

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI

Nicole Côté

**LA STYLISTIQUE COMPARÉE ET L'INTERPRÉTATION
COMME OUTILS DE DÉLIMITATION DU STYLE
INDIVIDUEL DANS LA TRADUCTION LITTÉRAIRE.
ÉTUDE DES PROBLÈMES STYLISTIQUES
SOULEVÉS PAR LA TRADUCTION DE *STORM GLASS*,
DE JANE URQUHART**

Thèse présentée à
la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval pour l'obtention
du grade de philosophiae doctor (Ph. D.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

Juin 1998

© Nicole Côté, 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-36251-5

Canada

• AVANT-PROPOS

Je voudrais ici remercier tous ceux et celles qui, amis, collègues du CRELIQ et professeurs, m'ont permis, par leurs discussions et leur soutien, de terminer cette thèse. Je tiens particulièrement à exprimer ma gratitude à ma directrice de thèse, Andrée Mercier, et à mon co-directeur, Louis Jolicoeur, pour leur aide et leurs bons conseils. Ma reconnaissance va aussi au Département des littératures pour l'obtention du Fonds de soutien au doctorat, au Syndicat des chargés de cours de l'Université Laval, pour une bourse de perfectionnement, ainsi qu'au Conseil des Arts du Canada, dont la bourse accordée pour la traduction du recueil *Storm Glass*, de Jane Urquhart, a lancé le projet de doctorat.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
AVANT-PROPOS.....	i
TABLE DES MATIÈRES.....	ii
INTRODUCTION	
Délimitation du propos et intérêt de la thèse.....	1
Explication du cheminement; justification de la relation entre les chapitres	4
Présentation des chapitres.....	6
Justification du corpus.....	9
CHAPITRE PREMIER : La traduction littéraire : lettre ou sens ?	
Evolution de la notion de style en traduction littéraire et définition de la problématique	
1.1. La traduction littéraire dans son contexte	
1.1.1. Textes premiers et seconds: statut de la traduction littéraire et des traducteurs	12
1.1.2. Déterminants et libre arbitre chez le traducteur.....	21
1.2. La traduction littéraire et l'étranger	
1.2.1. L'étrangeté de l'oeuvre.....	27
1.2.2. La traduction comme rapport à l'étranger	30
1.2.3. Ethnocentrisme et platonisme	35
1.2.4. Autres déformations inhérentes au traduire	42
1.3. La traduction littéraire et la lettre	
1.3.1. Lettre contre sens.....	46
1.3.2. Distinction entre les styles collectifs et individuel.....	50
1.3.3. Le cas du Québec.....	62
1.4. Limites de l'interprétation : la traduction comme critique	65
CHAPITRE II : La traduction littéraire et les contraintes des styles collectifs	
2.1. Introduction	
2.1.1. Limites de la stylistique comparée et de la présente étude des styles collectifs.....	71
2.1.2. Différences générales entre l'anglais et le français	74
2.1.3. Brefs repères historiques des tendances propres aux deux communautés langagières.....	76
2.2. Lexique	
2.2.1. Motivation (étymologie).....	81
2.2.2. Réalité phénoménologique et conceptuelle	84
2.2.3. Prédominance du substantif en français et du verbe en anglais.....	85
2.3. Syntaxe	

2.3.1.	Structure phrastique: mise en valeur du thème (F) ou du propos (A); du procès (A) ou du résultat (F).....	86
2.3.2.	De l'importance de l'ordre des mots dans la traduction littéraire	88
2.3.3.	Subjectivisme et objectivisme; représentation et ellipse.....	92
2.3.4.	Le général et le particulier	94
2.3.5.	Marques logiques (connecteurs) et morphologiques (genre, personne) ..	95
2.3.6.	Conclusion partielle.....	95
2.4.	Temporalité	
2.4.1.	Le temps envisagé comme procès ou unité statique.....	96
2.4.2.	L'aspect: définitions (valeurs lexicales et verbales).....	98
2.4.3.	Les équivalents du <i>simple past</i> en français	100
2.4.4.	Exemples de traductions du <i>simple past</i> dans «The Death of Robert Browning».....	108

CHAPITRE III : La traduction littéraire et les contraintes du style individuel : le style de *Storm Glass /Verre de tempête*

3. Introduction

	Le style d'Urquhart: état de la question.....	114
	Plan général de l'analyse des nouvelles et des problèmes de traduction.....	118
3.1.	Introduction à l'interprétation du groupe de nouvelles <i>Cinq fauteuils roulants</i>	117
3.1.1.	«Chaussures»	
3.1.1.1.	Interprétation générale.....	118
3.1.1.2.	Interprétation de certains passages.....	120
3.1.1.3.	Problèmes relevant des styles collectifs	122
3.1.1.4.	Problèmes relevant du style individuel	
3.1.1.4.1.	Animisme	123
3.1.2.	«Rêves»	
3.1.2.1.	Interprétation générale.....	123
3.1.2.2.	Interprétation de certains passages.....	127
3.1.2.3.	Problèmes relevant du style individuel	
3.1.2.3.1.	Jeux de mots.....	127
3.1.2.3.2.	Idiosyncrasies	128
3.1.3.	«Charité»	
3.1.3.1.	Interprétation générale.....	128
3.1.3.2.	Interprétation de certains passages.....	130
3.1.4.	«Le Cadeau»	
3.1.4.1.	Interprétation générale.....	130
3.1.4.2.	Interprétation de certains passages.....	132
3.1.4.3.	Problèmes relevant des styles collectifs	132
3.1.4.4.	Problèmes relevant du style individuel	134
3.1.5.	«Le Professeur de dessin»	
3.1.5.1.	Interprétation générale.....	135
3.1.5.2.	Descriptions picturales	138
3.1.5.3.	Problèmes relevant des styles collectifs	
3.1.5.3.1.	Descriptions picturales	139
3.1.5.4.	Problèmes relevant du style individuel	140
3.1.6.	Conclusion sur les <i>Cinq fauteuils roulants</i>	142
3.2.	«Verre de tempête»	
3.2.1.	Interprétation générale	143
3.2.2.	Problèmes relevant du style individuel	145

3.2.2.1. Néologismes.....	145
3.2.2.2. Ambiguïtés.....	146
3.2.2.3. Métaphores	150
3.2.3. Télescopage: problèmes relevant des styles collectif et individuel.....	151
3.3. «La Mort de Robert Browning»	
3.3.1. Interprétation générale.....	153
3.3.2. Comparaison des traductions	
3.3.2.1. Introduction.....	159
3.3.2.2. Interprétation de certains passages: différences de sens.....	161
3.3.2.3. Problèmes relevant du style individuel	
3.3.2.3.1. Différences de forme.....	167
3.3.2.3.2. Différences de ton	171
3.3.2.3.3. Télescopage	172
3.3.2.3.4. Vers d'Urquhart et d'autres poètes cités	174
3.3.2.4. Conclusion de la comparaison des traductions.....	182
3.4. «Danses interdites»	
3.4.1. Interprétation générale.....	183
3.4.2. Problèmes relevant des styles collectifs	
3.4.2.1. Modulations	189
3.4.3. Problèmes relevant du style individuel	
3.4.3.1. Métaphores, comparaisons et personnifications.....	190
3.4.3.2. Vers et néologismes	195
3.5. Introduction à l'interprétation du groupe de nouvelles «Sept Confessions».....	196
3.5.1. «Manège sur fond de ciel orageux»/ «Gourmandise»	
3.5.1.1. Interprétation générale.....	197
3.5.1.2. Problèmes relevant des styles collectifs.....	200
3.5.1.3. Problèmes relevant du style individuel.....	201
3.5.2. «Le Bossu» / «Luxure»	
3.5.2.1. Interprétation générale.....	203
3.5.2.2. Problèmes relevant du style individuel	
3.5.2.2.1. Jeux de mots / Postpositions.....	205
3.5.2.2.2. Temps narratifs	206
3.5.2.2.3. Métaphores	206
3.5.2.3. Problèmes relevant des styles collectifs	208
3.5.3. «Ses Boucles d'or» / «Envie»	
3.5.3.1. Interprétation générale.....	211
3.5.3.2. Problèmes relevant du style individuel	
3.5.3.2.1. Lexique	212
3.5.3.2.2. Rythme et rimes.....	213
3.5.3.2.3. Connotations : titre et noms propres.....	214
3.5.3.3. Problèmes relevant des styles collectifs	215
3.5.4. «Le Bateau» / «Orgueil»	
3.5.4.1. Interprétation générale.....	216
3.5.4.2. L'allégorie dans «Le Bateau»: le symbolisme des objets.....	218
3.5.4.3. Interprétation de certains passages.....	220
3.5.4.4. Problèmes relevant des styles collectifs	
3.5.4.4.1. Terminologie navale	221
3.5.5. «Glace artificielle» / «Colère»	
3.5.5.1. Interprétation générale.....	223
3.5.5.2. L'allégorie dans «Glace artificielle»: un univers manichéen	225
3.5.5.3. Problèmes relevant des styles collectifs	
3.5.5.3.1. Syntaxe, rythme et sémantique.....	226
3.5.5.4. Problèmes relevant du style individuel.....	228

3.5.6. «Verre de Venise» / «Convoitise»	
3.5.6.1. Interprétation générale.....	230
3.5.6.2. Problèmes relevant du style individuel	
3.5.6.2.1. Métaphores, comparaisons et allégories	233
3.5.6.2.2. Ton du narrateur et niveau de langue.....	239
3.5.6.3. Problèmes relevant des styles collectifs	
3.5.6.3.1. Équivalences syntaxiques et stylistiques.....	240
3.5.7. «Hotel Verbano» / «Paresse»	
3.5.7.1. Interprétation générale.....	242
3.5.7.2. Problèmes relevant du style individuel.....	245
3.5.6.3. Problèmes relevant des styles collectifs	
3.5.6.3.1. Équivalences syntaxiques et sémantiques.....	252
3.6. «Le Cottage de John»	
3.6.1. Interprétation générale.....	253
3.6.2. Styles collectifs	
3.6.2.1. Langue vernaculaire	255
3.6.2.2. Équivalences syntaxiques et sémantiques.....	256
3.6.3. Problèmes relevant du style individuel	256
3.7. «Cartes postales italiennes»	
3.7.1. Interprétation générale.....	257
3.7.2. La mise en abîme comme moyen de superposer les métaphores	260
3.7.3. Problèmes relevant du style individuel	
3.7.3.1. Procédés de style.....	263
3.7.3.2. Vers: allusions directes et indirectes	267
3.7.3.3. Jeux de prépositions.....	269
3.7.3.4. Ton	270
4. Particularités stylistiques du recueil <i>Storm Glass</i>	272
4.1. Structure poétique du recueil.....	273
4.2. Typologie des comparaisons, métaphores et métonymies de <i>Storm Glass</i> ...	279
4.3. Thématiques.....	282
4.3.1. Espace.....	283
4.3.2. Ordre et chaos	285
4.3.3. Souffrance et mort	285
4.3.4. Amour et altérité	287
CONCLUSION.....	288
BIBLIOGRAPHIE	297

INTRODUCTION

Délimitation du propos et intérêt de la thèse

J'avais choisi, dans le cadre d'un séminaire de maîtrise en théorie de la traduction, de présenter *Stylistique comparée du français et de l'anglais*¹, de Vinay et Darbelnet, parce que c'était le seul ouvrage en bibliographie qui proposait — quoique un peu trop naïvement — d'allier théorie et pratique dans une discipline où les camps avaient été si résolument retranchés qu'on distinguait théoriciens et praticiens par des appellations différentes: traductologues et traducteurs. Le professeur, M. Juhel, m'avait fait remarquer que ma lecture de l'ouvrage en question n'était pas suffisamment critique: son aversion pour cet ouvrage, que j'avais d'abord considérée comme un obstacle à ma réussite du cours, me fut salutaire puisque j'envisageai un doctorat qui tiendrait compte de l'apport — bénéfique ou délétère, selon le point de vue — de cet ouvrage aux études traductologiques. Il m'apparut ensuite qu'il était impossible d'appliquer une telle stylistique à des textes littéraires pour des raisons évidentes: il s'agit d'une stylistique comparée qui, comme l'a très justement fait remarquer Robert Larose², est plutôt une grammaire contrastive en ce qu'elle oppose principalement des mots ou expressions dans une langue à des mots ou expressions dans une autre, une stylistique, donc, qui travaille le plus souvent de façon ponctuelle, et non textuelle (bien que ses auteurs ajoutent au plan du lexique ceux de l'agencement — morphologie et syntaxe — et du message — situation linguistique évoquée par le texte). Cette approche ne tenait pas compte de la cohérence interne d'un texte littéraire, où les critères formels et thématiques constituent la spécificité de l'oeuvre. On y proposait des équivalences sémantiques, jamais formelles. En outre, la notion même d'équivalence, l'idée qu'une expression dans une langue puisse trouver son équivalent exact dans une autre, sans qu'on tienne compte de variables telles que le style d'une oeuvre ou son contexte socio-historique de production, témoigne déjà d'une vision ptoléméenne de la nature des langues en ce qu'elle n'est qu'une représentation extrêmement schématique de leur réalité mouvante. On en retire l'idée d'une langue figée dans le temps, nomenclature où la pensée se trouve plus que jamais prisonnière du style de la langue dans laquelle elle est formulée. Ces vices de procédure, une fois

¹ Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay, Montréal, Beauchemin, ©1958.

² *Théories contemporaines de la traduction*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1989 (2e éd.); voir particulièrement les pages 12-13.

repérés, ne me semblaient pourtant que la pointe de l'iceberg. La stylistique comparée de ces auteurs, bien qu'elle n'ait jamais été présentée comme une stylistique littéraire, était pourtant appliquée à des textes littéraires, comme l'exemple fâcheux des auteurs en fin d'ouvrage nous le prouve malheureusement. Si leur stylistique ne pouvait être appliquée à ce type de textes, me semblait-il, c'est qu'elle ne faisait pas la distinction entre les styles collectifs (ceux des langues de départ et d'arrivée), desquels le texte non littéraire se démarque très peu, et le style individuel (celui de l'oeuvre traduite). La stylistique comparée de Vinay et Darbelnet, fondée sur une optique de traduction du sens par l'équivalence, obligeait, lorsqu'elle était appliquée aux oeuvres littéraires, au rapatriement de l'oeuvre dans la culture-langue qui la recevait. Alors que la traduction du sens dans les textes pragmatiques s'en tient *grosso modo* au seul style collectif³, la traduction littéraire demande cependant que ce rapport entre styles collectifs et styles individuels soit posé et compris. Ayant pour objet des oeuvres littéraires, où sens et forme constituent paradoxalement un tout quasi-indissociable, la traduction littéraire doit donc opérer avec une stylistique qui, respectant son étymologie, travaille sur des équivalences non pas seulement de sens, mais de forme, et qui puisse distinguer entre style collectif et style individuel.

L'approche théorique d'Antoine Berman, fondée sur le respect de la lettre, c'est-à-dire sur la forme du texte littéraire, m'est tout de suite apparue comme pouvant justifier les assises théoriques de ma position. Berman postulait que les réseaux constitués par la lettre doivent être respectés pour rendre l'oeuvre dans son étrangeté. Le littéralisme (ou néolittéralisme), qui n'est pas mot à mot mécanique, mais respect des réseaux de sens institués par la lettre — corps de l'oeuvre —, permet d'éviter les pièges idéologiques liés à une interprétation purement sémantique de l'oeuvre. Cela dit, il fallait admettre que Berman n'avait jamais cru bon distinguer entre le style de l'auteur et celui de sa langue, ce qui alimentait le feu de ses détracteurs: car ce qu'il était possible d'y lire en filigrane, c'était que non seulement il était important de «traduire» le style d'une oeuvre (style individuel), mais qu'il restait de bon aloi d'inscrire dans la structure même de la langue d'arrivée le style de la langue de départ. On voit ce que cette position, appliquée à la lettre, pourrait avoir de destructeur, par exemple pour les oeuvres traduites de l'anglais au Québec. Ainsi, en raison de cette distinction qui n'est jamais opérée chez Berman entre styles collectifs et styles individuels, il reste un certain flou dans sa pensée, qui oscille, selon les exemples qu'il apporte, entre un littéralisme exacerbé (pour certaines oeuvres antiques, par exemple

³ Il existe bien des sous-ensembles du style collectif dans ce type de texte, qui ne correspondent pas au style individuel, mais à un style propre à certains types d'écrits : administratif, médical, juridique, etc., qu'il est bien sûr important de repérer et de reproduire dans la traduction.

L'Iliade, traduite par Klossowski, plus latinisée que le texte latin) — ce qui permet à ses détracteurs de le mettre en boîte sans autre forme de procès — et un littéralisme principalement respectueux du style d'une oeuvre et d'un auteur tel qu'il s'inscrit dans sa langue. Les lacunes de sa position me permirent de préciser la mienne : au confluent entre styles collectifs et style individuel (celui de l'oeuvre), le traducteur devrait favoriser le style de l'oeuvre en cherchant à l'inscrire dans le style de la langue d'arrivée, dût-il forcer quelque peu sa langue, car du coup, il l'enrichit. En effet, un usage nouveau émergerait dans la langue d'arrivée, qui, ayant à reproduire un rapport stylistique qui lui est étranger, doit trouver des ressources inédites. La traduction de la lettre exige donc que ces éléments — relations et différences entre les deux styles collectifs, inscription d'une oeuvre (style individuel) dans son sociolecte (style collectif), passage du style de l'oeuvre dans sa langue à son style dans la langue d'arrivée — soient distingués et mis en rapport, car c'est ce rapport que la traduction de la lettre s'efforce de reproduire. Les notions de style collectif et de style individuel sont donc sous-jacentes à l'idée de la lettre, de l'étranger aussi en ce qu'il se manifeste entre autres en elle. Cette thèse détourne donc quelque peu la perspective de Vinay et Darbelnet en voyant dans la stylistique comparée un outil pour mieux traduire le rapport de nécessité entre sens et lettre, et ménager un espace pour manifester la voix de l'oeuvre étrangère. Voilà donc, côté traduction, ce que la thèse emprunte ou récuse chez les auteurs à partir desquels elle a pu s'écrire. Cet horizon théorique, en partie diachronique et en partie synchronique, enrichi de lectures complémentaires puisées chez des auteurs récents comme plus anciens, d'allégeances diverses, se distingue aussi en ce qu'il est défendu par l'exercice de la traduction.

La thèse me semble aussi présenter l'intérêt, par la bande, d'une interprétation qui soit fondée sur les signaux, parfois microscopiques, mis au jour par la traduction d'un texte littéraire. C'est que le traducteur, s'il est peut-être le plus à même de repérer ces altérations subtiles apportées par le travail d'un collègue — altérations qui, accumulées, n'en modifient pas moins sensiblement la topographie d'une oeuvre — est certainement celui qui pose le regard le plus microscopique sur l'oeuvre, car il la voit dans son tissu même. C'est pourquoi il m'est apparu qu'une méthode de traduction qui se fonderait sur une interprétation des critères stylistiques (formels et thématiques) d'une oeuvre éviterait non seulement l'écueil d'une traduction purement herméneutique, qui ne tient pas dans le cas d'oeuvres littéraires, mais permettrait une avancée dans la connaissance de l'oeuvre de l'auteur, puisque la traduction nécessite une connaissance approfondie des caractéristiques stylistiques d'une oeuvre. On a dit et répété jusqu'à en faire un lieu commun que la particularité de l'oeuvre

d'Urquhart tenait beaucoup à son style fluide, chargé de métaphores. Bien que l'oeuvre se prête à merveille aux études thématiques les plus variées (voir Compton: 1996; Goldman: 1997; Gottschalk: 1993; Hancu :1995; Lemire-Tostevin: 1985; Smart: 1994; Turner, 1995)— ce qui prouve sa richesse— elle n'a fait l'objet que de commentaires très ponctuels du point de vue de son écriture, et seulement de la part de journalistes ou écrivains chargés de faire des compte rendus de ses oeuvres. En outre, l'étude du rapport entre forme et fond chez Urquhart, si elle n'a été abordée que chez de rares critiques (Compton, Turner, Goldman), et jamais, à ma connaissance, d'un point de vue spécifique, s'est avérée une veine très prometteuse. Cela montre bien, s'il en était besoin, que si cette relation ne détermine pas toujours la valeur littéraire de l'oeuvre, elle semble tout à fait pertinente chez Urquhart, où tout, des thèmes en passant par la forme de clôture du texte et à la focalisation jusqu'aux modifications mineures dans le tissu de la langue anglaise, semble converger vers la nécessité intérieure de l'oeuvre, comme le montreront les troisième et quatrième chapitres de la thèse. La stylistique, discipline de convergence entre la littérature et la linguistique, me semble d'autant plus intéressante comme méthode de travail pour une auteure comme Jane Urquhart, qu'empruntant aux deux autres disciplines ses méthodes, conciliant la pratique du commentaire aux instruments permis par la traduction, elle favorise une approche textuelle assez complète de l'oeuvre d'Urquhart .

