs ressources expressives. Les difficultés d'apprentissage : méconnaissance de la nature réelle de la traduction, recherches documentaires insuffisantes, défauts de méthode, propension au transcodage, sous-traduction, sur-traduction, hyper-traduction, sous-exploitation des ressources de la langue d'arrivée, etc. ont mené à la publication d'une nouvelle édition. La 3^e édition surprend le lecteur averti par l'absence d'une citation, présente sur la première page des deux éditions précédentes. Nous ne comprenons pas les raisons de renoncer à l'épigraphe : « La traduction est une activité où l'on suit des règles sans disposer de règles pour appliquer des règles. » (Christian Berner, « Le penchant à traduire »), mais l'auteur en a sans doute !

Dès le début, cette nouvelle édition impressionne par son contenu diversifié : 9 objectifs généraux d'apprentissage (contre 8, dans les deux premières éditions), 75 objectifs spécifiques (contre 68, dans la 2^e édition, et 56, dans la première édition), 96 textes à traduire (contre 85 textes des éditions précédentes), 253 exercices d'application (par rapport à plus de 135, pour la 2^e édition, et 80, pour la première édition), un glossaire de 275 notions (contre 238 termes des premières éditions), une bibliographie de 410 titres (qui ajoute 10 titres face aux éditions précédentes) et des milliers d'exemples de traduction. Les nouveaux textes d'application proviennent de publications très diverses (catalogues d'exposition, dépliants publicitaires, journaux, magazines, modes d'emploi, ouvrages de vulgarisation, programmes de concert, rapports administratifs, etc.) ou sont tirés de sites Internet. On remarque aussi la diversité des sujets : alimentation, zoologie, bureautique, café, cuisine, faune africaine, humour, informatique, mode, philatélie, relation de couple, santé, théâtre, choisis pour illustrer certains phénomènes particuliers de la traduction pragmatique, et non pas pour renseigner sur l'actualité.

La nouvelle mise à jour a été possible grâce à un travail en équipe : Marco A. Fiola, co-auteur, avec la collaboration de Georges L. Bastin et six autres. On a enrichi et diversifié le contenu du manuel, y ajoutant de nouveaux objectifs, mais l'orientation générale est demeurée la même : « former de futurs traducteurs *professionnels* » (2013 : 15). D'ici, l'idée d'inclure un objectif sur la « Machine à dicter », un autre sur les « Textes mal écrits » et d'autres objectifs qui visent à illustrer diverses facettes de la démarche cognitive du traducteur, comme : « Sens critique, jugement linguistique », « Traduire littéralement ou librement ? », « Féminisation », « Notes du traducteur », « Mot juste », « Anglicisme de fréquence », « Logique », « Réseaux lexicaux ». La « Table des matières » donne une idée claire sur le contenu de l'ouvrage. Après des pages contenant des remerciements, une introduction et une liste d'abréviations, nous trouvons

« l'ossature du manuel » (2013 : 21), les neuf chapitres, structurés comme suit : I. Métalangage de la traduction, II. Documentation de base du traducteur, III. Méthode de travail, IV. Outils technologiques, V. Processus de traduction, VI. Règles d'écriture, VII. Difficultés d'ordre lexical, VIII. Difficultés d'ordre syntaxique, IX. Difficultés d'ordre stylistique. Le « Glossaire » et les références bibliographiques, qui occupent une vingtaine de pages, puis les deux « Annexes », couvrant une centaine de pages, prouvent une riche documentation.

Cet ouvrage représente la « distillation d'une quarantaine d'années d'enseignement de la traduction générale au niveau universitaire » (2013 : 18) et a déjà recueilli la faveur des professeurs et des étudiants des écoles de traduction au Canada et même à l'étranger. Chaque chapitre et chaque objectif commencent par une phrase célèbre, appartenant à des théoriciens / écrivains d'époques différentes (Maurice Pergnier, Michel Ballard, Umberto Eco, André Gide, Daniel Pennac, Sainte-Beuve, Victor Hugo, André Martinet, Roman Jakobson, Milan Kundera, etc.) ou provenant du *Guide du Traducteur*. Dès les premières pages, nous pouvons lire la définition de la traduction proposée par Claude Tatilon (1986, *Traduire : pour une pédagogie de la traduction*), que l'auteur a fait la sienne, car elle « s'applique parfaitement aux textes pragmatiques et correspond aux qualités que nous reconnaissons nous aussi à une traduction réussie » (2013 :19). Nous y trouvons aussi une explication pour « l'objectif d'apprentissage », ainsi que la description de deux grandes catégories d'objectifs : « l'objectif général » et « l'objectif spécifique » (*Idem* : 20). Les objectifs retenus pour cette édition correspondent aux connaissances de base qu'il convient d'acquérir au stade de l'initiation à la traduction générale et évitent les tâtonnements inutiles aux futurs traducteurs.