Explication du cheminement; justification de la relation entre les chapitres

La problématique de la présente thèse en reflète bien l'aspect doublement complémentaire : la traduction littéraire relève des champs théorique et pratique, social et individuel. On a traditionnellement divisé les champs théoriques et pratiques de la traduction, et, *a fortiori*, ceux de la traduction littéraire. Les théoriciens, critiques, herméneutes, exégètes, étudient l'acte de traduire de façon générale, en empruntant de rares exemples de traductions – souvent classiques – d'oeuvres elles-mêmes canoniques (pour les langues qui nous intéressent ici, nous pensons par exemple à l'oeuvre de Poe traduite par Baudelaire qui a fait l'objet d'une énième étude en 1997⁴). D'autres, plus récemment, ont étudié de près les textes traduits, procédant de façon déductive pour en tirer les préceptes qui régissent leur éthique du traduire. Les traducteurs littéraires, qu'ils soient écrivains ou non, se soucient peu de laisser à la postérité d'autres documents sur leur art malmené que – le cas échéant – une brève introduction à l'oeuvre et à ses difficultés. Pour ma part, j'ai voulu, à l'instar de

⁴ Il s'agit de celle de Marilyn Gaddis Rose, fort intéressante au demeurant, dans son récent ouvrage *Translation and Literary Criticism. Translation as analysis*. Manchester (U.K.), St Jerome Publishing, 1997 (coll.«Translation Theories Explained»).

chercheuses comme Betty Bednarsky⁵, lier théorie et pratique en articulant ce qui m'est apparu, dès le début de la traduction de *Storm Glass*, comme un problème d'importance, celui du respect du style de l'auteur, en tenant compte des possibilités de la langue d'arrivée. Cet énoncé presque simpliste témoigne pourtant de l'occultation du problème, qui reste sous-entendu: il faut, pour respecter le style de l'auteur, bien distinguer ce qui appartient en propre au style collectif de la langue de départ – ici l'anglais. Cela signifiait pour moi l'étude des caractéristiques générales du fonctionnement de l'anglais de façon à distinguer ce qui appartient à l'auteur(e): il s'agissait de ne pas confondre ce qui est propre à l'auteur (idiolecte) et ce qui est propre à sa collectivité langagière (sociolecte). À la délimitation de cette frontière – toujours floue, il faut l'admettre – entre style collectif et style individuel s'ajoute le recensement des caractéristiques générales de la langue d'arrivée (toujours en fonction de la langue de départ): avant de faire la guerre, on recense d'abord les effectifs, puis on projette un plan d'action. Aussi me semblait-il nécessaire de jauger d'abord l'état des langues avec lesquelles j'aurais à travailler avant de prétendre expliquer le passage de l'une à l'autre d'une oeuvre que j'affectionnais particulièrement. D'ailleurs, comment distinguer entre styles collectifs et individuel sans présenter, *grosso modo*, les tendances des styles collectifs concernés?

Une fois cette étape franchie, un essai de définition du style de l'auteure choisie, Urquhart, s'imposait. Il s'est fait en trois parties: d'abord en présentant une introduction à chaque nouvelle, interprétation qui «défrichait» quelque peu le terrain en faisant remarquer les oppositions, les images, symboles et figures de style les plus évidents; puis, en étudiant de très près, nouvelle par nouvelle, certaines difficultés de traduction, qui relevaient soit du style collectif de l'anglais, soit du style de l'auteure, soit, dans de rares cas, des deux; enfin, il s'agissait d'effectuer une synthèse des caractéristiques autant formelles que thématiques du style de l'auteure.

Il restait à expliquer cette démarche qui peut dérouter, à la justifier et à lui donner un cadre. «La traduction littéraire: lettre ou sens?», chapitre placé au début de la thèse mais rédigé en dernier lieu, puisqu'il aurait ces fonctions, devrait être solide. Il comprend quatre parties, dont la première, «La traduction littéraire dans son contexte», situe la traduction littéraire dans son contexte historique et de production; la seconde, «la traduction littéraire et l'étranger», explique, à partir du postulat de l'étrangeté foncière de toute nouvelle oeuvre littéraire, le rapport que la traduction entretient avec cet étranger ainsi que les déformations de l'oeuvre qui peuvent s'ensuivre; puis, en suivant une approche par mouvements

⁵ *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*. Toronto, Éditions du GREF, 1989 (coll. «Écrire, traduire, lire» no 3).

concentriques qui n'est pas sans rappeler la méthode de Leo Spitzer, je pose dans la partie «La traduction littéraire et la lettre» qu'une traduction littéraire qui privilégie les composantes stylistiques d'une oeuvre correspond à une approche qui accorde à l'aspect formel de l'oeuvre une attention plus grande qu'à son sens apparent, puisque c'est dans la forme que le sens d'une oeuvre littéraire est contenu (il ne s'agit pas que d'un jeu de mots). Cette démarche débouche logiquement sur la distinction entre sociolecte et idiolecte. Puisque cette approche, néolittérale, favorise l'élargissement des structures de la langue d'arrivée pour accueillir *l'étrangeté de l'oeuvre* – l'oeuvre possédant doublement ce statut d'étrangeté en ce que, tout en s'inscrivant dans les structures de sa langue native, elle en rejette certains pré-supposés formels et de sens –, il fallait parler du cas du Québec, où la langue a toujours été violente, assaillie, envahie par l'anglais. Enfin, ayant eu largement recours à l'interprétation pour la mise en contexte des nouvelles dans la troisième partie, j'ai voulu brièvement discuter, dans cette dernière partie, intitulée «Limites de l'interprétation: la traduction comme critique», l'aporie de sens telle que l'a révélée la postmodernité ainsi que sa relation à la traduction littéraire, qui est re-production du sens par la forme.

Présentation des chapitres

Le premier chapitre, intitulé «La traduction: lettre ou sens? évolution de la notion de style en traduction littéraire et définition de la problématique», présente une réflexion qui esquisse à grands traits la pratique de la traduction selon les époques et aux frontières de l'individu et de la société: en effet, le matériau premier de la traduction littéraire étant la langue, cette dernière est à la fois modelée par l'usage, les prescriptions d'une collectivité et par l'individu, c'est-à-dire l'écrivain et le traducteur, qui la revivifient avec leurs innovations et leurs emprunts.

La pertinence de la première partie du chapitre premier – «La traduction dans son contexte» – tient précisément au fait que le statut de la traduction et des traducteurs est directement lié à l'influence que ces derniers ont sur la langue: ainsi, le fait qu'à la Renaissance (en Europe), la traduction n'ait eu aucun statut privilégié, n'étant nullement distinguée des commentaires et de la réécriture, a joué en faveur du traducteur, lui laissant une grande marge de manoeuvre et lui permettant ainsi un va-et-vient fécond entre les langues, dont les frontières étaient encore floues. Bien que le statut de la traduction soit toujours ambigu, son rôle est beaucoup plus délimité de nos jours. Certains courants de pensée en traductologie, tels que celui de l'école de Tel-Aviv, voient même en la traduction une activité fortement déterminée par la *doxa*. Si la position des systémistes est discutée

(quoique très brièvement) dans ce chapitre, c'est pour mieux faire ressortir la position de théoriciens comme Benjamin et Berman (position à laquelle je m'associe) qui, à l'opposé, élèvent le rôle du traducteur non seulement à celui de messenger entre les cultures, mais aussi à celui de révélateur d'une oeuvre.

Ce sont les seconde et troisième parties de ce chapitre qui justifient en quelque sorte la première, car elles établissent le lien entre cette première partie et la problématique de la thèse. En effet, le passage des conditions externes de la traduction (socio-historiques) aux nécessités inhérentes à la traduction (la traduction de la lettre) est nécessaire à la compréhension générale du phénomène. C'est que le statut accordé à la traduction à travers les âges – et aujourd'hui, selon les écoles de pensée – est révélateur de la marge de manoeuvre qui est permise au traducteur et, par le fait même, de sa position générale. Ainsi, en ce qui concerne notre époque, il n'est pas indifférent que ce soient les traducteurs privilégiant la lettre – Meschonnic, Berman – qui aient accordé le plus d'importance au problème apparemment foncièrement culturel de la transmission de «l'étranger» d'une langue à une autre. Les adversaires de Meschonnic et de Berman postulant la primauté du sens sur la lettre, croyant en une certaine immanence du sens, évacuent souvent le problème de la formulation (l'enveloppe) du message et, avec lui, celui du style en tant que résultante de vecteurs langagiers à la fois collectif et individuel. Or la présente thèse postule que la lettre est chargée de sens, non seulement en tant que forme du signifié, mais aussi en tant que signifiant *per se*. Réaffirmant la nécessité de la traduction de la lettre, elle veut souligner l'importance d'une stylistique comparée qui ne serait pas qu'une stylistique des styles collectifs, comme Vinay et Darbelnet le désiraient, mais qui tiendrait compte de l'interaction entre ces derniers et le style d'une oeuvre particulière. Quoique l'approche de la traduction proposée, qui est une mise en relation des styles collectifs et individuel, semble relever plus spécifiquement du signifiant, elle sous-tend en fait une approche interprétative, qui se concentre sur le signifié tel qu'il est dévoilé par le jeu des signifiants.

C'est dire l'importance que l'on devrait accorder à tous les réseaux de sens qui s'établissent par la lettre, en tant que procédés de style⁶. C'est ce que la quatrième partie du chapitre développe en discutant les limites de l'interprétation, car, bien que cette dernière soit indissociablement liée au sens, elle se base dans notre cas sur les signaux stylistiques du texte, puisque c'est le style du texte, qui englobe à la fois manière de raconter et touffeur du sens, qui distingue un texte littéraire d'un texte qui ne l'est pas.

⁶ Il se profile ici une certaine conception de la littérature, que certains jugeront par trop élitiste, puisqu'elle sous-tend la grande attention portée à des critères formels. Il faut toutefois noter que l'importance accordée à la forme comme véhicule du sens ne sous-entend pas à son tour une insistance sur le «Beau».

Ce qui nous intéresse dans la conception de la littérarité ici, c'est cette tension dans l'harmonie ou l'antinomie entre forme et fond; ce ne serait donc pas la «beauté» de l'écriture qui ferait la littérarité d'un texte.

Dans le second chapitre, intitulé «La traduction littéraire et les contraintes des styles collectifs», ont été abordés certains aspects des styles collectifs des deux langues – lexique, syntaxe, temporalité – dans le but de faire ressortir les contraintes et les choix qui se posent dans l'acte de traduire, puisque cette opposition entre styles collectifs et individuel en recouvre une qui, depuis plus de trois décennies, occupe l'avant-plan des théories sur la traduction: faut-il «habiller» le style de l'oeuvre (entendre ici: le style individuel tel qu'il s'inscrit dans le style de sa langue) pour l'adapter à la langue cible, ou doit-on plutôt laisser l'oeuvre accoster sur ces nouveaux rivages dans toute l'étrangeté de son accoutrement? Certes, la réponse à cette question qui hante le traducteur n'est jamais définitive, et c'est bien là que réside la difficulté du traducteur en ce qui concerne le partage des territoires (social/collectif et oeuvre/individuel): il faut dans chaque contexte reconsidérer ce problème protéiforme. Il n'est pas question, au cours de ce chapitre sur les contraintes du style collectif, de dresser l'inventaire de tous les procédés de style appartenant aux styles collectifs de l'anglais et du français. Il s'agirait plutôt de délimiter le champ de certaines contraintes qui ont paru plus pertinentes parce qu'elles reflètent des différences fondamentales entre deux langues, et par là, témoignent des transformations inhérentes au traduire. Aussi le deuxième chapitre de la présente thèse vise-t-il plutôt à réaffirmer ces différences de l'ordre du «style collectif» – qu'on a peut-être voulu gommer depuis, alors qu'elles constituent de bons paramètres de délimitation du style individuel dans le cadre des récentes théories en traduction qui veulent rendre sa part d'étranger à l'écriture en traduction tout en laissant une marge de manoeuvre au traducteur qui doit travailler dans le «non-normé» de sa langue pour rendre son style individuel.

Le troisième chapitre, portant sur le style individuel, suit une logique inverse de celle qui avait motivé les premiers chapitres. Il présente, dans un premier temps, les nouvelles, leur interprétation générale; dans un second temps, il propose une interprétation de certains passages ambigus, interprétation directement liée à la traduction ponctuelle qui en sera faite. Il met en scène certains des problèmes de traduction rencontrés dans chacune des nouvelles selon qu'ils appartiennent plus spécifiquement au style collectif ou au style individuel; il propose des choix de traduction liés à la reconnaissance de l'appartenance du problème au style collectif (de la langue) ou au style individuel (de l'auteur et, plus précisément, de la nouvelle) et discute ce qu'ils impliquent. Bien entendu, ces frontières sont loin d'être étanches, comme l'étude ponctuelle des problèmes l'illustre souvent. Ces catégories se retrouvent, le cas échéant, dans chacune des nouvelles étudiées, le contexte constituant un élément déterminant. Ainsi, c'est notre position même en traduction qui interdit un

classement des problèmes par types généraux, qui se ferait indépendamment du contexte de chaque nouvelle. Par ailleurs, dans ce chapitre sont comparées deux traductions publiées de la nouvelle «The Death of Robert Browning»: celle de la traductrice habituelle d'Urquhart, A. Rabinovich, et la mienne, afin d'illustrer la position théorique défendue dans la thèse. J'ai voulu montrer avec cette étude comparée que la traduction qui se veut «transparente», c'est-à-dire qui se pose comme un écrit «indigène», trahit quelque peu, malgré son élégance, l'esprit de l'oeuvre en en reniant la lettre.

Le chapitre IV constitue une étude des particularités de l'idiolecte d'Urquhart. La première section propose un aperçu de la structure poétique du recueil. L'univers que ces particularités évoquent ainsi est reconstruit dans ses grandes lignes, et les problèmes de traduction qu'il pose sont discutés en fonction de l'approche d'Urquhart qui est favorisée ici: comment Urquhart se sert-elle des ressources de la langue pour construire son univers romanesque? La seconde section se présente comme une typologie de ses comparaisons, métaphores et métonymies: c'est qu'à partir du moment où chacune des nouvelles et son réseau d'images ont été explorés en détail, il s'avère possible de généraliser sur les types de comparaisons, métaphores et métonymies favorisées par l'auteure dans son recueil. Ces figures de style sont brièvement replacées dans le contexte de la nouvelle à laquelle elles appartiennent. Dans la dernière partie de ce quatrième et dernier chapitre sont discutées les thématiques générales du recueil.

Justification du corpus

Je terminerai en justifiant mon corpus: le recueil de nouvelles d'Urquhart me semble, a posteriori, un très bon choix en raison de l'écriture même d'Urquhart, auteure que les critiques s'accordent à qualifier de grande styliste. Poète – *I Am Walking in the Garden of His Imaginary Palace* [Aya Press:1982], *False Shuffles* [Press Porcépic:1982], *The Little Flowers of Madame de Montespan* [Porcupine's Quill: 1983 / en cours de traduction] – ; nouvelliste – *Storm Glass* [Porcupine's Quill: 1987] / *Verre de tempête* [ma trad.; L'instant même: 1997] – et romancière – *The Whirlpool* [McClelland and Stewart: 1986] / *Niagara* [trad. d'Anne Rabinovich; Maurice Nadeau: 1991; premier prix du livre étranger en France], *Changing Heaven* [McClelland and Stewart: 1990] / *Ciel changeant* [trad. de Sophie Mayoux; Maurice Nadeau: 1993]; *Away* [McClelland and Stewart: 1993] / *La foudre et le sable* [trad. d'Anne Rabinovich; Albin Michel: 1994; prix Trillium de l'Ontario et prix Marian

Engel; en lice pour le prix Impac de Dublin en 1996], nommée Chevalier des arts et des lettres (France: 1996); *The Underpainter* [McClelland and Stewart: 1997; prix du gouverneur général 1997] – Jane Urquhart a tâté de presque tous les genres, démontrant, s'il en était besoin, son indifférence aux catégories étanches et la lumineuse aisance avec laquelle son écriture chevauche ces catégories pour rendre compte d'un univers complexe, où les avatars du monde extérieur, gonflé de sens, servent de motifs symboliques au monde intérieur des personnages. Les caractéristiques mêmes de la structuration de ses récits (en particulier dans *Verre de tempête*) – le peu d'intérêt marqué pour l'intrigue et la psychologie des personnages, l'attention accordée à la situation, à l'atmosphère, favorisent l'introspection. Les personnages semblent évoluer, comme dans les contes, dans des univers qui reflètent et traduisent leurs états d'âme, les révélant à eux-mêmes. Le réseau de connotations qui se crée au long des nouvelles constitue en lui-même leur structuration et agit comme une série complexe d'échos qui donnent sa perspective au récit. La musique de l'écriture, peut-être le plus grand atout d'Urquhart, ajoute à la richesse de ces récits singuliers où l'action se situe à l'intérieur des psychées des personnages, mettant en relief l'autoréférentialité des nouvelles. Somme toute, le corpus de ces nouvelles qu'Hervé Guay a qualifiées, dans une entrevue à Radio-Canada⁷, d'«exercices de style», illustre à merveille la thèse présentée ici, qui est celle de l'importance de la distinction entre sociolecte (style collectif) et idiolecte (style individuel) dans la traduction littéraire.

Par ailleurs, bien que le corpus critique sur l'oeuvre d'Urquhart s'élargisse rapidement, il n'en reste pas moins que les études la concernant — articles ou, au mieux, chapitres d'essais, portent principalement sur son premier roman, *The Whirlpool /Niagara* (1987). Beaucoup des thèmes développés dans ce roman, ainsi que les oppositions qui le structurent et qui y organisent l'écriture, se retrouvent dans les oeuvres ultérieures, en particulier dans son recueil de nouvelles, publié la même année. Une grande partie des observations faites par les critiques était donc applicable à *Storm Glass /Verre de tempête*, et particulièrement en ce qui concerne les études thématiques. Cela dit, outre les nombreux mais brefs comptes rendus publiés l'année de la parution du recueil, aucune étude, qu'il s'agisse d'un article ou d'un essai, n'est parue qui en étudie la spécificité, que ce soit du point de vue générique, thématique ou stylistique. Aucune monographie n'existe non plus, à ma connaissance, sur l'évolution de l'écriture d'Urquhart et le développement de ses thèmes. Les contributions les plus évidentes à l'étude d'Urquhart, bien qu'elles ne portent pas sur le

⁷ Entrevue réalisée à l'émission midi-culture, à CBV, le 4 mars 1997.

recueil, sont de toute évidence celles de Turner (1995), de Hancu (1995), de Compton (1996) et de Goldman (1997), études qui seront discutées dans le bref état de la question au début du troisième chapitre.

Chapitre premier

LA TRADUCTION LITTÉRAIRE: LETTRE OU SENS? ÉVOLUTION DE LA NOTION DE STYLE EN TRADUCTION LITTÉRAIRE ET DÉFINITION DE LA PROBLÉMATIQUE

Le mode de lecture «normal» d'un texte étranger, c'est celui de sa traduction. Lire un livre dans sa langue d'origine constituera toujours une exception, et une opération pleine de limitations. Telle est la situation culturelle normale, à laquelle aucun apprentissage des langues ne peut ni ne doit remédier, car elle n'a rien de négatif.

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*⁸

1.1 La traduction littéraire dans son contexte

Il a paru nécessaire d'effectuer ici un bref tour d'horizon— d'abord diachronique, puis synchronique— pour expliquer l'origine et les raisons des différentes positions en traduction littéraire et la nécessité d'une traduction de la lettre, qui permet un ancrage beaucoup plus solide du texte. En explorant les différentes options qui s'offrent au traducteur littéraire au cours des siècles et au sein des principales écoles, ce tour d'horizon n'en reste pas moins, par la bande, la meilleure justification de la position adoptée ici, qui est travail sur la lettre, mais qui emprunte un peu à chacune, montrant, s'il en était besoin, la nécessité d'une approche qui rende compte de la complexité des opérations en jeu dans la traduction littéraire.

1.1.1. Textes premiers et seconds: statut de la traduction littéraire et du traducteur

La remarque citée en exergue surprend beaucoup, bien que n'importe qui, en y réfléchissant, puisse en venir à la même conclusion: on n'«échappe» pas aux traductions. Ces traductions, que souvent le lecteur aborde comme si elles étaient l'original, ont mauvaise presse. Nabokov, pourtant lui-même traducteur, décrit ainsi l'oeuvre en traduction:

La traduction? Sur un plat

⁸ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard (coll. «Les Essais CCXXVI»), p. 249.

la tête pâle et grimaçante d'un poète,
cri de perroquet, jacassement de singe,
profanation des morts ⁹.