À la lecture attentive de l'ouvrage, nous comprenons que les cinq premiers objectifs généraux sont de nature terminologique, documentaire, méthodologique, technologique et théorique, tandis que les quatre derniers portent sur les grandes catégories de difficultés liées à l'apprentissage de la traduction au stade de l'initiation (difficultés rédactionnelles, lexicales, syntaxiques, stylistiques). Les sept nouveaux objectifs spécifiques invitent à tenir compte, entre autres, de nouvelles technologies : l'évaluation des ressources documentaires, le travail en équipe, l'auto-révision, la traductique, les ressources de la bureautique, la traduction de l'humour et la nouvelle orthographe. Leur structure est identique : chacun s'ouvre par un exposé de la notion ou du problème et continue par des suggestions de lectures, des exemples et des exercices d'application, suivis d'un ou de plusieurs textes à traduire. Les exercices d'application constituent « une véritable gymnastique intellectuelle » (2013 : 21) et apportent la confirmation que tout problème de traduction a des solutions multiples. L'apprenant peut découvrir qu'il y a toujours plusieurs façons de ré-exprimer dans une langue une pensée formulée dans une autre et ne traduira pas « à l'aveuglette ».

L'ouvrage aide le lecteur à comprendre que s'initier à traduire, c'est apprendre à lire un texte original avec les yeux d'un traducteur, c'est-à-dire apprendre à y repérer les difficultés d'interprétation et de reformulation qu'il renferme et pouvoir les nommer. Toute bonne méthode d'enseignement doit délimiter la matière à transmettre, sérier les difficultés, fixer les objectifs d'apprentissage, préciser les moyens permettant de les atteindre, établir une progression dans la formation, prévoir les modalités d'évaluation des performances observables.

Il reste à dire que cet ouvrage favorise une transition harmonieuse entre l'université (n'oublions pas la carrière universitaire de l'auteur) et le marché du travail (l'auteur ayant pratiqué la traduction en milieu de travail, au sein d'une organisation du secteur public, expérience qui l'a amené à rechercher des solutions, des méthodes et des approches dont ont profité des générations d'étudiants). C'est une référence importante et un outil nécessaire, qui devrait être gardé à portée de la main par tout traducteur professionnel. Il sert d'aide pédagogique au professeur enseignant cette matière (il attire l'attention sur l'importance d'établir des objectifs d'apprentissage) et de guide aux professionnels de la traduction désireux de se perfectionner. Delisle enrichit la traductologie par une réponse complète à la question : « Peut-on enseigner à traduire ? ». Il arrive à la conclusion qu'il faut transmettre un savoir organisé et développer l'aptitude à traduire de façon raisonnée. L'enseignement de la traduction par objectifs démontre son applicabilité dans la formation des traducteurs.

Bibliographie

- Ballard, Michel (1994) : Ouvrage recensé : « DELISLE, Jean (1993), *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, Collection « Pédagogie de la traduction », 484 p. ISBN 2-7603-0372-1 », in *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, Volume 39, N° 3, 1994, pp. 484-487.
- Delisle, Jean (2013) : *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 3^e éd., Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 716 pages, ISBN 978-2-7603-2117-5.
- Delisle, Jean (2003) : *La Traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 2^e éd. revue et augmentée, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Réimpressions 2004, 2008, 2010, 2012), Collection « Pédagogie de la traduction », 604 pages, ISBN 978-2-7603-0568-7.
- Delisle, Jean (1993) : *La Traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Collection « Pédagogie de la traduction », 484 pages, ISBN 2-7603-0372-1.

Note :

Cet article a été financé par le projet « **SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

LES AUTEURS

Muguraș Constantinescu (mugurasc@gmail.com) est professeur de littérature française et de la traduction littéraire à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava. Elle est rédactrice en chef de la revue *Atelier de Traduction*, directrice du Centre de Recherches INTER LITTERAS, coordinatrice du master Théorie et Pratique de la Traduction ; a publié notamment les volumes *Pratique de la traduction*, *La traduction entre pratique et théorie*, *Les Contes de Perrault en palimpseste*, *Pour une lecture critique des traductions. Réflexions et pratiques* (L'Harmattan, Paris, 2013), *Lire et traduire la littérature de jeunesse* (aux Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2013), ainsi que des ouvrages traduits de Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Gilbert Durand, Jean Burgos, Gérard Genette, Alain Montandon, Jean-Jacques Wunenburger. Elle est coordinatrice de plusieurs projets de recherche exploratoire : 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.

Christian Balliu (cballiu@heb.be) est professeur à Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (Haute École de Bruxelles), qu'il a dirigé de 2006 à 2011 ; il y enseigne l'histoire et les théories de la traduction, la traduction scientifique espagnol-français et l'interprétation simultanée espagnol-français. Préoccupé par l'histoire des traductions, il l'a enseignée aussi pendant plus d'une décennie (2002 - 2013) à l'ISIT de Paris, où, par ailleurs, il a dispensé également des cours de traductologie appliquée à l'espagnol. Réputé spécialiste international, il a enseigné dans plusieurs universités étrangères (Université de Malaga et Université Saint-Joseph de Beyrouth), en tant que professeur invité. Ses principaux axes de recherche, illustrés par de nombreux ouvrages, études, articles et communications portent sur l'histoire de la traduction, l'enseignement de la traduction et la traduction spécialisée, notamment médicale.

Anca-Andreea (Brăescu) Chetrariu (chetrariu_anca30@yahoo.com) est l'auteure d'une thèse de doctorat sur la pratico-théorie de la traduction chez la traductrice roumaine Irina Mavrodin. Ses principaux domaines d'intérêt sont la critique, la poétique et l'histoire des traductions. Elle fait partie d'un projet de recherche en traduction financé par le Ministère Roumain de la Recherche (*Traduction culturelle et littérature(s) francophone(s) : histoire, réception et critique des traductions*), a fait un stage de recherche doctorale en traduction à l'Université d'Artois, Arras (2012) et a participé à plusieurs colloques internationaux sur la traduction.

Katerina Spiropoulou (k.spiropoulou@gmail.com) est docteure ès lettres en langue et littérature françaises depuis 2006, est chargée de cours de français à l'Université de Thessalie. Elle s'intéresse aux discours critiques sur la francophonie littéraire, à la diversité des littératures francophones, au roman francophone

contemporain. Exil, création littéraire, mémoire, identité, langue et migration-diaspora sont quelques pistes de sa recherche.

Anastasia Yannacopoulou (anastasiay@gmail.com) est docteure en Informatique linguistique depuis 2005, est traductrice littéraire et co-fondatrice d'Ergonotics SAS. Ses principaux domaines d'intérêt sont la linguistique appliquée, la génération automatique des textes et la traduction de la littérature francophone.

Thiago Mattos (thiagomattos.lit@gmail.com) est licencié en Lettres (Université Fédérale Fluminense, à Rio de Janeiro), où il a mené des études en Analyse de Discours. Actuellement il conclut un Master en traductologie et littérature française à l'Université de São Paulo, avec un projet de retraduction de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire. Comme poète, Mattos a publié les recueils *Teu pai com uma pistola* (2012) et *Casa devastada* (2014) et a participé plus récemment au XXIX Festival International de la Poésie de Trois-Rivières, au Québec. Il commence son doctorat en 2015 à l'Université de São Paulo.

Jean Marie Wounfa (wounfa@yahoo.com) est enseignant de littérature africaine écrite au Département de français de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Ngaoundéré (Cameroun). Il est l'auteur d'une thèse de Doctorat/PhD portant sur l'analyse des titres de romans camerounais francophones et de plusieurs articles. Au-delà de la titrologie, ses préoccupations de recherche vont de l'écopoétique à l'analyse institutionnelle en passant par la réception littéraire, la lecture des images et la lecture de l'imaginaire romanesque africain.