Les raisons en sont nombreuses, et la première, celle dont découlent les autres, est incontournable : les traductions sont des textes seconds, c'est-à-dire dérivés d'un texte original: «[...] le texte traduit paraît affecté d'une tare originaire, sa secondarité», affirme Berman¹⁰. Françoise Cartano affirme que les «origines sacrilèges» de l'activité de traduction ne sont pas étrangères au statut qui lui est imparti:

Claque magistrale infligée par le traducteur à la malédiction de Babel, la traduction est en même temps le lieu de toutes les suspicions clamées ou voilées. [...] La traduction, perçue comme un mal nécessaire, est presque systématiquement évaluée en termes de «perte» par rapport à un original paré de toutes les qualités. Cette fascination de l'original, dont la séduction relève au moins partiellement du mythe de l'origine [...], explique peut-être aussi le zèle déployé pour escamoter l'opération sacrilège en ne la nommant qu'à regret.¹¹

Cette manière de voir les choses – de diviser les écrits entre textes premiers et seconds, subit actuellement les contrecoups de l'influence des poststructuralistes français sur les théoriciens de la traduction. En s'interrogeant sur l'un des textes fondateurs de la modernité en traduction, *La tâche du traducteur*, de Walter Benjamin, J. Derrida et P. de Man ont exploré l'opposition binaire original/traduction. Quoiqu'ils ne soient pas allés jusqu'à accorder à la traduction le statut de texte premier, ils ont remis en question le concept de l'originalité du texte premier, de sa paternité: outre que tout texte s'inscrit dans l'intertextualité, ils soutiennent que ce qui valide un texte en tant que source, ce n'est pas tant qu'il soit considéré comme l'expression cohérente de la pensée d'un auteur, mais qu'il est

⁹ Cité par Berman, in «La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain», dans *les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p. 62. Berman remarque que «les métaphores négatives [sur la traduction] se situent [...] dans un espace où elles tiennent lieu de pensée – marquent un *refus* de penser la traduction. Et ce refus est *ipso facto* une dévalorisation» (*idem*, note 32).

¹⁰ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, nrf Gallimard, 1995 (Coll.«Bibliothèque des idées»), p. 42.

¹¹ Françoise Cartano, «La traduction littéraire, un métier?», *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 50. Voici les lignes qui précèdent: «En effet, si la traduction a fini par accéder au rang des beaux-arts (il fallut tout de même le synode de Francfort en 794, puis le concile de Tours en 813 pour accepter que la parole de Dieu pût être expliquée en langue vulgaire, c'est-à-dire non-étrangère), au point que le lecteur européen moyen lit aujourd'hui autant de langue «traduite» que de langue «originale» et, dans un grand élan d'amnésie tranquille, ressent Dante, Victor Hugo, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Dostoïevski, Homère, Hemingway et quelques autres comme un patrimoine littéraire commun, il reste néanmoins que l'acte de traduction est toujours perçu comme une sorte de trahison, résumée par l'impérissable anathème *Tradustore, traditore*, dont la moindre ironie n'est pas qu'il se passe allègrement de traduction pour cause d'intraduisibilité».

destiné à survivre (*überleben*, terme de Benjamin) dans la forme dérivée qu'est la traduction¹².

Ainsi, de Man peut affirmer, en interprétant le texte de Benjamin:

Étrangement, c'est sa propre version, bien plus que l'original, que canonise la traduction. L'exigence même d'une traduction rappelle que l'original n'est pas canonique; il ne peut être définitif puisqu'il peut être traduit. Mais, souligne Benjamin, on ne saurait traduire une traduction; le processus s'arrête à la traduction. On ne peut traduire qu'un original. La traduction canonise et fige un original, désigne sa mobilité, son instabilité qui nous avaient peut-être échappé. Le travail du traducteur peut être comparé à une lecture critique et théorique [...] ou à la théorie littéraire en général -- qui n'est pas l'imitation ou la reproduction de l'oeuvre originale mais sa remise en question, sa dislocation, sa dé-canonisation: l'oeuvre ne peut plus prétendre à une quelconque autorité canonique.¹³

Venuti affirme: «A translation canonizes the foreign text by revealing its dependence on a derivative form: translation does not so much validate literary fame as create it»¹⁴. Paradoxalement, la survie du texte premier dépendrait d'un écrit épigone: on voit ce que cette position a d'iconoclaste.

Ce qui valorise le texte premier, c'est la notion d'auteur. Ce concept d'auteur n'a acquis de signification qu'à la Renaissance, parallèlement à celui de «traduction»: «il [serait] né avec les humanistes de la Renaissance, en rupture avec la polyphonie de l'«écriture-traduction»¹⁵ médiévale»¹⁶, selon S. Simon. Il apparaît que «dans l'histoire de la traduction, à l'intérieur de notre culture européenne et proche-orientale, la paraphrase a précédé la traduction littérale presque partout»¹⁷. En effet, affirme Berman, «l'écriture médiévale étant essentiellement ré-ordonnement ou commentaire de textes déjà existants, il était difficile, et dénué de sens, d'isoler l'acte de traduire du reste»¹⁸. Au Moyen Âge, selon Bakhtine, «les frontières entre "sa" parole et celle d'"autrui" étaient fragiles, équivoques, souvent tortueuses

¹² De Man précise : *überleben* -- se survivre, vivre au-delà de sa propre mort. La traduction n'appartient pas à la vie de l'original, puisque l'original est déjà mort, mais à l'après-vie de l'original, dont elle suppose et confirme ainsi la mort» («Résistance à la théorie», *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 74).

¹³ Paul de Man, «Résistance à la théorie», *idem*, p. 73.

¹⁴ Laurence Venuti, «Introduction» à *Rethinking Translation. Discourse. Subjectivity. Ideology*, ed. Laurence Venuti, Routledge, London, 1992, p. 7.

¹⁵ Pour les citations à l'intérieur de citations, j'utiliserai les guillemets anglais.

¹⁶ Sherry Simon, *Le Trafic des langues*, Montréal, Boréal, 1994, p. 179.

¹⁷ C. Rabin, cité par H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, nrf Gallimard, 1973 (coll. «Le Chemin»), p. 362.

¹⁸ Antoine Berman, «De la translation à la traduction», *TTR*, vol. 1 no 1, 1988, p. 26. Berman affirme que le champ du traduisible s'étendant à l'infini à la Renaissance, les textes traduits faisaient autorité: «d'où, entre autres choses, la naissance de ce genre curieux, la pseudo-traduction, dont le chef-d'oeuvre est le *Don Quixote*, de Cervantes, qui se présente ironiquement comme une traduction de l'arabe», *idem*, p. 24.

à dessein»¹⁹. Aussi, la distinction entre texte original et texte second n'existait-elle pas. On sait par ailleurs que les frontières linguistiques étaient elles-mêmes indéfinies avant le XVI^e siècle, ce qui laisse la figure de la traduction encore plus indéterminée. C'est sans doute la raison pour laquelle, en français, plusieurs mots se chevauchent pour représenter cet acte encore indifférencié, lesquels recouvraient plus ou moins la même idée de traduction: *espondre, turner, mettre en romanz, enromanchier, translater*²⁰. Lorsque, au XV^e siècle, Leonardo Bruni «crée la forme renaissante de la traduction, qui est sa première forme moderne avant celle du romantisme allemand, en créant simultanément le mot même de traduction, il le fait à partir de la totalité rhétorico-grammaticale de la forme romaine de la traduction, alors que le Moyen-Âge n'avait retenu que le transfert de la «sentence» (du sens), la *translatio*»²¹. Selon Berman, l'idée même de traduction à la Renaissance est donc directement liée à l'Antiquité romaine; elle se distinguerait donc de l'idée de la traduction qui émerge au Moyen Âge par l'attention portée au signifiant²².

¹⁹ *Esthétique et théorie du roman*, Paris, nrf Gallimard, 1978, p. 426 (traduit du russe par Daria Olivier). Meschonnic affirme toutefois que «la traduction, étant religieuse, était littérale» (*Pour la poétique II, op. cit.*, p. 362). Il est vrai que les principaux écrits médiévaux étaient de nature religieuse. Parle-t-on, dès lors, de deux périodes du Moyen Âge ou de deux types d'écrits?

²⁰ Antoine Berman, «De la translation à la traduction», *op. cit.*, p. 26. Cette information lui vient de S. Simon (voir note 3 de cette page). Dans le même ordre des choses, «*targoum*», mot arabe signifiant «traduction», correspondait à un mélange de paraphrase et de traduction, rapporte Meschonnic (*ibidem*).

²¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, nrf Gallimard (coll. «bibliothèque des idées»), p. 22. Sherry Simon, dans *Le Trafic des langues, op. cit.*, p. 180, affirme, elle, que c'est au XVI^e siècle seulement que «Le terme *traducere* vient consacrer l'unicité de ce qui auparavant se concevait comme un ensemble d'activités reliées». Berman, affirmant que c'est des Romains que nous vient l'idée que le sens puisse être traduit intégralement, être équivalent d'une langue à l'autre, cite J. Lohmann: «Le concept de traduction présuppose la possibilité de l'identité de contenu de ce qui est linguistiquement visé dans les diverses formes d'expression langagière. Ce concept de «traduction», pour être tout à fait précis, n'existe que depuis Cicéron, dans les écrits philosophiques et rhétoriques duquel nous assistons, d'une certaine manière, à la naissance de ce concept (qui représente un rapport entièrement nouveau de l'homme au langage) [...]. Cela s'exprime, entre autres choses, par le fait que Cicéron ne dispose pas encore de concept verbalement fixé pour cette opération (il dit par exemple *vertere, convertere, aliquid, exprimare, verbum e verbo, ad verbum exprimere reddere, verbum pro verbo reddere*...). Le latin est donc ce lieu où ce nouveau rapport au langage s'est d'abord formé en Europe, ce pour quoi on peut le caractériser comme la première langue au sens strict du mot (c'est-à-dire une langue qui, pour ses locuteurs, est faite de «termes» -non de paroles!--termes qu'on se représente d'une certaine façon comme transcendant leur sens et qui, par là, sont par rapport à ce sens essentiellement «convertibles» (les italiennes sont de moi)» *Philosophie und Sprachwissenschaft*, Dunker und Humboldt, Berlin, 1965, p. 15 (le passage a visiblement été traduit par Berman; «De la translation à la traduction», *op. cit.*, p. 22).

²² Rémi Brague, dans son article «La romanité comme modèle» (*MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet août 1994, p. 13-16), affirme que le rôle des Romains n'est pas mince, même s'ils n'ont rien apporté de nouveau en soi (sauf le droit): «Les Romains n'ont fait que transmettre, mais ce n'est pas rien. Ils n'ont rien apporté de nouveau par rapport aux deux peuples créateurs, le grec et l'hébraïque.[...] La diffusion de l'héritage grec et hébraïque a [...] trouvé à Rome un terrain particulièrement favorable» (p. 14). Il explique ainsi qu'en raison de leur attitude même, qui est d'assimiler les héritages grecs et hébraïques tout en les considérant non pas comme de l'ancien, mais comme un apport foncièrement nouveau, les Romains ont effectué une synthèse parfaite des deux principales cultures de l'Antiquité: «être romain, c'est faire l'expérience de l'ancien comme nouveau et comme ce qui se renouvelle par sa transplantation dans un nouveau sol, transplantation qui fait de ce qui était ancien le principe de nouveaux développements. Est romaine l'expérience du commencement comme recommencement» (p. 15). Cette situation particulière de la Romanité, consciente de la supériorité des cultures qui la précédaient et désireuse d'aller de l'avant, en fait la culture par

Le XVI^e siècle, «de plus en plus conscient du droit de propriété de l'auteur et des frontières linguistiques, met un terme à l'incessant réaménagement textuel»²³. La traduction est devenue une «activité de négociation entre des entités linguistiques et textuelles bien délimitées, soutenues par une série de frontières: la *proprietas* grammaticale, l'autorité de l'auteur, le cadre national de la littérature. [...] Dans cette acception moderne, la traduction doit veiller à l'intégrité des langues, en les contenant à l'intérieur de leurs frontières respectives»²⁴. Toutefois, les critères d'une bonne traduction demeurent très différents de ceux qui caractérisent notre modernité, puisque avec le temps, la traduction en Europe évolue vers l'équivalence de sens :

La Renaissance, en se libérant, est allée vers l'équivalence dynamique, la paraphrase pour l'effet d'ensemble. L'Europe du XVII^e et du XVIII^e siècles récrivait les oeuvres étrangères selon les normes classiques, opposant l'exactitude à la beauté, – prolongement esthétique du dualisme occidental et chrétien entre la lettre et l'esprit, poursuite de la réaction antilittéraliste du XVI^e siècle. Contre ces libertés, l'*Encyclopédie* commençait à réagir²⁵.

C'est au XIX^e siècle, avec les Romantiques, chez qui la notion d'individualité s'exacerbe, que la traduction du style devient importante, puisque c'est à cette époque que le concept d'auteur s'est cristallisé dans la forme qu'il recouvre à peu de choses près aujourd'hui.

Toutefois, selon Venuti, cette conception romantique et platonicienne de l'auteur, où existent côte à côte une «copie sanctionnée»²⁶ et un «simulacre», est à l'origine du dénigrement de la traduction – «valorisation sociale du texte, caducité et statut inférieur de la traduction»²⁷, affirme Meschonnic – ce qui a pour conséquence que les traducteurs effacent toutes marques de leur travail en visant une traduction «transparente»:

excellence de la traduction, dont la langue même semble la métaphore: «Le latin n'a jamais été particulièrement valorisé. Dès l'Antiquité, les Romains ont toujours eu plus ou moins conscience de parler une langue pauvre par rapport à l'exubérance du grec. Au Moyen Âge, le latin joua certes le rôle d'un instrument de communication universel pour les gens cultivés. Comme tel, il bénéficiait d'un prestige social. Mais il restait marqué d'une triple secondarité: a) il n'était la langue maternelle de personne, mais dans tous les cas une langue apprise devant laquelle chacun était à égalité; b) il n'était pas une langue spécifiquement chrétienne, ni même spécifiquement religieuse, mais politique, [...] mais antérieure au christianisme, voire longtemps ennemie de celui-ci, l'Empire romain; c) il n'était pas la langue originale de l'écriture, mais celle d'une traduction (la Vulgate) faite à partir d'un original hébraïque ou grec» (les italiques sont de moi), p. 15.

²³ Bernard Vidal, «Traduction et traductologie: état de la question», *Revue de L'ACLA*, 15.1, 1993 (cité par S. Simon, *Le trafic des langues*, op. cit., p. 180).

²⁴ Sherry Simon, *ibidem*.

²⁵ H. Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction», *Pour la poétique II*, Paris, nrf Gallimard, (coll.«Le Chemin»), p. 362.

²⁶ Traduction libre du terme «authorized copy» de L. Venuti, «Introduction» à *Rethinking Translation. Discourse. Subjectivity. Ideology*, op. cit., p. 3.

²⁷ Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction», op. cit., p. 314.

According to this [individualistic] conception [of authorship], the author freely expresses his thoughts and feelings in writing, which is thus viewed as an original and transparent self-representation, unmediated by trans-individual determinants (linguistic, cultural, social) that might complicate authorial originality. This view of authorship carries two disadvantageous implications for the translator. On the one hand, translation is defined as a second-order representation : only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative – potentially a fake copy. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence, whereby the translated text can be taken as the original. However much the individualistic conception of authorship devalues translation, it is so pervasive that it shapes translators' self-representations, leading some to psychologize their relationship to the foreign text as a process of identification with the author²⁸.

Venuti reproche à cette conception transparente de la traduction le fait d'être décontextualisée: l'oeuvre étant censée «représenter» l'essence de l'auteur dans ses idiosyncrasies les plus irréductibles – ses contextes linguistique, social ou culturel n'étant pas pris en considération dans la construction de son identité littéraire –, la traduction ne peut qu'en être une pâle copie et le traducteur, *per se*, chercher à effacer son travail, à se cacher derrière l'illusoire présence de l'auteur. Selon Venuti, l'invisibilité du traducteur, «étrange auto-annihilation»²⁹, marginalise encore plus le statut de ce dernier: en oblitérant son travail, elle contribue à garder le traducteur en marge de la culture et à perpétuer son exploitation économique. Marilyn Gaddis Rose, qui était membre du jury d'une compétition de traduction entre 1994 et 1997, affirme ainsi qu'une année, tous les romans soumis par l'une des plus grosses maisons d'édition américaine, indépendamment de la langue d'origine, avaient l'air d'avoir été écrits par le même auteur³⁰. Paradoxalement, cet effacement du traducteur semble parfois avoir pour corollaire l'effacement des particularités du texte, si on en juge par l'expérience de Gaddis Rose.

Meschonnic, en 1973, affirmait déjà que la transparence en traduction était un problème non pas spécifiquement langagier mais idéologique: «La notion de transparence –avec son corollaire moralisé, la «modestie» du traducteur qui s'«efface» – appartient à

²⁸ L. Venuti, *The Translator's invisibility. A History of Translation*. New York and London, Routledge, 1995, p. 6.

²⁹ Traduction libre de «a weird self-annihilation», *The Translator's Invisibility, op.cit.*, p. 8.

³⁰ Marilyn Gaddis Rose, *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*. Manchester (U.K.), St Jerome Publishing, 1997 (coll.«Translation Theories Explained»), p. 29.

l'opinion, comme ignorance théorique et méconnaissance propre à l'idéologie qui ne se connaît pas elle-même»³¹.

Sur l'invisibilité du traducteur, Berman affirme, avec le sens de la formule qui est le sien : «La littérature a eu, depuis deux siècles, ses manifestes. La traduction, elle, a toujours habité le non-manifeste»³². «L'effacement soit ma façon de resplendir», a dit le poète-traducteur Philippe Jaccottet. Cet effacement propre au traduire, «Mathias Claudius lui a donné une expression presque tragique: “wer übersetzt, der untersetzt”, celui qui traduit s'engloutit. La traduction est le règne de l'ombre», résume Berman, précisant que la traduction est depuis toujours une «pratique occultée et refoulée à la fois par ceux qui la réalisent et par ceux qui en bénéficient»³³. Et pourtant, rappelle Meschonnic, la distinction entre écrivain et traducteur n'est pas si «naturelle» qu'on le croit:

[...] les meilleurs traducteurs ont été des écrivains, et qui ont intégré leurs traductions à leur oeuvre, qui ont annulé par leur langage une distinction qui semblait de nature. D'où la distinction-paradoxe: un traducteur qui n'est que traducteur n'est pas traducteur, il est introducteur; seul un écrivain est un traducteur, et soit que traduire est tout son écrire, soit que traduire est intégré à son oeuvre, il est ce créateur qu'une idéalisation de la création ne pouvait pas voir³⁴.

Ce qui manque à la traduction, ce serait donc une valorisation *per se* : «un certain statut symbolique, [...] cette dignification secrète sans laquelle aucune “pratique discursive” ne peut littéralement avoir droit de cité»³⁵. Certes, une traduction ne fera jamais office de texte premier; toutefois, cette «dignification secrète» passe peut-être par la désesthétisation des textes premiers, leur désacralisation, comme le prône Meschonnic, afin de faire ressortir les rapports entre écriture et idéologie. Cette pratique iconoclaste «peut transformer le statut théorique, la pratique et le statut sociologique de la traduction»³⁶ du fait que l'idée de la transparence appartient à un système idéologique qui sépare pensée et langage. Ce système est fondé sur le présupposé que les langues sont des «actualisations particulières d'un signifié transcendantal» et qui oppose «texte et traduction, par une sacralisation de la

³¹ Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 307.

³² Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 280

³³ Berman, *idem*, p. 280. Il faut noter ici que Berman, dans son désir, peut-être, de lier cette très belle métaphore – qui par ailleurs joue sur les préfixes opposés *über-* (au-dessus) et *unter-* (en dessous) – a commis une méprise: c'est *untersinken* qui signifie s'engloutir, disparaître sous l'eau, alors que *untersetzen* signifie «mélanger».

³⁴ Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 354.

³⁵ Berman, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 43.