Marc Charron (marc.charron@uottawa.ca) est professeur agrégé à l'École de traduction et d'interprétation (ÉTI) de l'Université d'Ottawa, Canada, et membre de la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Il a une double formation en études hispaniques et en traductologie. Il est titulaire d'un doctorat en traductologie, obtenu à l'Université de Montréal en 2001, avec une thèse portant sur une critique des traductions de Lazarillo de Tormes, en versions françaises. Il co-dirige la collection « Traduction littéraire » aux Presses de l'Université d'Ottawa. Il a co-dirigé également, entre autres, le numéro spécial de la revue de traduction littéraire K1N (<http://k1n.litra.ca>), The Four Americas, Rewritten/Les Quatre Amériques, réécrites : poésies et nouvelles des Amériques/Poetry and Short Story of the Americas. TransLit Volume 8, 2013 et le numéro spécial de la revue TTR, « Traduire les Amériques », vol. XIX, n° 2, 2006 (paru en 2008).

Soon Jeung Lim (soonjeunglim@gmail.com) est Professeur associé de l'Ecole de traduction et d'Interprétation de l'Université Féminine Ewha, Interprète de Conférence et Traductrice professionnelle. Ses domaines d'intérêt sont la traduction littéraire, la didactique de l'interprétation et de la traduction et la traduction automatique.

Hyonhee Lee (avecletemps815@gmail.com) est doctorante en Littérature comparée, rattachée au laboratoire CRIT (Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles) à l'université de Franche-comté à Besançon en France où elle fait une thèse portant sur la diffusion de la littérature française en coréen au début du XX^e siècle. Après avoir travaillé de nombreuses années en tant qu'éditrice dans les maisons d'édition en Corée, elle est actuellement, parallèlement à ses études, traductrice littéraire en français et en coréen de nombreux ouvrages contemporains tels que *La porte des enfers* de Laurent Gaudé, *L'enfant de la Haute mer* de Jules Supervielle, *Malavita* de Tonino Benacquista. Pour elle, la thèse est un champ de réflexion théorique, historique, et son activité de traduction est un champ de réflexion pratique, publique. Elle rêve de trouver une heureuse réconciliation entre ces deux champs.

Arvi Sepp (arvi.sepp@vub.ac.be / arvi.sepp@uantwerpen.be) a étudié la philologie germanique, la sociologie et la théorie littéraire à la Katholieke Universiteit Leuven, l'Université Catholique de Louvain et la Humboldt-Universität Berlin. Il est actuellement professeur en littérature allemande à l'Universiteit Antwerpen et professeur en culture allemande et traductologie à la Vrije Universiteit Brussel. Il a rédigé une thèse sur les journaux intimes de Victor Klemperer. Arvi Sepp a publié de nombreux articles sur la littérature allemande et la théorie littéraire.

Karel Vandeghinste (kvandeghinste@hotmail.com) a étudié la philologie germanique (anglais-allemand) à la Katholieke Universiteit Leuven, où il a également obtenu un master interuniversitaire en théorie littéraire. En outre, Vandeghinste a poursuivi un master en traduction à la Haute École Erasmus de Bruxelles. Actuellement, il est collaborateur au Centre de connaissance ARhus à Roulers (Belgique).

Fabio Regattin (fabio.regattin2@unibo.it), chercheur en langue française et traduction auprès de l'Université de Bologne, travaille comme traducteur pour l'édition et pour le théâtre. Il s'intéresse spécialement à la traduction des jeux de mots, à la traduction pour le théâtre et aux rapports qui relient la traduction et l'évolution culturelle. Il a publié sur ces sujets plusieurs contributions, parmi lesquelles figurent *Le Jeu des mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques* (Bologne, Emil, 2009) et *Tradurre un classico della scienza. Traduzioni e ritraduzioni dell'Origin of Species di Charles Darwin in Francia, Italia e Spagna* (Bologne, Bononia University Press, 2015 ; avec Ana Pano Alamán).
<http://www.unibo.it/docenti/fabio.regattin2>