³⁶ Meschonnic, *op. cit.*, p. 323.

littérature. Cette sacralisation est compensatoire par rapport à sa neutralisation politique»³⁷. Le traducteur devrait donc, selon Meschonnic, faire des choix qui témoignent des modifications inhérentes à toute pratique traductive: plutôt que de faire «voueu» de transparence, le traducteur devrait faire «voeu» de présence, c'est-à-dire signaler sa présence dans le texte en refusant d'«embellir» le texte par crainte de l'embaumer: l'oeuvre, n'étant pas sacrée, n'est pas intemporelle; vivante, elle appartient à une période, à un contexte social, de même que sa traduction. Ce que Meschonnic prônait dans les années soixante-dix n'est pas resté lettre morte, comme les récentes théories en traduction le montrent bien (Berman, Venuti, Lefevere, Simon, etc.) ; elles semblent d'ailleurs s'être largement inspirées de sa pensée, à la fois néolittéraliste et consciente du contexte de production et de réception d'une oeuvre littéraire.

Par ailleurs, il faut tenir compte, pour la valorisation de la traduction que, comme l'ont montré les poststructuralistes en relisant «La tâche du traducteur» (Walter Benjamin), le sens de l'original est toujours complété, élargi avec la traduction: «La traduction est réussie dans la mesure où elle effectue des déplacements en amont et en aval du texte poétique. L'original perd la fixité de son sens, la traduction en crée de nouveaux. Ainsi, *le sens* du poème peut se définir comme *la somme de toutes ses traductions possibles*»³⁸. Si cet original doit être complété – Renan disait qu'«une oeuvre non traduite n'était publiée qu'à demi»³⁹ – c'est qu'il possède des failles. «Auteur et traducteur se situent dans la même béance face au sens»⁴⁰, affirme Sherry Simon à propos du travail du poète et traducteur Jacques Brault, ce qui pourrait signifier que le langage n'est qu'en partie capable de représenter la réalité telle qu'elle est perçue par l'auteur. Pour le traducteur, c'est le sens de l'oeuvre elle-même qui ne peut être saisi dans son entièreté, un peu comme le lecteur, parce que les mots sont impuissants à rendre pleinement le sens. Paul de Man, réinterprétant le célèbre article de Benjamin, affirme que toute oeuvre étant au départ fragment, la traduction de cette oeuvre l'est à double titre:

Toute oeuvre est entièrement fragmentée par rapport à cette *Reine Sprache*, [...] et toute traduction est totalement fragmentée par rapport à l'original. La traduction est donc le fragment d'un fragment, elle brise le fragment et ne le reconstitue jamais. Le sens est toujours décalé par rapport au sens qu'il visait en fait

³⁷ *Idem*, p. 308-309.

³⁸ Simon, *Le trafic des langues, op.cit.*, p. 66. Cette idée est empruntée à Benjamin, dans son essai «La tâche du traducteur».

³⁹ Berman, *L'épreuve de l'étranger, op.cit.*, p. 283.

⁴⁰ Simon, *Le trafic des langues, op. cit.*, p. 59.

– ce sens n'est jamais atteint.⁴¹

Puisque le sens d'une oeuvre n'est jamais complet, mais doit toujours être retardé, déplacé, et que la traduction complique ce processus en mettant en jeu une autre langue, ni le texte original ni la traduction ne peuvent être considérés comme des unités sémantiques complètes: «both are derivative and heterogeneous; consisting of diverse linguistic and cultural materials which destabilize the work of signification, making meaning plural and differential, exceeding and possibly conflicting with the intentions of the foreign writer and translator»⁴², remarque Venuti. C'est la raison pour laquelle les récents développements en traductologie balaient la notion d'équivalence: le sens étant pluriel et contingent, et non une essence permanente, unifiée, il n'y a plus de correspondance univoque possible entre un texte et sa traduction; on doit plutôt s'attendre à une certaine proportion de gains et de pertes. C'est dire que la relation du texte second au texte premier reste toujours équivoque, pour le moins problématique⁴³, non seulement parce que le texte soutient diverses interprétations et que les choix interprétatifs du traducteur sont redevables en partie à son contexte culturel, mais aussi parce que, comme l'affirme Barbara Godard (qui a traduit Nicole Brossard), les mots, s'ils semblent équivalents d'une langue à l'autre, n'en transportent pas pour autant la même charge sémantique:

[...]complete equivalence in the sense of sameness cannot take place in translation. Only creative transposition is possible from one language to another. For languages are modelling systems, the heart within the body of culture, and convey their own cultural contexts. Inevitably, at some level, the translator will be unfaithful to the text being translated. For while words of one culture may be found in another, the function and value of these words change⁴⁴.

Simon résume très bien les enjeux de la traduction tels qu'ils nous ont été révélés par le poststructuralisme:

Poststructuralist paradigms of communication have made translation a figure of dramatic indeterminacy, invested less with a confident mission of mediation than with the power to reveal the aporia of communication and the irremediable distance between

⁴¹ Paul de Man, *op. cit.*, p. 76. de Man remarque: «Il n'existe surtout pas de *Reine Sprache*, de langage pur; ou il n'existe que comme une disjonction permanente qui habite le langage en tant que tel, notamment celui que chacun nomme le sien. Notre propre langage est le plus décalé, le plus aliéné de tous» (p. 76).

⁴² Venuti, *Rethinking Translation, op.cit.*, p. 8.

⁴³ Venuti, dans cette même introduction, dit de cette relation qu'elle est asymptotique, ce qui me semble un diagnostic tout de même optimiste sur les possibilités des traductions de transmettre du «même», bien qu'on ne puisse nier la part de «créativité» du traducteur (l'asymptote, terme mathématique, étant une droite qui se rapproche de plus en plus d'une courbe, mais sans jamais la rencontrer).

⁴⁴ Barbara Godard, «The Translator as She: The Relationship between Writer and Translator», *In the Feminine: Women and Words, Conference proceedings*, Edmonton, Longspoon Press, 1983, p. 196.

language and the world of reference. At the same time, however, the inevitable displacements and non-equivalencies of translation have come to represent modes of creation, mechanisms for engendering new meanings and forms. This conceptual recasting has given new importance to translation as a site for investigating the interactions among language, literary form, and social discourse⁴⁵.

On le voit, les paramètres de la fidélité en traduction sont éminemment variables d'une période à l'autre de l'histoire parce qu'ils ne dépendent pas d'un paramètre absolu, mais de valeurs idéologiques. Bien que depuis l'Antiquité les traducteurs se soient rangés, par leur méthode de traduction ou par leurs commentaires, du côté de la traduction de la forme ou du côté de celui du sens, l'un s'attachant à rendre le sens à travers la forme, l'autre supposant, par ses concessions à la langue d'arrivée, une certaine conception du lecteur, donc des forces sociales et idéologiques qui modèlent ses goûts, personne ne s'était intéressé, jusque dans les années soixante-dix et quatre-vingt, au rôle de la doxa dans le balisage des préceptes qui régissent une activité comme la traduction. C'est justement au rôle de ces valeurs socio-historiques mouvantes que s'intéresse l'École de Tel-Aviv.

1.1.2. Déterminants et libre-arbitre chez le traducteur

On traduit toujours à partir d'un certain état de sa langue et de sa littérature.

Berman, *Les tours de babel*, p. 134.

À l'opposé des poststructuralistes, qui mettent en valeur le rôle créateur du traducteur dans l'interprétation d'un texte littéraire ou d'idées, l'École de Tel-Aviv concentre ses recherches «descriptives» sur les déterminants socio-linguistiques des traductions, selon elle tout-puissants, considérant négligeable la part de création, le libre-arbitre chez le traducteur. Selon Gideon Toury et les polysystémistes⁴⁶ (l'École de Tel-Aviv), il faut analyser une

⁴⁵ Sherry Simon, «The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation», *Rethinking Translation* (ed. Venuti), *op. cit.* p. 160.

⁴⁶ Marilyn Gaddis Rose, dans le glossaire de son ouvrage *Translation and Literary Criticism. Translation as analysis*. [Manchester (U.K.), St Jerome Publishing, 1997 (coll. «Translation theories explained»), p. 88-89] donne la définition suivante du terme: «Whether perspective, approach or strategy, the term was apparently first used by Itamar Even-Zohar, Tel-Aviv scholar, in the early 1970s. In over-simplified terms, he was adapting the concept of Russian Formalism to analyze the historical development of Hebrew literature. By the mid-seventies, the notion had been taken up by other scholars in Israel and in the Benelux countries. The polysystem perspective reminds us that any literature contains not only many traditional genres, but many levels of literature, from sacred texts to soap operas. [...] since much of Evan-Zohar's work was in Hebrew, most graduate students, at least in North America, learned about the polysystem approach through Gideon Toury's *In Search of a Theory of Translation* (Tel Aviv, Porter Institute, 1980) and from selected essays by André Lefevere. Although Toury no longer promotes the term *qua* term but uses «descriptive translation studies» instead, it still has currency. It has considerable appeal because it not only provides quantifiable data but also because it restricts the terrain of analysis. More attention is given to the target text than to the source

traduction en retraçant le système de normes qui l'a déterminée, le traducteur effectuant son travail dans le cadre très restreint dessiné par la doxa:

Vialatte ne pouvait pas traduire «telle quelle» l'écriture dénudée de Kafka parce qu'il obéissait, inconsciemment, à certaines normes esthétisantes du polysystème français, cela indépendamment de ses goûts personnels en la matière. Et quand Goldschmidt ou Lothorlary retraduisent Kafka aujourd'hui, ils le font, chacun à sa manière, en fonction de nouvelles normes qui régissent le polysystème français⁴⁷.

Ce qui reste en grande partie vrai pour l'histoire de la traduction – le traducteur ne peut qu'écrire l'état présent de sa langue – et pose de ce fait un problème particulier de traduction, ne l'est pas entièrement lorsqu'il s'agit de traduire des oeuvres actuelles. Le traducteur a le choix de rester très près du corps de l'oeuvre ou de s'en éloigner plus ou moins pour satisfaire le goût du public – ou l'idée qu'il s'en fait. Ce choix en grande partie conscient que font les traducteurs n'en a toutefois pas été un aussi éclairé: la grande activité de traduction qui caractérise la Renaissance, par exemple, devait s'effectuer dans un esprit de sauvetage (rescapier l'oeuvre de l'oubli où elle tombera si elle n'est pas lue) et l'activité de traduction ne possédant pas les frontières étanches qu'elle a connues plus tard, toutes les positions étaient possibles sans qu'on ait à les justifier.

Marylin Gaddis Rose affirme que l'on a accès à l'histoire de la langue et de la littérature anglaises en suivant les différentes traductions d'un classique comme l'*Agamemnon* d'Eschyle au fil de ses traductions en anglais:

Agamemnon successively speaks Elizabethan, Tudor, Augustan, Victorian and Modernist, with strong inputs from Seneca's Latin translation, and each generation of educated readers, from Shakespeare's to our own, have found the play has dramatic poetry fitting their own notion of what poetry is⁴⁸.

C'est justement en cela que Gaddis Rose considère comme positif l'apport de Gideon Toury à la traductologie:

text, and while Toury increasingly takes cognizance of what translators record of their own process in translating, what cannot be determined empirically is downplayed, when not rejected altogether. See page 9, 10, 82».

⁴⁷ Gideon Toury cité par Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne, op. cit.*, p. 53.

⁴⁸ *Translation and Literary Criticism. Translation as analysis, op. cit.*, p. 16. Gaddis Rose affirme toutefois que les modifications imposées à une oeuvre en traduction peuvent se faire à l'intérieur d'un court laps de temps: «However, we need not go back five centuries or have recourse to dead languages [...] to illustrate both how a dominant style affects translation and how, as a translation receives criticism, it calls forth retranslation, by then due for changes anyway because of the ensuing changes in usage. Such changes include the expected shifts in grammar and lexicon in a dynamic language. They also include trends in literary rhetoric, the degree of literary involvement with social history and the oscillation in prestige of translation in the target literature» (*ibidem*).

Gideon Toury's *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) argues for successive descriptions through time and concurrent descriptions of the various accepted genres in a society. Although it was not an innovation to propose commenting on the metamorphosis of a literary work through translation over time, like Homer through the ages, Toury and his students have promoted paying attention to the minute detail, focusing on items like prepositions and participles⁴⁹.

Certes les polysystémistes ont mis au jour un grand nombre de déterminants socio-culturels qui régissent largement le travail du traducteur, ce qui a l'avantage de libérer en partie les traducteurs du lourd fardeau de nombreuses erreurs passées. Toutefois, cette même vision, par trop déterministe, récuse le rôle-phare qu'a joué la traduction au cours des siècles, non seulement en ce qui concerne la transmission des idées, mais aussi en ce qui a trait aux formes nouvelles d'écriture. Ainsi, Toury affirme que la traduction: «n'a pas d'influence sur des processus majeurs et se modèle sur des normes établies déjà conventionnellement selon un type dominant. La littérature traduite en ce cas devient un facteur majeur de conservatisme»⁵⁰. L'histoire de la traduction regorge de ces cas où l'oeuvre est adaptée au goût du jour de la société dans laquelle elle est traduite. Il faut reconnaître que beaucoup de traductions entrent dans cette catégorie d'oeuvres qui, traduites, perdent leur caractère de nouveauté, la forme – bien que séduisante – en étant retransmise de façon tellement classique qu'elle paraît avoir été écrite en une période indéterminée de stase culturelle. Aussi est-on surpris dans ces cas, lorsqu'on a la chance de lire l'original, du dynamisme de l'écriture, de sa nouveauté, de sa foncière hétérogénéité, alors que l'écriture en traduction est lisse, uniforme. C'est un aspect des traductions que Venuti a traqué et qu'il attribue uniquement – injustement, me semble-t-il – à l'hégémonie économique et culturelle de l'anglais. Dans son introduction à *Rethinking translation*, Venuti recense les différentes stratégies employées par les traducteurs pour rendre leurs textes «coulants», transparents:

[...] they pursue linear syntax, univocal meaning or controlled ambiguity, current usage, linguistic consistency [...]; they eschew unidiomatic constructions, polysemy, archaism, jargon, abrupt shifts in tone or diction, pronounced rhythmic regularity or sound repetitions – any textual effect, any play of the signifier, which calls attention to the materiality of language, to words as words, their opacity, their resistance to empathic response and interpretive mastery. Fluency tries to check the drift of language away from the conceptual signified, away from communication and self-expression. When successfully deployed,

⁴⁹*Translation and Literary Criticism. Translation as analysis, op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ *Idem*, p. 54.

it is the strategy that produces the effect of transparency, wherein the translation is identified with the foreign text and evokes the individualistic illusion of authorial presence⁵¹.

Selon Venuti, cette façon de traduire, qu'il nomme «transparente», s'est développée au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle en raison des nombreuses innovations technologiques, développements qui ont affecté chaque moyen de communication en «valorisant une utilisation purement instrumentale du langage»⁵², forçant l'intelligibilité immédiate et la factualité. Il se produirait donc une réification du langage, – affecté, comme tout autre chose ou médium, par le concept régnant de mise en marché – qui conduirait à la primauté du sens (univoque) sur la forme (qui peut être génératrice de sens pluriels). Le traducteur britannique J.M.Cohen aurait remarqué cette tendance dès le début des années soixante: «Twentieth century translators, influenced by science-teaching and the growing importance attached to accuracy [...] have generally concentrated on prose-meaning and interpretation, and neglected the imitation of form and manner»⁵³. Gaddis Rose donne l'exemple des deux traductions, à quelques décennies de distance, de *L'étranger* de Camus:

The differences in persona and hence plot comes from Gilbert and Ward choosing different words and slightly different word orders and paragraphing. Gilbert's [première traduction; Grande-Bretagne: 1945] is more idiomatic, a prime exemplar of the translator who affects invisibility. He is, paradoxically, more present. He has normalized the text. His translation fulfills the long-standing norm that a translation should sound as if written originally in the target-language. His Meursault is an inadvertent rebel, a man who generally minded his own business, above all worthy of our consideration, even sympathy because of his total honesty and sincerity.⁵⁴

Les choix du lexique et de la syntaxe par le traducteur viennent effacer l'aspect quelque peu rébarbatif du narrateur de *L'étranger*, justifiant en quelque sorte par la bande le meurtre qu'il a commis, une causalité diffuse, absente dans l'original, se faisant jour dans la traduction.

Si Venuti discute en profondeur les déterminants socio-politiques de la traduction, il n'en accorde pas moins au traducteur un libre-arbitre relatif: «Although I have construed translation as the site of many determinations and effects – linguistic, cultural, economic,

⁵¹ Laurence Venuti, «Introduction», *Rethinking translation. Discourse. Subjectivity. Ideology*, op.cit., p. 4.

⁵² Traduction libre, L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, op.cit., p. 5.

⁵³ *English Translators and Translations*, London, Longmans, Green and Company, 1962, p. 35 (cité par Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, op. cit., p. 6).

⁵⁴ *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, op. cit., p. 21- 22.

ideological– [...] the freelance literary translator always exercises a choice concerning the degree and direction of the violence at work in any translating»⁵⁵.

L'École de Tel-Aviv, reconnaissant, à l'instar de Venuti, l'importance des facteurs entourant la production d'un texte second, pousse cependant très loin l'idée des déterminants socio-culturels, réduisant, semble-t-il, le rôle du traducteur à celui d'un être aux réflexes pavloviens. Selon la théorie élaborée par cette école, le sujet traducteur, s'il est présent, est le jouet de forces socio-politiques qui déterminent strictement l'issue du texte second, comme le remarque Berman :

La littérature traduite va être, pour cette école traductologique, systématiquement considérée comme un phénomène le plus souvent secondaire, tenu de se conformer à des normes qui lui sont entièrement extérieures. Et par voie de conséquence, les analyses de traduction se borneront à la recherche de ces normes et à l'étude de leur emprise sur les traducteurs et les traductions. D'où un mécanicisme croissant, qui n'est sûrement pas dans les intentions de Toury [...] ⁵⁶.

C'est contre cette notion de sujet ne disposant pas de son libre-arbitre que Berman s'insurge, car sa position, et ce qu'elle implique – le sujet est un individu capable de faire des choix lucides et conséquents – met au jour sa conception du rôle du traducteur dans la transmission de formes et de contenus nouveaux, parfois subversifs:

la notion même de sujet, quelle que soit l'interprétation qu'on en donne, suppose tout à la fois celle d'une individuation (sujet unique), celle de réflexion [...] et celle de liberté (tout sujet est responsable)[...] Certes, devenir un simple relai est l'un des possibles. Et si maints traducteurs ne sont que des «relais des normes du discours social», il s'agit toujours d'un choix, même si ce choix n'est pas vraiment conscient. C'est parce qu'il est responsable de tout son travail que le traducteur peut, et doit, être jugé⁵⁷.

Si cette position ne renie pas l'influence du contexte culturel, historique, elle n'en fait toutefois pas le premier déterminant de la qualité d'une traduction. Berman propose le concept de «position traductive», pour exprimer la conception que le traducteur se fait de son travail, de son sens, de ses finalités, entre autres. Cette perception relève aussi de la

⁵⁵ Laurence Venuti, *The Translator's Invisibility*, op.cit., p. 19.

⁵⁶ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, op.cit., p. 55. Berman explique ainsi le mécanicisme en traductologie: «on voit la conséquence ahurissante de ce raisonnement: l'agir du traducteur est désormais déterminé, non par le désir de «révéler» au sens plein du terme l'oeuvre étrangère, mais par l'état [relatif] d'ouverture et de fermeture de la culture réceptrice» (*Idem*, p. 58).

⁵⁷ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, op.cit., p. 60.

collectivité, car le traducteur est influencé par les différents discours, qu'ils soient officiels ou officieux, sur la traduction:

La position traductive est, pour ainsi dire, le compromis entre la manière dont le traducteur perçoit, en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction et la manière dont il a «internalisée» le discours ambiant sur le traduire (les «normes») ⁵⁸.

Cette conception d'un certain libre arbitre se voit ainsi déterminée par un «horizon traductif», lequel représente «l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser du traducteur» ⁵⁹. Cet horizon est à la fois déploiement et limitations: «D'une part, désignant *ce à partir de quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle [la notion d'horizon] pointe l'espace ouvert de cet agir. Mais, d'autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées*» ⁶⁰. Le degré d'adhésion à ces paramètres – bien qu'ils soient donnés – est aussi fonction de l'ouverture du traducteur, de la connaissance de cet horizon culturel qui est le sien. Ce que Berman signale donc que l'École de Tel-Aviv ne considère pas, ce sont les efforts d'individus (chacun des traducteurs littéraires avec son éthique du traduire) qui modifient la langue: la part d'individualité dans l'évolution collective de l'éthique du traduire. À propos de la traduction de *L'Énéide* de Klossowski, Berman affirme que c'est son vaste horizon poétique, «allant de Mallarmé à Bonnefoy, en passant par Claudel, Saint-John-Perse, les surréalistes et Jouve [...]» qui la nourrit, et que «sa traduction est impensable sans les possibilités que ceux-ci ont ouvertes» ⁶¹. Autrement dit, les textes anciens ne peuvent être retraduits de la même façon à chaque époque parce que la langue évolue. Parallèlement, cette évolution de la langue permet, grâce à la traduction, un dévoilement d'un autre aspect de l'oeuvre, qui la rajeunit, qui lui redonne son caractère de nouveauté.

Berman oppose par ailleurs au déterminisme pur et dur des polysystémistes (École de Tel-Aviv), dont la conception de l'histoire est ainsi réduite à un *pattern*, son concept de «translation»: il s'agit du cycle de vie – ou de survie – d'une oeuvre: l'oeuvre est d'abord lue à l'étranger sans être traduite; elle peut être ensuite adaptée pour ne pas «déranger» les

⁵⁸ Berman, *idem*, p. 74; les italiques sont de moi.

⁵⁹ Berman, *idem*, p. 79.

⁶⁰ Berman, *idem*, p. 80-81 (les italiques dans le texte sont de l'auteur). Cette notion d'horizon a été élaborée en réaction au déterminisme étroit qui régit la pratique des polysystémistes: «Avec le concept d'horizon, je veux échapper au fonctionnalisme ou au «structuralisme» qui réduisent le traducteur au rôle de «relais» entièrement déterminé socio-idéologiquement et qui, en outre, ramènent le réel à des enchaînements de lois et de systèmes» (p. 81).

⁶¹ Berman, «La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain», *les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, p. 134.

normes nationales; puis vient une traduction, souvent une introduction à l'oeuvre, suivie de traductions à ambition littéraire, mais qui demeurent «les plus frappées de défectivité»; elles-mêmes sont suivies de nombreuses retraductions. Enfin peut venir une traduction canonique, qui arrête pour longtemps les retraductions. On voit ainsi comment chaque culture résiste à l'étranger: l'ouverture se fait très souvent peu à peu, selon la perspicacité de quelques traducteurs et l'état de réception d'une culture à une époque donnée⁶². Si une culture donnée prend tant de temps à voir une oeuvre étrangère dans son étrangeté, c'est que cette oeuvre se présente avec une forme, un contenu, bref, des valeurs, une esthétique qui pourraient remettre en question ses propres normes.

1.2. La traduction littéraire et l'étranger

La traduction n'est pas un pis-aller, mais le mode d'existence par lequel une oeuvre étrangère parvient jusqu'à nous en tant qu'étrangère. La bonne traduction maintient cette étrangeté en nous rendant l'oeuvre accessible.

Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 249.

1.2.1 L'étrangeté de l'oeuvre

Il semble que l'oeuvre littéraire possède par définition, au moment où elle paraît, une certaine part d'étrangeté :

L'oeuvre, en surgissant comme oeuvre, s'institue toujours dans un certain *écart*⁶³ à sa langue: ce qui la constitue comme nouveauté linguistique, culturelle et littéraire est précisément cet espace qui permet sa traduction dans une autre langue et, en même temps, rend cette traduction nécessaire et essentielle [...]. En un sens, la traduction lui est extérieure, elle [l'oeuvre]

⁶² Berman affirme qu'«il y a d'autant plus choix que tout traducteur sait, pour ainsi dire *a priori*, qu'il existe ce que Du Bellay et Peletier appelaient au XVI^e siècle une «loi de traduction», absolument indépendante des discours sociaux; une loi au sens le plus fort du terme, que là, il n'est pas possible de modifier. Est traducteur qui se soumet à cette loi. [...] Le contenu de la loi du traducteur [...] ne peut être formulé de manière théorique et absolue, parce que toute formulation que nous pourrions en donner resterait marquée par des éléments de notre doxa, resterait relative» (*Idem*, p. 60).

⁶³ La notion d'écart me semble dangereuse — par le rapport désuet qu'elle instaure d'emblée entre forme et fond — lorsqu'elle n'est pas considérée par rapport à une norme mouvante. La norme qu'on prétend fixe, ne serait jamais qu'un peu moins changeante que cette nouveauté (l'écart) par rapport à laquelle elle joue le rôle d'étalon. C'est dans ce sens que Jean Molino affirmera, dans son article «Pour une théorie sémiologique du style»: «Écart et variation sont donc toujours des outils valables de l'analyse, mais ils doivent être réinterprétés dans le cadre d'un système complexe et ouvert.[...] Dans un cas comme dans l'autre, invariants et variantes revêtent une nouvelle signification: l'invariant est le noyau provisoirement stable [...]». *Dans Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris, P. U. F. , 1994, p. 250. C'est dans ce sens qu'il faudrait entendre cette notion d'écart chez Berman: la nouveauté d'un style individuel par rapport à un style collectif qui, contenant l'ensemble des styles individuels, constitue un agrégat plus réfractaire au changement, en raison des forces centripètes (centralisatrices) de toute langue.

peut exister sans elle. En un autre, elle l'accomplit, la pousse au-delà d'elle-même, *mais cette aliénation est déjà préfigurée dans son rapport à sa langue d'origine*. L'étrangeté native de l'oeuvre se redouble de son étrangeté dans la langue étrangère⁶⁴.

Ainsi, avant même que la traduction n'instaure un rapport à l'étranger par le contact entre l'oeuvre et celle qui surgit dans le tissu d'une autre langue, l'oeuvre est déjà une exploration des matériaux de sa propre langue, qui instaure un nouveau rapport avec elle. «On présuppose toujours», rappelle Berman, «que celui qui peut lire l'oeuvre dans sa langue d'origine est mieux placé pour la goûter et la connaître que celui qui doit se contenter d'une traduction [...]. Mais les deux lecteurs ont affaire à un texte étranger, qui leur reste toujours étranger, traduit ou non. Cette étrangeté est irréductible»⁶⁵. Elle est telle justement à cause de la plurivocité des sens qui résultent de l'agencement nouveau des formes dans une oeuvre poétique. C'est pourquoi un traducteur comme Jean-Yves Masson peut affirmer :

Le traducteur est un écrivain, et l'écrivain peut très bien avoir quelque chose du traducteur. Il y a dans l'écriture d'un poème quelque chose comme la traduction d'un texte intérieur dont le poète offre, de toute façon, le reflet. Quiconque a la double expérience d'écrire et de traduire sait que la mise au point d'un texte au moment de l'impression n'est pas très différente, qu'il s'agisse d'une création nouvelle ou d'une traduction: il y a dans l'écriture un côté «bricolage», une part d'activité artisanale qui est énorme et qui rapproche singulièrement le traducteur de l'écrivain, même si le traducteur ne tire pas de lui-même ce qu'il traduit. Une très grande traduction retrouve toujours la source d'où a jailli le texte original, comme s'il jaillissait de nouveau, dans une autre conscience et dans une autre langue.⁶⁶

⁶⁴ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 201; les dernières italiques sont de moi. Il se profile ici une certaine conception de la littérature, qui tient peu compte des facteurs qui peuvent influencer la réception de l'oeuvre et qui sont étrangers à sa valeur intrinsèque. Les enjeux idéologiques permettant la définition du canon ne peuvent être envisagés ici parce que, dans une certaine mesure, ils sont étrangers à la position traductologique affirmée dans cette thèse, qui est travail sur le texte littéraire lui-même. L'aspect de la définition de la littérature qui nous intéresse ici est, comme il a déjà été mentionné, cette tension, relation tantôt antinomique tantôt harmonieuse, entre forme et sens. Cette tension, pour que l'oeuvre puisse être considérée comme nouvelle, doit présenter un nouveau rapport à la langue en tant que véhicule de réflexion sur la condition humaine. Si la conception que présente Berman de la littérature semble de ce fait élitiste, c'est aussi que les tentatives de théorisation ne peuvent éviter une certaine modélisation, qui est toujours simplification de la réalité. Cela dit, les oeuvres littéraires qui ne présentent pas ce caractère de nouveauté foncière parce qu'elles suivent le sillon de grandes oeuvres, n'effectuant pas d'entorses à la langue ou ne comportant pas de problèmes spécifiques, ne sont pas un défi pour le traductologue, qui préférera ancrer sa réflexion dans un sol plus riche.

⁶⁵ A. Berman, *idem*, p. 249, note 1.

⁶⁶ Jean-Yves Masson, «La langue intermédiaire dans l'horizon de travail du traducteur», *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 37.

Mais plus étrangement peut-être, comme le rapporte Paul de Man en interprétant «La tâche du traducteur», la langue maternelle même dans laquelle puise l'auteur est étrangeté, parce qu'elle n'est pas «un pur langage que n'encombrerait pas le fardeau du sens»:

Nous croyons être à l'aise dans notre propre langage, nous constatons une facilité, une familiarité, nous voyons comme un abri dans cette langue que nous appelons la nôtre, où nous pensons n'être pas aliénés. La traduction révèle que cette aliénation se fait particulièrement ressentir dans notre rapport à notre langue originelle — que cette langue originelle où nous vivons est désarticulée, et cela d'une manière qui nous impose une forme particulière d'aliénation [...] ⁶⁷.

C'est au coeur de l'étrangeté de l'oeuvre que se situent sa traduisibilité et son intraduisibilité: «l'incommensurable résistance qu'elle oppose à sa traduction – traduction qu'en même temps elle permet et appelle – donne tout son sens, non moins incommensurable, à celle-ci. [...]. Ou encore: *plus elle est traduisible, plus elle est intraduisible*. Tel est l'un des paradoxes de l'oeuvre»⁶⁸. Un tel type d'oeuvre appelle la critique et s'y dérobe à la fois, la «voue à l'inachèvement» et, comme elle, la traduction en dévoile à chaque époque un aspect différent et peut en proposer une lecture décapante, c'est-à-dire une lecture qui efface l'usure du temps et nous restitue l'oeuvre dans la splendeur de sa nouveauté:

La traduction moderne acquiert de la sorte la fonction de rouvrir l'accès aux textes, accès souvent voilé par les traductions passées. Et la traduction rouvre l'accès aux oeuvres puisque dans leur propre langue, il existe une patine, [...] pas seulement philologique, qui a créé un stéréotype empêchant le contact [...] de telle sorte que restaurer, donner une traduction nouvelle, peut avoir pour fonction de rouvrir cet accès [...] et de redonner l'idée de la traductibilité, non pas dans le sens d'une traductibilité totale, comme on l'avait durant le Romantisme, mais d'une traductibilité permettant de toucher la mobilité énigmatique de la poésie⁶⁹.

Car cette exploration du matériau langagier que l'oeuvre effectue – et à laquelle se superposent les explorations d'autres oeuvres, d'autres écrivains dans un contexte culturel et langagier donné au fil des ans – prend avec le temps un autre visage, celui du déjà-vu : c'est un phénomène qui se remarque pour tous les types d'oeuvres d'art, arts visuels, musique,

⁶⁷ Paul de Man, «Résistance à la théorie», *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 74.

⁶⁸ Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 202-203.

⁶⁹ Jacqueline Risset, «Peut-on traduire les "géants"??», *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 58-59. Risset parle de la nécessaire violence du traducteur: «cet acte de violence de la traduction moderne est donc nécessaire pour redonner vie à l'oeuvre» (p. 59).

danse: l'oeuvre qui apparaît à une génération inouïe par son agencement de formes, de couleurs, de rythmes, de tonalités, la génération suivante la considère déjà comme «naturelle», comme faisant partie du tissu culturel de son époque⁷⁰. C'est là que la traduction entre en jeu; en lui redonnant son visage de nouveauté, elle rend l'oeuvre à elle-même.

1.2.2. La traduction comme rapport à l'étranger

Se taire. Que d'abord s'établisse le rapport entre des existences hétérogènes.

Jacques Brault, *Poème des quatre côtés*, p. 15

La traduction apparaît comme une pratique équivoque non seulement en raison de son statut second mais aussi en raison de la possible confusion des langues; en tant que traversée de territoires, transgression des frontières depuis longtemps étanches des langues, elle est à la fois lieu et non-lieu, fusion et différenciation. La traduction, loin de n'être que médiation, est cette arène où se joue le rapport à l'Autre. Ce que Berman a dit de *L'Énéide* traduite par Klossowski pourrait être ramené à la traduction de toute oeuvre : «Dans une sorte de reflet mutuel, ce sont les deux langues qui, dans le combat qu'elles se livrent, *apparaissent* comme aux *confins d'elles-mêmes*»⁷¹. Le développement d'une langue, d'une littérature nationale semble ne pas procéder autrement que celui de l'individu: c'est la médiation, le détour par l'Autre qui permet à la langue de connaître sa spécificité, d'établir les bornes de son identité. Dans un entretien avec Walter Benjamin, André Gide affirmait:

C'est le fait justement de m'être écarté de ma langue maternelle qui m'avait fourni l'élan nécessaire pour maîtriser une langue étrangère. Dans l'apprentissage des langues, ce qui compte le plus n'est pas ce qu'on apprend, le décisif est d'abandonner la sienne. De la sorte seulement, ensuite, on la comprend à fond [...] *Ce n'est qu'en quittant une chose que nous la nommons*⁷².

C'est l'époque romantique en Allemagne, où la traduction est considérée comme un des lieux privilégiés de la constitution de la culture, qui développe l'idée «qu'aucune culture

⁷⁰ André Lefevere va jusqu'à affirmer qu'une fois que ces innovations littéraires commencent à être acceptées, elles sont imitées des autres écrivains; un effet d'entraînement est créé, qui neutralise l'aspect «subversif» de la nouveauté de leur oeuvre (*Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992, p. 22).

⁷¹ Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 275.

⁷² Walter Benjamin, *Mythe et Violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 281 (cité par Berman dans *L'épreuve de l'étranger*, op. cit. p. 57.) Il est surprenant de constater que cette remarque de Gide anticipe sur les développements de la psychanalyse lacanienne: il semble en effet que le langage lui-même ne soit possible chez l'enfant que lorsqu'il se considère comme une entité différenciée de sa mère; le langage, permis par cette distance, à son tour servirait de relai entre l'enfant et sa mère, agissant ainsi comme substitut.

«nationale» n'est possible sans un passage par l'étranger»⁷³. La conception de la *Bildung* y est centrale: c'est à partir d'elle que s'est élaborée, à l'époque, la conception moderne de la traduction; c'est pourquoi il importe de définir le terme. Le terme *Bildung* signifie généralement «culture» et a pour synonyme le mot d'origine latine *Kultur*. Mais en raison de la famille étymologique à laquelle il appartient, le mot s'enrichit de nombreuses résonances⁷⁴: la *Bildung* d'une oeuvre correspond à son degré de formation, mais *Bildung* peut aussi signifier processus de formation: elle est donc à la fois processus et résultat. La culture est donc conçue comme un état (degré de formation), mais un état provisoire, dynamique, toujours susceptible d'être amené à un plus haut degré de perfection. La *Bildung* est donc expérience:

Elle est élargissement et infinitisation, passage du particulier à l'universel, épreuve de la scission, du fini [...]. Elle est voyage, *Reise*, ou migration, *wanderung*. Son essence est de jeter le même dans une dimension qui va le transformer. Elle est le mouvement du «même» qui, changeant, se retrouve «autre». Mais elle est aussi, en tant que voyage, expérience de l'altérité du monde: pour accéder à ce qui, sous le voile d'un devenir-autre, est en vérité un devenir-soi, le même doit faire l'expérience de ce qui n'est pas lui, ou du moins paraît tel⁷⁵.

Mais ce passage par l'étranger semble se faire difficilement, en raison même de la possibilité, toujours présente, de la confusion, du bascul dans l'altérité, qui serait aliénation:

la démesure du passage par l'étranger fait planer la menace perpétuelle, au niveau d'un individu aussi bien qu'à celui d'un peuple et d'une histoire, de la perte de l'identité propre. Ce qui est ici alors en question, ce n'est pas tant cette loi que le point où elle franchit ses propres limites, sans se transformer pour autant en rapport véritable avec l'Autre[...] quand la flexibilité [...] se transforme en pouvoir illimité et protéique de verser dans l'altérité ⁷⁶.

⁷³ A. Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op cit.*, p. 99.

⁷⁴ Voici quelques mots de la même famille qui laissent entrevoir le faisceau de significations que le mot *bildung* conserve: *bild*: image, *einbildungskraft*: imagination; *ausbildung*: développement; *bildsamkeit*: flexibilité.

⁷⁵ L'épreuve de l'étranger, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁶ A. Berman, *idem*, p. 57-58.

Et pourtant, l'expérience est toujours «"traversée des apparences" à mesure qu'elle découvre que non seulement les apparences sont autres qu'elles ne paraissent, mais que l'altérité n'est pas aussi radicale qu'elle paraît être»⁷⁷.

On voit à quel point le mouvement de la *Bildung* se rapproche de celui de la traduction: il s'agit de partir du propre, du même, pour aller à la rencontre de l'étranger, et, transformé par la rencontre, de revenir à soi. Ce n'est pas une simple annexion des trésors de l'autre, «la réduction de l'autre au même», comme il en a été des traductions du XVIII^e siècle en France, mais la rencontre avec l'autre qui est source de transformation, d'intégration. La façon d'entrevoir la traduction de l'Allemagne romantique est donc intimement liée à sa conception de la culture, à sa *Bildung*. L'Occident a souvent «annexé» les oeuvres étrangères, les adaptant aux canons littéraires de la culture réceptrice. Or la traduction, dans cette perspective, vise plutôt à «ouvrir l'Étranger en tant qu'étranger à son propre espace de langue»⁷⁸.

Aussi Voss, Goethe, Humboldt, Schlegel et Schleiermacher s'opposent-ils à la tradition française des belles infidèles en proposant de restituer en allemand les particularités des originaux. Ce faisant, l'allemand s'enrichira, s'assouplira, selon Schlegel, car «l'allemand, trop pauvre et trop raide, doit faire appel aux métriques étrangères pour devenir de plus en plus *kunstsprache*»⁷⁹. Dans cette optique, il faut être fidèle au texte étranger, en restituer avec exactitude les valeurs. Si cette approche peut paraître aller de soi aujourd'hui – elle commence même, on l'a vu, à être critiquée par des gens comme Venuti et Simon⁸⁰ – elle ne s'en élabore pas moins, à l'époque, par opposition à la traduction française. La loi de la *Bildung*, qui veut qu'on n'accède à soi que par l'expérience de l'autre, c'est Schleiermacher qui la formulera le mieux, en faisant de «l'étranger et sa nature médiatrice»⁸¹ sa prémisse.

Hölderlin, avec une version de Sophocle (*Antigone*), vient bouleverser cette approche, et, avec elle, la conception de la traduction influencée par la *Bildung*: «Au mouvement circulaire de la *Bildung* (soi-autre-soi), Hölderlin oppose deux mouvements simultanés, «l'épreuve de l'étranger» et «l'apprentissage du propre», chacun des mouvements corrigeant ce que l'autre peut avoir d'excessif. Cette nouvelle loi fait éclater le rythme dialectique de la *Bildung*, et donc la fonction humaniste de la traduction»⁸².

⁷⁷ Berman, *idem*, p. 75.

⁷⁸ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op. cit.* p. 89.

⁷⁹ Cité par Berman, *L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 214. Le terme *Kunstsprache* signifie, littéralement, langage artistique.

⁸⁰ Je dirais que Venuti et Simon, influencés par le poststructuralisme, qui insiste sur les apories du sens, sur sa dérive, même dans des textes à caractère plus philosophique que littéraire, s'éloignent en cela de la position de Berman, qui me semble proposer une déconstruction du texte à traduire plus balisée que celle de théoriciens comme Venuti et Simon.

⁸¹ Schleiermacher cité par Berman, *idem*, p. 230.

⁸² Berman, *idem*, p. 100.

Bien que le concept de la *Bildung* soit lui-même étranger au statisme, l'oeuvre en Allemagne est vue, avant Hölderlin, comme une réalité stable qu'il s'agit de reproduire le plus exactement possible – contrairement à l'idée qui circule dans la France classique, où le texte de départ n'est «qu'un simple substrat qu'il s'agit de modifier et d'embellir sur un mode hypertextuel»⁸³. Avec Hölderlin, la traduction devient l'arène d'un «combat entre deux dimensions fondamentales»⁸⁴ – qui correspondent aux sensibilités particulières des deux nations (à leurs styles collectifs, pourrait-on dire, en anticipant) – «et la traduction intervient dans un moment de la vie de l'oeuvre où ce combat est réactivé, mais *en sens contraire*, puisque l'acte de traduire [pour Hölderlin] consiste à accentuer le principe ou élément que l'original a occulté»⁸⁵. Cette accentuation, en révélant l'occulté, est une manifestation. Et cette manifestation, à son tour, est violence, puisqu'elle porte atteinte à l'oeuvre: «une violence double, puisqu'elle attend à l'original tantôt pour *le* rapprocher, dit Hölderlin, de notre "mode de représentation", tantôt pour *nous* rapprocher de ce mode – et cela va être la traduction littérale, où le grec investit l'allemand»⁸⁶.