Sahar Youssef (sahar.samiryoussef@gmail.com) est Maître de Conférences au Département de langue et de littérature françaises et de Traduction, Caire, Egypte. Traductrice libre, elle a assuré le transfert de nombre d'œuvres françaises en langue arabe et participé à différents colloques internationaux et ateliers sur la traduction. Ancien chercheur invité à l'ITEM/CNRS Paris, elle est actuellement correspondant étranger auprès de l'équipe *Multilinguisme, Traduction, Création* et de l'équipe *Manuscripts francophones du sud*. Ses travaux de recherche portent essentiellement sur les

problèmes de la traduction littéraire. Elle s'intéresse également aux axes de recherche suivants : multilinguisme, autotraduction, retraduction, enjeux et défis de la traduction de nouvelles formes de création littéraire, ainsi qu'à la génétique de la traduction. Elle dirige à présent des mémoires de Master en traduction et en terminologie.

Juliette Bourdier (Bourdier@cofc.edu) est spécialisée en études médiévales avec une emphase sur les représentations infernales. Diplômée de littérature (University of Colorado, CU Boulder), ses recherches sont centrées sur les témoignages chrétiens de voyages dans l'au-delà produits entre les XI^e et XIV^e siècles, en particulier ceux qui visitent enfers, purgatoires et autres lieux de tourments, qu'ils aient été rédigés en latin ou anciens vernaculaires. Dernièrement, son analyse valorise la "voix" de l'Auteur vernaculaire et laïque qui détourne le récit édifiant pour revendiquer le droit à la création littéraire.

Natalia Paprocka (natalia.paprocka@uwr.edu.pl) est maître de conférences en traduction et traductologie à l'Institut d'études romanes de l'Université de Wrocław en Pologne. En tant que traductologue, elle a consacré plusieurs publications aux problèmes de la qualité en traduction et de son évaluation (notamment *Erreurs en traduction pragmatique du français en polonais : identifier, évaluer, prévenir*, Łask 2005). Actuellement, elle réalise le projet « Cent ans de traduction pour la jeunesse en Pologne » portant sur les stratégies de traducteurs et d'éditeurs dans les traductions polonaises de littérature de jeunesse française (1918-2012).

Iulia Corduş (iuliaida31@gmail.com) est licenciée ès lettres de la Faculté de Langues et Littératures Étrangères de l'Université de Bucarest en Langues Modernes Appliquées : anglais-français. Elle a soutenu en 2010 son mémoire de licence sur la traduction du langage spécialisé, en 2012 sa thèse de dissertation sur La traduction du langage spécialisé gastronomique à l'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava. Elle est à présent doctorante de Muguraş Constantinescu à l'Université de Suceava, en préparant une thèse sur la traduction du langage gastronomique dans le contexte littéraire. Elle 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.

Raluca-Nicoleta Balăţchi (raluka2@yahoo.fr) est enseignante de langue française à l'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, où elle donne des cours de syntaxe du français contemporain, pragmatique et traductologie. Docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, Roumanie, avec une thèse sur l'expression de la subjectivité en français, elle se spécialise en analyse du discours, pragmatique et traductologie (avec notamment un projet de recherche postdoctorale sur la subjectivité en traduction littéraire financé par CNCS entre 2011 et 2012, et la participation à l'équipe de recherche du Projet de recherche exploratoire *Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des traductions*). Auteur d'un livre sur la subjectivité, de quelques contributions à des ouvrages de linguistique, d'une trentaine d'articles parus en Roumanie et à l'étranger, d'une traduction.

Cosmin-Gheorghiță Pârghie (parghie_cosmin@yahoo.com) est licencié ès lettres de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université de Suceava. Il a soutenu en 2012 le mémoire de licence sur la catégorie grammaticale des pronoms personnels en roumain, et en 2014 sa thèse de dissertation sur *B. Fundoianu-Benjamin Fondane : traducteur et auteur traduit*, à l'Université «Ștefan cel Mare» de Suceava. Il est à présent doctorant de Muguraș Constantinescu à l'Université de Suceava, en préparant une thèse sur *B. Fundoianu-Benjamin Fondane et Ilarie Voronca : traducteurs et auteurs traduits*.