Ce qu'entend Berman par «traduction littérale», dans le cas de Hölderlin, c'est une traduction étymologisante, qui remonte aux significations premières des mots grecs afin de les traduire dans la – relativement – vieille langue de Luther ou dans le dialecte souabe (langue vernaculaire de Hölderlin) et ce, dans le but de «*tenter de rendre la force parlante du grec par la force parlante de l'allemand*»⁸⁷. Mais cette «traduction littérale» permet aussi des intensifications-modifications de l'*Antigone* de Sophocle, qui vivent à restituer le *grundton* de l'oeuvre, c'est-à-dire sa tonalité originale. La traduction de Hölderlin, qui à l'époque avait été rejetée, est aujourd'hui considérée par les spécialistes comme l'un des monuments de l'art de la traduction. Certes, tous les traducteurs n'ont pas le génie visionnaire de Hölderlin, et l'on peut se demander si ce saut au-delà des frontières de la *Bildung*, au-delà de celles du respect intégral de l'oeuvre au premier plan – je parle des intensifications qui peuvent aller jusqu'à des modifications de l'oeuvre – ne rapproche pas dangereusement le traduire – non par le résultat, dans ce cas extraordinaire, mais par son éthique – des «corrections» imposées par d'autres génies – moins visionnaires –, comme Voltaire, dont on s'accorde aujourd'hui à reconnaître qu'il a défiguré Shakespeare, au lieu de le révéler au public français. Car les choix que s'est permis Hölderlin, sur la base d'une interprétation, semble-t-il, extrêmement raffinée⁸⁸, d'autres, lisant Berman, pourraient les faire aujourd'hui, sans avoir les outils qui

⁸³ Berman, *ibidem*.

⁸⁴ Berman, *ibidem*.

⁸⁵ Berman, *idem*, p. 101.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Berman, *idem*, p. 102.

⁸⁸ Berman cite l'exemple du mot *kalkaina*, dont le sens dérivé, figuré, est «être sombre, tourmenté», alors que son étymologie renvoie à «la couleur de la pourpre», dans le vers que d'autres ont traduit en français: «Quelque

leur permettraient de jauger du degré de violence à imposer au texte de départ. Berman affirme pourtant que la tâche de la traduction, envisagée dans cet esprit, «n'est ni de transformation littéraire (comme le prône Borges dans ses *Versiones homericas*) ni de reproduction: elle a pour finalité de mettre au jour le conflit qui est la vie de ces oeuvres. Ce qui est en jeu ici, c'est le *rapport de la traduction et de la vérité*, c'est l'apparition, avec Hölderlin, d'un concept de la *vérité de la traduction* qui n'est plus celui de l'*adéquation* à l'original, à la façade immobile, pourrait-on dire, de l'original»⁸⁹. C'est en tout cas une vision dynamique de la traduction comme lecture-écriture qui semble rejoindre ce que prônent chez nous et un siècle et demi plus tard, J. Brault, S. Simon, B. Godard et d'autres, qui travaillent sur des textes poétiques d'une grande densité, où la forme de l'écriture joue, il est vrai, un rôle essentiel.

Mais c'est aussi le champ d'une pratique ne laissant intacte aucune des deux langues qui se profile ici, un métissage de styles collectifs qui a le pouvoir de renouveler les langues comme celui de les babéliser, comme le confirme Berman:

Ce qui donne à penser que la traduction se situe justement dans cette région obscure et dangereuse où l'étrangeté démesurée de l'oeuvre étrangère et de sa langue risque de s'abattre de toute sa force sur le texte du traducteur et de sa langue, ruinant ainsi son entreprise et ne laissant au lecteur qu'une *fremdheit* inauthentique. Mais si ce danger n'est pas connu, on risque de tomber immédiatement dans un autre danger, celui de tuer la dimension de l'étranger. La tâche du traducteur consiste à affronter ce double danger et, d'une certaine façon, à tracer lui-même, sans aucune considération pour le lecteur, la ligne de partage⁹⁰.

Il incombe donc au traducteur de tracer cette ligne de partage. «Que le découpage qu'y fait le traducteur comporte toujours une part d'arbitraire est ce dont témoigne la diversité des versions qui peuvent exister dans une seule langue pour le même texte»⁹¹, dira Alan Astro. Versions dont on pourrait dire que la ligne de partage n'a pas toujours été tracée avec un égal

propos te tourmente, c'est clair» ou encore «Quelque histoire l'assombrit, je le vois», et où Hölderlin a traduit «Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu farben» et qui se traduit littéralement par «Qu'y a-t-il? tu sembles teindre une rouge parole» (là où Lacoue-Labarthe traduit, à notre époque : «tu sembles broyer un pourpre dessein», qui avec son sens à la fois littéral et figuré, semble moins extrême, plus juste). Berman argue que le rouge d'Antigone «correspond exactement à cette parole, effectivement meurtrière, qui pour Hölderlin est l'essence du tragique d'Antigone» (*idem*, p. 103). Ailleurs, il affirme à ce sujet: «Or privilégier (pour bien dégager le sens de la phrase) la signification abstraite de *kalkaina*, c'est évidemment «laisser tomber» la signification étymologique et corporelle de ce verbe» (*Revue d'esthétique* no 12 (1986), Toulouse, Privat, p. 68 (numéro spécial sur la traduction).

⁸⁹ *L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 107.

⁹⁰ Antoine Berman, *idem*, p. 247-248.

⁹¹ Alan Astro, «D'une traduction qui n'en est pas une: *Le rapport de Brodie* de J.L. Borges», *Cahiers Confrontation*, no 16, Paris, Aubier-Montaigne, automne 1986, p. 120.

bonheur: le seul fait de vouloir ménager à la fois le texte et le lecteur peut résulter en une traduction inégale, principal écueil des traductions, qui me paraît venir de ce que le traducteur ne se représente pas bien son projet de traduction et sa position traductive.

1.2.3. Ethnocentrisme et platonisme

«[...] la majestueuse barbarie des vers de Shakespeare». Cette barbarie, qui renvoie chez Shakespeare à l'obscène, au scatologique, au sanglant, à l'outré, etc., – bref à une série de violences verbales –, la traduction classique et romantique allemande s'efforce de l'atténuer. Elle recule, pour ainsi dire, devant la face de Gorgone que recèle toute grande oeuvre.

Berman, «La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain», p. 93 (les italiques sont de moi).

Malgré la vision de la traduction très novatrice instaurée avec le concept de la *Bildung* dans l'Allemagne romantique, certaines oeuvres, trop «étrangères», n'ont pas été traduites dans le respect intégral de leur irréductibilité. Toutefois, reculer «devant la face de Gorgone que recèle toute grande oeuvre» n'est pas le propre de l'Allemagne romantique. Notre époque aussi nivelle, aplanit, simplifie souvent l'oeuvre difficile d'accès. Et la traduction se situe dans ce terrain vague qui peut participer de ce processus parce que, de par sa nature profonde, elle est ouverture à l'étranger; aussi constitue-t-elle une menace pour toute culture:

Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine⁹².

On se souviendra de l'aphorisme de F. Rosenzweig, qui disait que traduire, c'est servir deux maîtres: l'oeuvre et la langue étrangères, et la culture à qui le traducteur la rend. C'est une raison de plus pour que la traduction soit considérée comme une activité suspecte. Car si le traducteur choisit d'imposer à son espace culturel l'oeuvre dans toute son étrangeté, il apparaîtra comme un traître aux yeux des siens – *traduttore, traditore* – et il n'est pas sûr, affirme Berman, que «cette tentative radicale [...] ne produise pas un texte côtoyant

⁹² Antoine Berman, *op. cit.*, p. 16.

l'inintelligible»⁹³. Si le traducteur choisit de rendre conventionnellement l'oeuvre étrangère, c'est-à-dire de la transplanter dans le terreau de sa culture, il l'aura rendue accessible à un plus grand nombre de lecteurs, mais il aura gommé l'altérité de l'oeuvre. Schleiermacher avait déjà compris le dilemme qui se présente à tout traducteur: «ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur; ou bien il laisse le lecteur en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain»⁹⁴. Pour reprendre l'expression de Berman, il y a «violence» d'une façon ou d'une autre: ou bien c'est le lecteur qui doit faire un effort de «décentrement», accepter d'être momentanément déséquilibré, ébranlé par la conception, l'expression de l'autre, ou bien c'est à l'auteur que le traducteur fait violence, en l'obligeant «à se dépouiller de son étrangeté». Le traducteur est donc placé devant un choix: «ou bien cet acte [de traduire] se plie aux injonctions qui, dès le début de la tradition occidentale, visent à l'appropriation et à la réduction de l'étranger, ou bien, de par la situation privilégiée d'entre-deux qui est la sienne, il conteste ces injonctions et [pose] par là même un acte culturel créateur; et cette contestation, élevée à la hauteur d'une conscience, est l'essence de la traduction moderne»⁹⁵. Cette pratique du «décentrement», qui implique son contraire, l'«annexion», c'est Meschonnic qui l'a systématisée le premier:

Le décentrement est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte. L'«annexion» est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. Un texte est à distance: on la montre ou on la cache⁹⁶.

La traduction qui privilégie le décentrement doit recréer l'oeuvre, son style – lui-même élaboré à partir d'un certain état de la littérature dans sa langue – dans la langue d'arrivée, ce qui implique une négociation des territoires des deux langues, puisqu'elles n'ont pas les mêmes ressources ou tendances, en supposant même qu'elles soient contemporaines. Ce choix n'est donc pas aussi manichéen que les détracteurs de Berman

⁹³ Antoine Berman, *idem*, p. 15.

⁹⁴ Cité par Antoine Berman, *idem*, p. 235. Berman affirme que la réflexion de Schleiermacher résume l'expérience en matière de traduction de toute son époque – à l'exception de celle de Hölderlin –, qu'elle est la formulation la plus achevée de la loi de la *bildung*, qui montre que la traduction est fondée sur des valeurs éthiques. Von Humboldt formule à peine différemment le même dilemme: «Chaque traducteur doit inmanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants: il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'oeuvre à traduire» (*idem*, p. 9).

⁹⁵ Antoine Berman, *idem*, p. 274.

⁹⁶ Meschonnic, *Pour une poétique de la traduction, op cit.*, p. 308.

l'ont laissé entendre, le traducteur ayant non seulement à répartir les territoires linguistiques mais aussi à réinscrire le style de l'oeuvre dans sa langue d'accueil. Sur ce point, R. Panwitz suggérait au traducteur de forcer les limites de sa langue pour «rendre» l'oeuvre étrangère, mais aussi pour enrichir, assouplir sa propre langue: «L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'état contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la motion violente de la langue étrangère. On n'imagine pas à quel point la chose est possible; jusqu'à quel degré une langue peut se transformer»⁹⁷.

Selon Berman, la figure de la traduction dans le monde occidental est depuis des siècles ethnocentrique (considérée d'un point de vue culturel), hypertextuelle (d'un point de vue littéraire) et platonicienne (d'un point de vue philosophique), parce qu'elle se détourne du rapport à la lettre, et institue le sens en valeur absolue, dégagée de sa gangue langagière. À l'opposé de ce type de traduction se situeraient celles, peu nombreuses à travers l'histoire, de Saint Jérôme, Fray Luis de Leon, Hölderlin, Milton, Klossowski, Meschonnic. La traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle parce qu'elle adapte le texte traduit aux formes de sa culture en passant ce fait sous silence. L'impérialisme culturel, dit Meschonnic, «tend à oublier son histoire, donc à méconnaître le rôle historique de la traduction et des emprunts dans sa culture. Cet oubli est le corollaire de la sacralisation de sa littérature»⁹⁸.

À la limite, ce type de traduction correspond aux belles infidèles des XVII^e et XVIII^e siècles, où le traducteur considérait le texte étranger comme un texte qu'il s'agissait soit d'annexer, soit d'embellir. Notre siècle est plus subtil: ce n'est peut-être plus par l'ampleur des modifications apportées au texte étranger que l'ethnocentrisme se définit, mais par leur accumulation dans les détails.

C'est à Saint Jérôme «qu'il a appartenu de donner une résonance historique aux principes établis par ses prédécesseurs païens, grâce à sa traduction de la Bible (Vulgate)»⁹⁹. Mais ces principes de Cicéron¹⁰⁰ et d'Horace, que Saint Jérôme a reformulés pour la romanité chrétienne, remontent à Platon, qui, s'il n'a jamais parlé de traduction, a établi l'opposition corps/âme, sensible/intelligible:

Appliquée aux oeuvres, la césure platonicienne
consacre un certain type de «translation», celle
du «sens» considéré comme un être en soi, comme

⁹⁷ Cité par Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 36.

⁹⁸ Meschonnic, op. cit., p. 310.

⁹⁹ Antoine Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», in *Les tours de babel*, op. cit. p. 51.

¹⁰⁰ «Parlant de ses propres traductions (du grec en latin), [Cicéron] nous dit que les discours de Démosthène et d'Eschine qu'il a traduits, il les a traduits non pas comme un simple «traducteur» («*ut interpretes*») mais comme un «écrivain» («*ut orator*»); c'est-à-dire qu'il rejette explicitement la pratique du «mot à mot» (*non verbum pro verbo*)»[Jean-René Ladmiral, «Sourciers et ciblistes», *Revue d'esthétique* no 12 (1986), Toulouse, Privat, p. 33 (numéro spécial sur la traduction)].

une pure idéalité, comme un certain «invariant» que la traduction fait passer d'une langue à l'autre en laissant de côté sa gangue sensible, son «corps»: si bien que l'insignifiant, ici, c'est plutôt le signifiant¹⁰¹.

Ainsi, quand Saint Jérôme énonce son principe, il le fait à partir «de l'expérience de la langue instaurée par le platonisme, comme si le "sens" et la "lettre" pouvaient être dissociés, et comme si, surtout, le "sens" avait plus d'être que la "lettre", étant ce qui, d'une langue à l'autre, ne "varie pas"»¹⁰². Une vision platonicienne de la traduction est, selon Berman, ethnocentrique en ce qu'elle délaisse le particulier (et donc l'Étranger) pour saisir la parole dans ce qu'elle a d'universel: son sens, dégagé de sa «gangue», la lettre. Libérant le sens de son corps textuel, elle renie les particularités de la langue étrangère, considérant «implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler»¹⁰³. Les éléments constitutifs de la langue, son et lettre, d'une part, sens de l'autre, sont sensibles et non sensibles. Traduire, c'est isoler le signifiant du signifié, le sensible du non-sensible. «C'est à partir du platonisme», dit Berman, «que nous pensons le langage sous ce double aspect»¹⁰⁴. Traduire, c'est aussi retrouver cet invariant, le sens, qui passe d'une langue à l'autre, les subsumant toutes. Derrida affirme, sur l'activité de la traduction: «Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction»¹⁰⁵. La traduction, dans l'opération de refonte qui la caractérise, sépare le traduisible (le sens: invariable, idéal) de l'intraduisible (les scories du corps, de la lettre), qui doit être rejeté pour qu'en rejaillisse le sens pur, selon cette idée traditionnelle.

Et pourtant, la traduction n'est pas que reformulation. On sait bien, pour avoir reformulé à l'intérieur d'une même langue, que cette variation sur un même thème entraîne une variation sur le sens: dès qu'un mot est changé – fût-il «synonyme» – c'est tout le contexte qui prend un sens différent, particulièrement en littérature, où la façon de dire les choses leur donne sens, et élève ce sens, paradoxalement, à un art. Dire la même chose autrement, c'est risquer la dérive du sens, car la langue, loin d'être l'instrument de la pensée, échappe toujours à l'intentionnalité, affirme Lacan:

Le système symbolique est formidablement intriqué.
[...] Tout symbole linguistique aisément isolé est
non seulement solidaire de l'ensemble, mais se

¹⁰¹ Antoine Berman, «L'essence platonicienne de la traduction», *Revue d'esthétique* no 12, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰² Berman, *idem*, p. 64 .

¹⁰³ *Idem*, p. 53.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 64 .

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (coll. «Tel quel»), p. 312.

recoupe et se constitue par une série d'affluences, de surdéterminations oppositionnelles qui le constituent à la fois dans plusieurs registres. Ce système du langage, dans lequel se déplace notre discours, n'est-il pas quelque chose qui dépasse infiniment toute intention que nous pouvons y mettre et qui est seulement momentanée?¹⁰⁶

Si la traduction ne détache le signifié du signifiant que pour l'associer au signifiant d'une autre langue, le rapport global du signifié et du signifiant dans la langue traduite n'est pas le même que dans la langue traduisante. Il est fondamentalement «flottant»: «Dans la langue traduite, le sens est lié à la lettre, puisqu'il n'y a pas de reformulation possible. Cela signifie que dans cette langue, nous sommes sous *la loi de la lettre*. Dans la langue traduisante, au contraire, nous sommes sous *la loi du sens*»¹⁰⁷. Il semble toutefois que les choses ne puissent être énoncées de façon aussi tranchée en ce qui a trait au discours littéraire, puisque ce type de discours n'est jamais *que* sous l'emprise de la loi du sens; il se définit justement en ce que la lettre y est porteuse de sens multiples. Cependant, l'impression d'un «flottement» entre le signifié et le signifiant est peut-être inévitable, la langue d'une traduction n'étant pas celle de l'oeuvre: Berman dit du langage de la traduction qu'il est *sui generis*: bien qu'un bon traducteur s'efforce de coller au style de son auteur et de cette façon, tente de «restituer» la lettre, la langue de la traduction, précisément parce qu'elle est transposition d'un texte, avec ses déterminations complexes, n'est jamais au départ enracinée dans la réalité de la langue qui la reçoit.

Berman appelle ce phénomène inévitable la «déshistoricisation de la langue de l'original»: l'oeuvre est le produit d'une culture, d'une époque. Or, la traduction, en dégageant la signification du corps de la langue première et en la «réincorporant» dans une autre langue, la déleste de son sens particularisant, de ses idiosyncrasies, pour l'universaliser. Il y aurait aussi souvent passage du concret à l'abstrait. La chose est certainement vérifiée dans le cas de la traduction de l'anglais au français, l'anglais étant une langue à caractère iconique, alors que le français, au stock terminologique infiniment moins riche, reste porté vers l'abstraction, comme la seconde partie de la thèse le montrera. Indépendamment des différences pouvant exister entre deux langues données, la traduction «déracine» l'oeuvre en la privant de l'épaisseur «historique» des mots, des structures avec lesquels elle a été écrite. Les strates de significations, les résonances accumulées au cours des âges dans le tissu même de la langue – ici sont mêlés tous les discours, populaires et

¹⁰⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Paris, Seuil, Tome 1, p. 65 (cité par Berman, *op. cit.*, p. 66).

¹⁰⁷ Antoine Berman, «L'essence platonicienne de la traduction», *op. cit.* p. 66. Quand Berman affirme «qu'il n'y a pas de reformulation possible» dans la langue traduite, il veut dire que le texte littéraire est figé, dans la langue originale; même si plusieurs versions existent de la même oeuvre, les critiques et exégètes canonisent une version, qui devient l'officielle, et atteint par là à un statut d'intouchable.

littéraires, collectifs et individuels – ne pouvant être conservées, chaque mot traduit, bien qu'il «signifi» la même chose, est privé de son halo de résonances réverbérant à travers les âges. Ou plutôt, le mot, l'assemblage de mots choisis pour traduire l'auteur résonnent, mais d'une musique, pourrait-on dire en filant la métaphore, plus éthérée, puisque qu'il n'a plus le poids de la culture qui l'ancrait dans sa langue au départ; par ailleurs, ces mots, dans la langue d'arrivée, sont eux-mêmes des entités vivantes, lestées d'une histoire tout autre :

Prenons Proust. Chaque mot, ici «coquelicot», «flamme», «voyageur», «barque», est pris dans des espaces de résonance qui lui donnent sa vraie «valeur». Il y a d'abord l'inflexion propre que l'écrivain donne, dans son oeuvre, à ces mots. Mais au delà, verticalement, il y a toutes les inflexions qu'ils ont reçues dans l'histoire de la langue et de la littérature française : les sens – présents aussi chez Proust – qu'ils ont pu avoir chez Baudelaire, Flaubert, Nerval, Chateaubriand, etc. C'est toute l'épaisseur historique des mots, tout leur ancrage dans l'être temporel et diachronique de la langue. [...] Lire Proust, c'est entrer dans le domaine de l'épaisseur, de la sédimentation signifiante de la lettre. On peut à peine parler ici de «sens», car toute cette signifiante accumulée dans les mots ne se laisse pas réduire au sens général qu'ils peuvent avoir.¹⁰⁸

Berman oppose ici la «beauté formelle», celle de l'oeuvre traduite, à la «beauté matérielle» de l'oeuvre originale. Il affirme ainsi que la version traduite d'une oeuvre sera *forcément* plus transparente, plus cristalline que l'original, parce qu'elle est délestée de son poids de concrétude, de la matérialité – de l'épaisse couche de concrétions accumulées autour du noyau de signification – du mot. Comparant un texte d'Herman Broch et sa traduction française, il affirme: «Et là où l'allemand résonne infiniment comme une cascade d'échos et de renvois, on peut dire que le français brille dans une immobilité absolue»¹⁰⁹. Quoique la métaphore soit d'une grande beauté, on peut se demander si justement elle ne prend pas la réalité de la traduction, infiniment plus complexe, dans les rêts d'une image: certes, pour toutes les raisons qui viennent d'être mentionnées, on peut affirmer que la traduction est *nécessairement* platonicienne. Cela dit, on peut se demander à quoi Berman pense – à peine quelques années après avoir parlé, dans *L'Épreuve de l'étranger*, du pouvoir de renouvellement des oeuvres littéraires et des langues que possède la traduction – quand il affirme que la traduction pose le texte «dans une immobilité absolue». Dès qu'un lecteur lit cette oeuvre en traduction, il la leste du poids de ses mots dans sa langue, du poids collectif (les sens dénotatifs et connotatifs accordés au texte par la collectivité qui le reçoit en traduction comme une oeuvre nouvelle) et personnel (le réseau de connotations personnelles

¹⁰⁸ Berman, *idem*, p. 68.

¹⁰⁹ Berman, *idem*, p. 69.

qui se crée au moment de la lecture et qui sont le résultat de l'expérience particulière d'un lecteur).

Lorsque Yves Bonnefoy compare un Passage du *Henry IV* de Shakespeare avec sa traduction de François-Victor Hugo, il remarque le même effet insidieux de la traduction:

Quand, chez Shakespeare, Falstaff semble présent devant nous, chez son traducteur il nous apparaît lointain, atténué, assourdi, comme au travers d'une vitre. Ce n'est plus un être réel, c'est un personnage littéraire; mais qui veut en même temps, par son langage non châtié, trop ressembler au réel et n'en est que moins convaincant. Ainsi tous les personnages de Shakespeare dans toutes ces traductions ont-elles perdu leur relief. Même quand les «outrances» shakespeariennes, les calembours, les mots les plus triviaux sont soigneusement maintenus, ces personnages demeurent des fantômes, dont la parole manque d'être. [...] Les mots ne mènent plus ni à la réalité ni au mythe. C'est un Shakespeare décorporé¹¹⁰.

Mais, alors que Bonnefoy attribue la «décorporité» du texte traduit à la langue française, trop classique, trop tournée vers l'essence, pas assez concrète (nous verrons dans la seconde partie de la thèse que cet argument n'est pas dénué de fondements), Berman l'attribue principalement à la traduction elle-même, «qui compense le “manque d'être” par un surcroît de sens»¹¹¹. Pourtant, il affirme un peu plus loin que la traduction, en effectuant le passage de l'oeuvre d'une langue à une autre, la «hausse» au niveau du «langage», c'est-à-dire à un «système composé certes des mêmes éléments, mais articulé de telle manière que c'est l'*univoque* des significations invariantes qui y prédomine»¹¹². On peut opposer deux arguments à ces affirmations paradoxales: comment une traduction qui rend difficilement autre chose que du sens peut-elle se caractériser à la fois par un surcroît de sens et par «l'univoque des significations invariantes», deux affirmations qui semblent se contredire? Pour que cela soit possible, il faudrait que les mots perdent leur polysémie, leur halo de signification diffuse, et que le texte soit lui-même allongé. Par ailleurs, en admettant que ce soit le cas, le sens, en prenant une «enveloppe charnelle», c'est-à-dire en étant traduit dans une autre langue, subit nécessairement des distorsions, en raison de l'épaisseur des mots dans la langue d'arrivée. Là aussi, la polysémie est présente, mais le faisceau des significations potentielles est différent: c'est la dérive inévitable du sens en traduction.

¹¹⁰ Yves Bonnefoy, «Shakespeare et le poète français», postface à la traduction de *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 323 (cité par Berman, *op cit.*, p. 69).

¹¹¹ Berman, «L'essence platonicienne de la traduction», *op. cit.*, p. 69.

¹¹² *Idem.*

Il est fort possible, toutefois, que le délestage du sens qui se produit au moment de la traduction explique les reproches qu'on adresse à la traduction depuis toujours: qu'elle n'est pas le vrai texte, n'en possède que le reflet, n'en ayant pas la concrétude. Ainsi, nous apprend Berman, il n'est pas étonnant que ce soient les philosophes qui aient le plus valorisé le texte traduit: le sens y brille d'autant plus, élevé à une idéalité transparente, qu'il est libéré de sa gangue originelle.

1.2.4. Autres déformations inhérentes au traduire

La lourdeur originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu.

Marc Chapiro, traducteur des *Frères Karamazov*, cité dans Meschonnic, *Pour la poétique II*, 1973, p. 317.

Bakhtine a montré que la prose littéraire «capte, condense et entremêle tout l'espace polylangagier d'une communauté»[et qu'] «au point de vue de la forme, ce cosmos langagier qu'est la prose se caractérise par une certaine informité, qui résulte de l'énorme brassage de langues opéré dans l'oeuvre»¹¹³. On sait que la prose «broussailleuse» chez certains grands écrivains est presque nécessaire parce que tout excès de forme la fige: «l'informité signifiante indique que la prose s'enfonce dans les profondeurs polylogiques de la langue»¹¹⁴.

La densité de ce type de prose est mal perçue du public en général et de certains traducteurs: elle est «touffeur», et, en tant que prolifération informe, menaçant constamment de déborder de ses cadres, elle menace par la même occasion la lecture, et donc, au premier chef, le lecteur et le traducteur, qui recherchent une «prose élégante». Le traducteur de Dostoïevski cité plus haut, qualifiant la phrase de l'auteur russe de : «longue et lourde, pleine de répétitions, coupée d'incidentes [...], complètement dépourvue d'harmonie», de «torrent bourbeux»¹¹⁵, affirme par ailleurs que «la transposition "en clair" de sa pensée en vue d'une version française correcte et lisible présente le gros inconvénient de négliger des éléments très riches. Afin de limiter le danger, il convenait de se garder d'une simplification excessive»¹¹⁶. Le traducteur, piégé dans son désir à la fois de plaire au lecteur par la clarté de la prose et de respecter la richesse du style de l'oeuvre, trahit immanquablement l'un et l'autre. La réorganisation – de la syntaxe, de la ponctuation – à l'oeuvre chez le traducteur (Berman dit

¹¹³ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁴ *Idem*, p. 69.

¹¹⁵ Cité par Henri Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 316.

¹¹⁶ Cité par Henri Meschonnic, *idem*, p. 317. Les italiques sont de moi.

«rationalisation») ramène ainsi fréquemment cette prolifération arborescente à un discours linéaire.

Par ailleurs, il arrive fréquemment que le traducteur efface la concrétude du stock lexical d'une oeuvre en traduisant des verbes par des noms, des noms concrets par des abstraits, etc. Toutes ces légères altérations visent à nettoyer l'opacité de l'original, à le présenter dans une prose claire, limpide, bien que ce faisant, on en modifie les particularités stylistiques. On pourrait aventurer l'hypothèse que cela est particulièrement vrai pour la traduction vers le français, comme l'affirme Yves Bonnefoy, puisqu'on dit depuis Rivarol que le français se caractérise par la clarté, la prédominance du nom sur le verbe, la grande quantité de substantifs abstraits, en raison même du biais imposé à l'évolution de la langue en France (voir la deuxième partie: styles collectifs). Venuti montre toutefois qu'il s'agit d'une pratique courante, qu'il nomme «transparence», pratique qui n'est visiblement pas que le fait des traducteurs francophones: «The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning»¹¹⁷. «Fixer une signification», c'est passer de la polysémie à la monosémie. Il faut rappeler, avec Meschonnic, que la polysémie contient langue et culture, connotation et dénotation, valeur et signification, et qu'ils forment un tout indissociable. Toutefois, une certaine clarification de l'oeuvre semble inévitable en traduction, comme l'affirme Jean-Yves Masson : «Même le traducteur le plus attentif à laisser perdre le moins possible de la richesse de sens des oeuvres sur lesquelles il travaille accordera qu'une traduction est forcément, inévitablement, éclaircissante. Pour être recevable, elle ne peut garder le même degré d'obscurité que l'original, lorsqu'il s'agit d'un texte présentant un certain hermétisme»¹¹⁸. Jacqueline Risset, qui a traduit Dante, est du même avis:

On ne peut empêcher que la traduction soit plus claire que l'original. Parfois, on voudrait obtenir l'obscurité, non l'obscurité fumeuse des petits poètes, mais une obscurité dense, énigmatique, cette pluralité de sens, l'ambiguïté, le pluri-sémantisme qui appartient à la grande poésie. Le traducteur est en partie obligé d'y renoncer, car laisser subsister une ambiguïté [...] équivaudrait à un arrêt de la compréhension.[...]
Le traducteur doit choisir un sens.¹¹⁹

Paradoxalement, la clarification à l'oeuvre dans maintes traductions s'accompagne presque inmanquablement d'un allongement. Ce qui, dans l'original était celé ou suggéré est

¹¹⁷ Venuti, *The Translator's Invisibility*, *op. cit.*, p. 1.

¹¹⁸ Jean-Yves Masson, *op. cit.*, *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 39.

¹¹⁹ Jacqueline Risset, *op. cit.*, *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 60. Je ne partage pas totalement l'opinion de Risset, car laisser subsister des ambiguïtés dans la traduction d'un texte qui en comporte est non seulement possible, mais nécessaire pour éviter la défiguration de l'oeuvre.

présenté dans la traduction sous un éclairage direct, cru: la prose est moins dense, plus longue; il s'agit en fait d'un «étirement» de la substance du texte. Cet étirement occasionne un relâchement du tonus de l'oeuvre, un ralentissement de son rythme particulier, qui n'a rien à voir avec le «dévoilement» de certains aspects de l'oeuvre dans le cas d'une bonne traduction¹²⁰. L'emploi de termes n'ayant pas la richesse sonore, allitérative ou iconique de l'original appauvrit le texte tout en l'éclaircissant puisque le sens, «débroussaillé», libéré de son halo connotatif, est plus facilement appréhendé. L'oeuvre, délestée de son langage «sensoriel» (visuel, sonore, rythmique; une sorte de cratylisme est à l'oeuvre), est désignée plutôt que connotée. Pour parler dans les termes de Jakobson, la fonction poétique cède le pas à la fonction référentielle.

En outre, on peut produire une simplification du réseau lexical du fait que différents signifiants représentant sensiblement le même signifié soient traduits par un seul signifiant. Le contraire est aussi possible: un même mot, utilisé dans plusieurs contextes, peut être considéré comme une répétition par le traducteur et être remplacé par des «synonymes». Ce genre de modification est fréquent dans la traduction anglais-français puisque le français, contrairement à l'anglais, abhorre les répétitions. Le traducteur voulant respecter le «style de la langue française» croira devoir faire certaines entorses à celui de l'auteur, entorses qui seront d'autant plus visibles que la systématisme de l'oeuvre est grande: «Tout texte comporte un texte «sous-jacent», où certains signifiants-clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la «surface» du texte [...]»¹²¹; ces isotopies ne se retrouvent pas seulement au niveau des signifiants, mais dans la construction des phrases, l'emploi des temps (par exemple l'imparfait de Flaubert), l'utilisation plus fréquente de certaines parties du discours, enfin, tout ce qui est susceptible de variation. C'est, en gros, la stylistique de l'oeuvre qui est menacée lorsque le traducteur se mêle de modifier le texte-système original sous prétexte de mieux servir sa langue. Est répétée ici la position adoptée dans la thèse: au carrefour entre styles collectifs et style individuel (celui de l'oeuvre), le traducteur devrait se concentrer sur le style de l'oeuvre en cherchant à l'inscrire dans le style de la langue d'arrivée.

Parmi les déformations qu'il faut attribuer à la traduction, il n'y a pas que ses visées clarificatrices; la traduction pêche aussi parfois par sa littérisation (Berman dit «l'ennoblissement, point culminant de la traduction platonicienne»; Meschonnic l'appelle aussi «poétisation»). Cet «embellissement» du style de l'oeuvre, procédé qui a connu ses heures de gloire pendant le classicisme français, semble toujours populaire: il s'agit de traduire en rendant le style élégant, plus ou moins indépendamment du style de l'original, qui

¹²⁰Meschonnic a montré que les genres en prose n'en comportent pas moins un rythme, qu'ils sont même «multiplicité entrelacée de rythmes», comme l'affirme Berman («La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op. cit.*, p. 76).

¹²¹*Ibidem.*

est toujours hétérogène, comme l'a montré Bakhtine, car il peut comporter des marques d'oralité, des passages plutôt factuels, de brusques changements de ton, etc., qui répondent à la nécessité interne de l'oeuvre. Lorenzo de Carli, qui a étudié trois traductions du *Swann* de Proust (1946, 1961 et 1978) affirme justement que l'une des particularités des dernières corrections (Serini) de la première traduction (Ginzberg) est l'accentuation de son caractère littéraire:

une autre caractéristique immédiatement évidente dans le système correcteur de Paolo Serini consiste dans l'usage de termes ayant une connotation littéraire plus marquée que les termes employés par Ginzberg. Ce sont parfois des archaïsmes, tantôt en revanche des toscanismes. Le résultat de cette révision lexicale est l'obtention d'une rétrodatation du texte, en même temps qu'un déplacement de l'aire géographique de production, tant et si bien que s'il est vrai – comme l'écrit George Steiner – qu'«une teinture d'archaïsme, un déplacement du style en direction du passé imprègnent l'histoire et la pratique de la traduction», dans notre cas l'archaïsme est quasiment absent dans la traduction, mais donné ensuite comme la patine du réviseur. [...] il est incorrect de connoter littérairement une oeuvre comme la *Recherche*, qui refuse nettement toute littérarité, se présentant au contraire comme une oeuvre moderne d'un point de vue linguistique aussi [...] et nous connaissons désormais le «débit oral» de la recherche.¹²²

Selon De Carli – et ceci appuie notre propos –: «la fidélité à la poésie de la *Recherche* [serait] avant tout une fidélité à l'isomorphisme entre syntaxe et vision du monde»¹²³. L'oeuvre, par ces types de modifications effectuées par le traducteur – Berman nomme l'effacement de la superposition des niveaux de langues, la destruction ou, au contraire, l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, des idiotismes –, est «homogénéisée», perdant de son épaisseur signifiante. Le traducteur, sous prétexte d'unifier ce qui semble au premier abord disparate, aplanit l'oeuvre. Meschonnic affirme que:

Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (l'«élégance» littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction d'une idée toute faite de la langue et de la littérature – qui caractérise la production des traducteurs comme production

¹²² Lorenzo de Carli, «Corriger Proust. Pour une histoire de la réception de la *Recherche* en Italie», *MezzaVoce* ; dossier «Tradurre/Traduire», juillet/août 1994, p. 67. L'auteur ajoute ceci: «À en juger au type de corrections apportées à la traduction de Ginzberg, Serini non seulement [...] cultive une idée précise de la *Recherche* et de la langue de Proust, mais s'ingénie à reproduire dans le texte d'arrivée qu'il est en train de corriger cette idée de la *Recherche* et cette idée de la langue. Son opération a pour résultat de reconduire Proust en arrière dans le temps, d'en faire presque un écrivain chez qui survivent [...] des usages stylistiques désuets» (*idem*, p. 68).

¹²³ Lorenzo de Carli, *idem*, p. 70.

idéologique, alors que la production textuelle est toujours au moins partiellement anti-idéologique. La poétisation (ou littérisation), choix d'éléments décoratifs selon l'écriture collective d'une société donnée à un moment donné, est une des pratiques les plus courantes de cette domination esthétisante¹²⁴.

Toutes ces tendances déformantes s'instituent contre la traduction de la lettre, parce qu'elles défont «le rapport *sui generis* que l'oeuvre a institué entre la lettre et le sens, rapport où c'est la lettre qui "absorbe" le sens»¹²⁵.

1.3. La traduction littéraire et la lettre

Certes, les «oeuvres» font sens et veulent la transmission de leur sens. Elles sont même une formidable *concentration de sens*. Mais en elle le sens est condensé de manière si infinie qu'il excède toute possibilité de captation.

Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», p. 57.

1.3.1 Lettre contre sens

L'oeuvre littéraire étant par essence polysémique, comment le traducteur peut-il transmettre cette condensation de sens sans en rendre la lettre? Berman affirme qu'il n'y a de fidélité possible qu'à la lettre: «l'oeuvre est une réalité charnelle, tangible, vivante au niveau de la langue. C'est même sa corporéité (par exemple son iconicité) qui la rend vivante et capable de survie au cours des siècles»¹²⁶. Françoise Wuilmart, qui a pourtant traduit un philosophe (Bloch) – on pourrait penser que la traduction d'une oeuvre philosophique est moins préoccupée par la forme que par le sens – montre à quel point le rythme, la sonorité et la structure contribuent à la transmission du sens:

La phrase d'auteur est souvent une composition presque musicale dans laquelle le rythme et la sonorité jouent un rôle essentiel. Cette phrase s'inscrit à son tour dans le contexte plus vaste du paragraphe et du chapitre, eux aussi minutieusement agencés pour produire ou renforcer tel ou tel effet, créer telle ou telle ambiance, refléter tel ou tel point de vue¹²⁷.

¹²⁴ Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction» *op. cit.*, p. 315.

¹²⁵ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op. cit.*, p. 81.

¹²⁶ Berman, *idem*, p. 89.

¹²⁷ Françoise Wuilmart, «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», *Meta*, vol. 35, no 1, 1990, p. 237.

Fidélité, exactitude donc, concernent la littéralité du texte: il s'agit d'accueillir dans sa langue maternelle ce «corps textuel» qu'est l'oeuvre. Selon Paul de Man, l'aporie existant entre liberté et fidélité vient du conflit existant entre le style collectif – «la pertinence idiomatique du langage» – qui oblige à une traduction libre, et le style de l'oeuvre, auquel la traduction doit fidélité, position qui est au centre de nos préoccupations:

Mais comment une traduction fidèle, toujours littérale, peut-elle être libre? Elle ne peut être libre qu'en révélant l'instabilité de l'original, en révélant que cette instabilité est la tension linguistique entre trope et sens. Benjamin, qui parle de l'incapacité du trope à coïncider avec le sens, fait constamment usage des tropes mêmes qui semblent postuler l'adéquation entre trope et sens. Mais il les empêche, d'une certaine manière, les décale afin de mettre l'original en mouvement, de dé-canoniser l'original, de lui donner un mouvement [...] de désintégration, de fragmentation. Ce mouvement de l'original est une errance, une sorte d'exil permanent; cependant, ce n'est pas un exil à proprement parler, puisqu'il n'existe aucune patrie, aucun lieu dont il puisse être exilé.¹²⁸

Jean-René Ladmiral, qui divise les traducteurs entre sourciers et ciblistes selon qu'ils s'attachent à traduire, *grosso modo*, le sens ou la lettre, soutient que la fidélité est possible dans les deux cas: «Entre sourciers et ciblistes, l'opposition n'est pas entre une fidélité plus ou moins grande, mais entre deux modes de fidélité et, plus précisément, entre deux modes de gestion de la discrédance qui existe entre les langues telles qu'elles se réalisent dans les paroles d'auteurs irréductiblement individués»¹²⁹. Cette affirmation semble toutefois une contradiction en ce qu'elle propose un mode de «gestion de la différence qui existe entre les langues telles qu'elles se réalisent dans les *paroles d'auteurs irréductiblement individués*» (les italiques sont de moi) par le *sens*, alors que ces «langues», ces «paroles» font *d'abord* référence à la lettre: ce qui importe principalement n'est pas ce qui est dit, mais la façon dont cela est dit, c'est-à-dire la forme qu'empruntera le sens.

Toutefois, Ladmiral a le mérite d'avoir honnêtement résumé le conflit qui oppose les tenants de la lettre et du sens depuis Cicéron:

Les ciblistes, tels que je les ai définis, sont ceux qui entendent être fidèles à l'esprit du texte-source, et non pas tant à sa lettre: ils pourraient reprendre à leur compte, transposée dans le contexte moderne de la traductologie, la fameuse formule de saint Paul:

¹²⁸ Paul de Man, «Résistance à la théorie», *MezzaVoce*, *op. cit.* p. 76.

¹²⁹ Jean-René Ladmiral [1986], «Sourciers et ciblistes», *op. cit.*, p. 38. Paradoxalement, c'est dans le discours de Jean-René Ladmiral, partisan de traductions rendues dans un français classique, que l'on retrouve le plus d'emprunts ou de calques, comme ce «discrédance».