Ana-Claudia Ivanov (ana_claudia90210@yahoo.com) est licenciée ès lettres de la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai en langues étrangères: français – russe. Après avoir effectué un master en traduction littéraire à l'Université « Ștefan 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 Muguraș Constantinescu à l'Université « Ștefan 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*).

Violeta Cristescu (violeta_cristescu@yahoo.com) est professeur de français au Lycée « Mihai Eminescu » de Suceava, Roumanie, et coordinatrice de plusieurs projets internationaux. Après avoir suivi un master en didactique des langues, elle prépare une thèse sur la traductologie, sous la direction du professeur Muguraș Constantinescu, ayant publié des articles scientifiques et des recensions critiques du domaine, dont : « Analyse des traductions en roumain de la pièce *La Cantatrice chauve* de la perspective de la double lecture » ; « Michel Ballard, Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels ». Elle a traduit la pièce de théâtre *Les Quatre Petites Filles* de Pablo Picasso et des poésies roumaines, dont quelques-unes déjà publiées dans la revue *La Lettre R*. Elle a participé à de nombreux stages et séminaires de perfectionnement à l'étranger, dont « Le travail interculturel : initiateurs, projets, défis » (Luxembourg), « La formation européenne dans l'enseignement » (France), « Comment enseigner l'Europe » (Belgique).

APPEL À CONTRIBUTION

Atelier de traduction, numéro 24

Faisant suite au numéro 23, le numéro 24 de la revue *Atelier de traduction* ne propose pas de dossier thématique spécifique, s'ouvrant à une diversité de réflexions. Au sein de la traductologie, discipline à part entière et domaine de recherche privilégié, un éventail de sujets et d'approches se déploie, côtoyant une conceptualisation du phénomène multiforme qu'est le traduire.

L'atelier de travail du traducteur se prête à une observation sur l'axe de la synchronie ainsi que sur l'axe de la diachronie, plusieurs aspects étant intéressants à analyser: la dimension culturelle du texte littéraire en traduction et l'image du traducteur en tant qu'ambassadeur culturel, la critique des traductions, le phénomène de la retraduction, l'histoire de la traduction, etc., pour ne mentionner qu'une partie des approches possibles dans le cadre des études traductologiques.

Dans l'esprit d'ouverture induit par la réflexion sur la traduction, dans le numéro 24 de la revue *Atelier de traduction* nous encourageons une politique d'ouverture, invitant les contributeurs à réfléchir sur tous les aspects, les instances et les rapports qui agencent le vaste et complexe atelier du traducteur, en amont et en aval de la publication d'une traduction.

Nous vous proposons d'intégrer vos réflexions/ analyses dans les rubriques suivantes de notre revue:

→ **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 scientifique, 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.

→ **Comptes rendus** critiques d'ouvrages récemment parus, traitant de la traduction (actes des colloques, dictionnaires, ouvrages collectifs, ouvrages d'auteur, etc.).

Vous êtes priés d'envoyer vos propositions d'articles jusqu'au plus tard le **premier septembre 2015**, pour le **numéro 24** de la revue *Atelier de traduction*. Vos contributions sont attendues aux adresses suivantes:

Muguraș Constantinescu, mugurasc@gmail.com

Daniela Hăisan, daniella.haisan@gmail.com

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.

Il n'y aura pas de retrait pour le premier paragraphe des sections.

Les majuscules seront accentuées.

Les notes de bas de page sont réservées à des informations complémentaires ; les références bibliographiques seront écrites entre parenthèses dans le texte, selon le modèle : (Meschonnic, 1999 : 25). Les notes seront numérotées à partir de 1 à chaque page.

Les citations et les exemples dans le texte ne dépasseront pas trois lignes et seront mis entre guillemets à la française (« ... »). Les citations et les exemples qui excèdent trois lignes seront mis en retrait et en caractères de 11 pt, sans guillemets.

Toutes les citations dans une langue autre que le français seront traduites en notes de bas de page.

La bibliographie sera placée en fin d'article et sera rédigée selon le modèle suivant :

Delisle, Jean (2003) : *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 2^e éd. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

Pour tout renseignement, écrivez aux personnes de contact :

Muguraş Constantinescu, mugurasc@gmail.com

Daniela Hăisan, daniella.haisan@gmail.com