«la lettre tue, mais l'esprit vivifie». Au contraire, les sourciers seraient des littéralistes qui voudraient en quelque sorte qu'on pût lire la forme même de la langue-source du texte original comme en filigrane de la traduction¹³⁰.

S'il ne s'avère pas toujours concevable de «lire la forme même de la langue-source du texte original comme en filigrane de la traduction», se fixer cet idéal reste un objectif valable, puisqu'en «lisant la forme même» de la langue d'une oeuvre, on accède par là même à son sens: «Car dès que l'on pose l'acte de traduire comme captation de sens, quelque chose vient nier l'évidence et la légitimité de cette opération: l'adhérence obstinée du sens à la lettre»¹³¹. Meschonnic soutient que la notion de forme a toujours eu ses opposants en traduction car, pour ceux qui ne voient que du sens à traduire, le style est identifié à l'ornement ou l'écart, et correspond à une «décodabilité plus difficile, et surajoutée, pour un sens identique», un «bruit». Si c'était vraiment le cas, affirme Meschonnic, «la forme de communication «artistique», étant sémiotiquement inutile, aurait disparu depuis longtemps»¹³².

Malgré cela, le respect du texte dans sa lettre semble rare. Depuis la popularité de la conception représentée par Berman avec *L'épreuve de l'étranger* (1984), un préjugé voudrait que traduire soit «[...] "simplement" respecter l'altérité du texte et [...] implique tout à la fois l'"anéantissement" du traducteur et l'attachement servile à la lettre», selon J.-Y. Masson. Cette position favorise un littéralisme exacerbé qui ignore la différence entre la traduction mot à mot et la traduction littérale. Masson explique: «Si la traduction respecte l'original, elle peut et doit dialoguer avec lui, lui faire face et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original»¹³³. Berman, dans sa traduction de Roa Bastos, *Moi le suprême*, donne un exemple d'une phrase traduite en respectant la lettre: «A cada día su pena, a cada año su daño»; «daño», signifiant «atteinte, tort, préjudice», est traduit par «déveine»

¹³⁰ *Idem*, p. 38. Dix ans plus tard [1997], Marilyn Gaddis Rose résume [dans *Translation and Literary Criticism. Translation as analysis, op. cit.*, p. 17], en comparant deux traductions de *L'étranger* de Camus, les deux pôles autour desquels se concentrent les principaux courants en traductologie, autant en Europe qu'en Amérique: «[...] the polar alternation between free and literal, target-oriented (domesticated) and source-oriented (foreignized), meaning-based (interpretive) and language-based (neoliteral)». Elle définit ainsi l'approche néolittérale, à laquelle je souscris: «Neoliteral: the term was introduced at the American Translators Association meeting in Philadelphia, [...] in 1993 to cover translations which defer to the source text. In the terminology used in this volume such a strategy is thus language-based, source-oriented and foreignized. It is much the same as what used to be called a philological translation. 'Neoliteral' will cover any kind of texte in which a benjaminian echo can be heard» (*idem*, p. 88).

¹³¹ Antoine Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op. cit.*, p. 59.

¹³² *In Pour la poésie II, op. cit.*, p. 312.

¹³³ Jean-Yves Masson, «Territoires de Babel», *Corps écrit* no 36 («Babel ou la diversité des langues») Paris, P.U.F., déc. 1990, p. 158.

afin de respecter le jeu des allitérations (día/pena, año/daño). Il ne s'agit donc pas d'un mot à mot servile ici, mais de la reproduction, quelque peu modifiée, d'une structure allitérative. L'attention se porte sur le jeu des signifiants: «La traduction n'est homogène à un texte, dit Meschonnic, que si elle produit un langage-système, travail dans les chaînes du signifiant comme pratique de la contradiction entre texte étranger et réénonciation, logique du signifiant et logique du signe [...]»¹³⁴.

Dans *L'Énéide* traduite par Klossowski, par exemple, ce qui est traduit, «c'est le système global des inversions, rejets, déplacements [propres à la syntaxe latine], et non leur distribution factuelle tout au long des vers»¹³⁵. Peut-être, comme l'a affirmé à la blague Robert Melançon, traducteur de A.M. Klein, *L'Énéide* est-elle plus facile à lire dans l'original latin que dans le français de Klossowski¹³⁶. Mais il faut considérer les textes anciens sous un angle différent. *L'Énéide* étant en quelque sorte l'un des textes fondateurs de l'Occident, elle a été traduite à de nombreuses reprises, et ces traductions, usées, vieilles, ne peuvent restituer le visage de nouveauté de l'oeuvre. Klossowski concevait qu'en amalgamant la syntaxe latine à celle du français, un peu à la manière de ce qu'Hölderlin proposait avec le grec et l'allemand, il rendrait sa jeunesse à l'oeuvre. Lorsque deux millénaires séparent un texte de sa traduction, il est difficile de rendre le style de l'auteur sans emprunter au style de sa langue. Cette transgression des normes du style collectif, c'est-à-dire de la langue d'arrivée, préoccupe beaucoup les ciblistes, pour qui la clarté du message, l'élégance de la langue sont des objectifs premiers. L'admiral, ayant considéré les limites de la violence qui peut être imposée à la langue cible, affirme:

En toute rigueur, la transgression linguistique efficace ne peut que libérer les possibles de la langue. Faute de quoi, on sort non seulement de la langue, mais encore du langage lui-même: on tombe dans la barbarie de l'infra-verbal. [...] La traduction réussie fait advenir des possibles de la langue qui sommeillaient encore en elle, dans le jardin intérieur des éventualités captives qu'elle renfermait »¹³⁷.

L'admiral n'a pas à s'inquiéter d'une éventuelle chute de notre langue française si policée dans un charabia «infra-verbal» en raison du travail en traduction des «sourciers» puisque Berman, l'un des principaux représentants de cette école, est sensiblement de son

¹³⁴ Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 314.

¹³⁵ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op. cit.*, p. 140.

¹³⁶ Il s'agit d'une conférence donnée dans le cadre du séminaire de la CEFAN dirigé par Marie-Andrée Beaudet et intitulé «Échanges entre les deux solitudes» en novembre 1996. Ce cours était consacré à la traduction au Canada francophone et anglophone. Était aussi présente Betty Berdnarsky.

¹³⁷ Jean-René L'admiral, «Sourciers et ciblistes» *Revue d'esthétique* no 12, *op. cit.*, p. 40.

avis quant à l'intégration des particularités stylistiques du discours étranger dans la langue du traducteur. Ce que Berman propose, c'est d'«accueillir» ces structures dans le «non-normé» de la langue française:

Tel est le point essentiel: rechercher dans la phrase française les mailles, les trous par où elle peut accueillir – sans *trop* de violence, sans *trop* se déchirer – la structure de la phrase latine. Pour traduire, le traducteur doit chercher inlassablement le *non-normé* de sa langue. Lui seul – pas l'écrivain, ou rarement, c'est le cas de Hopkins pour l'anglais – peut le faire. La traduction, c'est cela: chercher et trouver le non-normé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire». ¹³⁸

C'est là une suggestion intéressante parce qu'en explorant le «non-normé» du style collectif pour y inscrire le style de l'oeuvre, le traducteur est fidèle à ce dernier tout en ne trahissant pas sa langue. Au contraire, la langue se voit renouvelée par cette exploration de son matériau par le traducteur, dans le sillon de celle de l'auteur. La langue se prête à ces explorations parce que ses frontières ne sont jamais rigidement délimitées. Ce type de travail s'effectue constamment sur la langue. En effet, le traducteur n'est pas le seul, malgré ce que prétend Berman, à explorer les limites, les normes de la langue. L'écrivain d'envergure – il n'y a pas que Hopkins –, jouant de tous les registres, entremêlant dialectes, jargons, langues, comme l'a brillamment montré Bakhtine, est bien le premier à étirer les frontières de sa langue, ce qui permet à la langue écrite de rester vivante, de ne pas se figer. Le traducteur, en acceptant de rendre le style d'une oeuvre, accepte par là même, à un moment ou à un autre, de négocier son inscription dans la langue d'arrivée, avec ce que cela comporte de choix plus ou moins orthodoxes en regard du style de la langue d'arrivée. Berman a peut-être oublié momentanément ce fait parce que le français écrit est une langue qui, en raison de son histoire (et de son Académie) est demeurée relativement stable depuis le dix-septième siècle.

1.3.2. Distinction entre les styles collectifs et le style individuel

Les pages qui précèdent visaient à expliquer la proposition de Berman selon laquelle une oeuvre littéraire doit être traduite en tenant compte des réseaux présents dans la forme de façon à en rendre la richesse du sens. Il apparaît nécessaire cependant de préciser les éléments qu'une traduction respectant la lettre entend mettre en rapport. C'est pourquoi, tout en fondant mon hypothèse sur l'affirmation de Berman selon laquelle on ne peut traduire une

¹³⁸ Berman, «La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain», *op cit.*, p. 140-141. Louis Jolicoeur, dans *La sirène et le pendule*, propose au lecteur-traducteur de chercher la faille du texte, permettant le dialogue lecteur-texte qui précède la traduction (L'instant même, Québec, 1995).

oeuvre qu'en en respectant la lettre, m'a parue essentielle la délimitation entre styles collectifs (ceux des langues source et cible) et style individuel (celui de l'auteur dans une oeuvre particulière) afin que puisse être reproduit le rapport à la langue qu'institue une oeuvre particulière. Berman cite, en exergue de *L'Épreuve de l'étranger*, un extrait d'une lettre (datée du 23 juillet 1796) de Humboldt à Schlegel qui résume le dilemme devant lequel se trouve tout traducteur:

Chaque traducteur doit inmanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants: il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'oeuvre à traduire¹³⁹.

En effet, un traducteur qui «s'en tiendra avec trop d'exactitude [...] à l'original» étirera les frontières de sa langue pour y faire pénétrer le style d'un auteur étranger tel qu'il s'inscrit dans cette langue étrangère, au risque de faire ressortir indûment l'étrangeté de l'oeuvre. Au contraire, celui qui «s'en tiendra avec trop d'exactitude [...] à [...] l'originalité de son peuple» adaptera le style de l'auteur au style collectif de la langue cible, au risque d'aplanir l'oeuvre, d'uniformiser sa texture¹⁴⁰. Ces deux pôles pourraient être entrevus sous un autre angle, pour les besoins de la présente thèse: «l'original», c'est le style de l'auteur tel qu'il se manifeste dans une oeuvre particulière, au sein de sa langue, à un moment défini de son évolution dans sa communauté culturelle; «l'originalité de son peuple» (le peuple du traducteur) correspond aux ressources de sa langue, elle aussi dans un état défini de son évolution. Être sourcier (pour le traducteur littéraire), ce serait rendre le style de l'oeuvre tel qu'il se manifeste au sein de la langue originale dans le style de la langue d'arrivée, en forçant les limites de cette langue, s'il le faut, pour «accueillir» l'oeuvre. Être cibliste, ce serait favoriser la «naturalisation» de l'oeuvre étrangère dans la langue d'arrivée, en la traduisant dans un style qui ne heurte pas la langue.

Traduire le sens peut se faire dans une relative indifférence au rapport qui existe entre styles collectifs et style individuel. La reconnaissance de ce rapport et des indices qu'il apporte sur l'inscription d'une oeuvre dans sa langue est toutefois fondamentale pour réussir une traduction littéraire. C'est pourquoi juxtaposer à l'étude d'une stylistique comparée (styles collectifs) l'étude du style d'un auteur (style individuel) me semblait révéler des

¹³⁹ W. Humboldt, cité par A. Berman, in *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 9 (en exergue). Friedrich Schleiermacher, près de vingt ans plus tard, formule le même paradoxe quelque peu différemment en arguant qu'il n'existe que deux façons de traduire: «ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain» cité par Berman, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴⁰ On se souviendra de l'affirmation de Gaddis Rose selon laquelle la douzaine de manuscrits en traduction soumis au jury d'un concours avaient eu l'air d'avoir été écrits par le même auteur.

balises intéressantes pour la traduction d'une oeuvre littéraire. En opposant le «style collectif» – c'est-à-dire le choix d'une collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expression, privilégie certaines d'entre elles selon un mode de sensibilité particulier¹⁴¹ – au style individuel, le traducteur pourrait mieux distinguer ce qui appartient en propre à l'auteur et ainsi effectuer des choix qui tiennent compte des particularités de ce style. Il ne s'agit pas ici de faire renaître de ses cendres la stylistique comparée de Vinay et Darbelnet¹⁴², avec tout ce qu'elle pouvait comporter de limitations lorsqu'elle était appliquée à la traduction littéraire, et cela malgré son indéniable apport à l'enseignement universitaire de la traduction. La stylistique comparée de ces auteurs s'attache à décrire les styles collectifs de l'anglais et du français dans une optique de traduction du sens par l'équivalence. C'est entre autres contre cette notion d'équivalence (puisée chez des auteurs comme Jakobson et Nida) que cette thèse se pose, puisque l'équivalence propose de faire du semblable avec du différent, afin de «rapatrier» l'oeuvre étrangère dans la culture-langue qui la reçoit. Il s'agit plutôt ici de rappeler l'utilité de la distinction entre styles collectif et individuel pour la traduction littéraire, où lettre et sens sont étroitement entrelacés, afin de laisser passer un peu de la voix de l'oeuvre étrangère.

Il serait utile de présenter ici les notions de stylistique comparée, styles collectifs et individuel en partant de la définition de la stylistique de Charles Bally. Pour Bally, la stylistique est l'ensemble des potentialités d'expression affective d'une langue: «La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage, et l'action des faits de langage sur la sensibilité»¹⁴³. Cette définition nous paraît aujourd'hui très étroite, comme Erwin Reiner l'a remarqué dans son «Essai sur la stylistique envisagée comme complément de la grammaire» :

On ne peut que s'étonner que le linguiste renommé
ait ainsi restreint le champ d'étude de la stylistique

¹⁴¹ Cette définition ainsi que les dénominations «style collectif» et «style individuel» sont inspirées de la position de Pietro Intravaia et Pierre Scavée telle qu'elle est exposée dans «La stylistique collective dans la formation linguistique et professionnelle des traducteurs et interprètes de conférence», *Meta*, vol 29 no 1, 1994, p. 38. L'article couvre les pages 34-46.

¹⁴² Robert Larose définit ainsi les influences de ces auteurs: «Inspirés de la linguistique saussurienne et des recherches de Charles Bally, reconnu pour ses réflexions en stylistique interne du français, ainsi que des travaux de leur préfacier Alfred Malblanc (1944), *Pour une stylistique comparée du français et de l'allemand*, les auteurs ont élaboré une démarche qui consiste, à partir d'un grand nombre de faits de langue, à comparer des traductions pour ainsi dégager sur le plan du vocabulaire (lexique), de l'agencement (morphologie et syntaxe) et du message (situation linguistique évoquée par le texte), les lois régissant le passage d'une langue à l'autre, en l'occurrence le français et l'anglais». Le passage est tiré de son ouvrage *Théories contemporaines de la traduction*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1989 (2e éd.), p. 12-13.

¹⁴³ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, vol.1, Genève, Georg et Cie, Librairie de l'Université, 1963, no 19, p. 16.

aux éléments de la langue qui servent à l'expression de l'affectivité, restriction qui est d'autant plus gênante qu'elle se fonde sur la psychologie simpliste du XIX^e siècle selon laquelle il faut faire une distinction nette entre la «partie affective» et la «partie intellectuelle» de notre être pensant ¹⁴⁴.

Utilisant l'opposition proposée par Saussure entre langue et parole, on pourrait avancer que la stylistique est à la linguistique ce que la parole est à la langue, c'est-à-dire un choix concret effectué parmi les ressources – virtuelles – d'une langue. Ce choix peut être celui d'une collectivité (style collectif) ou d'un individu (style individuel)¹⁴⁵. Autrement dit, dans l'ensemble presque illimité des possibilités de la langue, la stylistique constitue un sous-ensemble, qui n'épouserait donc pas parfaitement la sphère des possibilités (virtuelles) que présente la langue. Ces choix varient d'une époque à l'autre, d'un milieu socio-culturel à un autre, peut-être beaucoup plus rapidement d'ailleurs que le substrat qu'est la langue. La langue n'est pas non plus un ensemble parfaitement stable: on sait qu'elle est en constante évolution, bien que cette évolution, à l'échelle humaine, ressemble à celle de la progression d'un glacier: invisible à l'oeil nu, elle n'en est pas moins réelle. Steiner affirme à ce sujet: «Language is the most salient model of Heraclitean flux. It alters at every moment in perceived time.[...] Ordinary language is, literally at every moment, subject to mutation»¹⁴⁶. Toutefois, la langue est un concept, on le sait, une abstraction, nomenclature autant que structure répertoriées par les dictionnaires et grammaires, car on sait bien qu'«il n'y a que des individus qui parlent et nulle part n'existe une conscience linguistique collective ou un système abstrait qui gouvernerait toutes les conduites: la théorie linguistique, comme la théorie économique ou la théorie sociologique, doit tenter de comprendre comment, de l'échange entre de nombreux individus, se constitue et se maintient un ordre qui n'a été voulu par aucun des participants»¹⁴⁷. Autrement dit, il existe bien des normes linguistiques mais elles résultent, comme Molino le défend, d'un ensemble d'échanges individuels: «écarts et variation sont donc des outils valables de l'analyse, mais ils doivent être réinterprétés dans le cadre d'un système complexe et ouvert», où «l'invariant est le noyau provisoirement stable

¹⁴⁴ Erwin Reiner, «Essai sur la stylistique envisagée comme complément de la grammaire», *Études de linguistique dualiste*, Vienne, Wilhem Braumüller, 1983, p. 22.

¹⁴⁵ Jean Molino propose les équivalents suivants pour rendre compte de l'opposition langue/parole de Saussure: Langue (collectif, système invariant, sens intellectuel) Parole (individuel, variantes, expression affective et sociale) [«Pour une théorie sémiologique du style», dans *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de Georges Molinié et de Pierre Cahné, Paris, P.U.F., 1994, coll. «Linguistique nouvelle», p. 248]. Comme il a été mentionné, les catégories sens intellectuel/ expression affective ne me paraissent pas pertinentes ici en ce qu'elles ne me semblent pas appartenir exclusivement à l'un ou à l'autre domaine.

¹⁴⁶ Georges Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1992, p. 18-19.

¹⁴⁷ Jean Molino, *op. cit.*, p. 249.

que ne touchent pas les variations»¹⁴⁸. Le principe de variation sur lequel se fonde une définition du style n'a donc qu'une valeur toute relative.

La stylistique telle qu'elle vient d'être définie s'oppose à une stylistique «littéraire», puisqu'elle correspond au réservoir dans lequel puise toute une communauté langagière; elle n'est donc pas spécifiquement littéraire. Dans le cadre de la présente thèse, la stylistique «linguistique» ne se distingue donc pas du «style collectif» – «choix préférentiel propre à une collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expression *affective*, privilégie certaines d'entre elles selon un mode de sensibilité particulier»¹⁴⁹, – tel qu'il est défini par Intravaia et Scavée, sinon que, comme il a été mentionné plus haut, la stylistique ne concerne pas *que* les possibilités d'expression *affective*¹⁵⁰. Le style collectif, c'est précisément la norme, c'est-à-dire l'ensemble des parlars individuels tels qu'ils sont modelés par la collectivité. En effet, si la stylistique linguistique constitue déjà une actualisation des possibilités d'une langue par une communauté langagière – actualisation qui est aussi norme – on voit mal comment le style collectif pourrait être autre chose. La seule manière de distinguer l'objet de la stylistique linguistique et le style collectif serait de réserver au terme *stylistique* les possibilités d'expression propres à une langue (virtuelles) et à celui de *style collectif* les possibilités d'expression que chacune des communautés appartenant à cette langue a développées (actualisées) dans le cadre d'une esthétique qui lui est propre. L'exemple des parlars de la France et du Québec serait probant à cet égard. Cependant, les différences entre les styles collectifs du français de France et du Québec en ce qui concerne Urquhart ne seront pas considérées ici: cette distinction n'est pas utile parce que l'importance sera accordée à l'actualisation du style tel qu'il se manifeste dans les écrits de collectivités qui partagent la même langue (anglais ou français) dans une oeuvre littéraire comme celle d'Urquhart, où les variations de la langue parlée jouent un rôle négligeable.

L'appellation «style collectif» paraît intéressante en ce qu'elle sous-tend son opposé, le «style individuel», style d'une oeuvre d'un écrivain. La définition même du style pose problème, comme tous ceux qui ont étudié de près ou de loin la stylistique ont pu s'en rendre

¹⁴⁸Jean Molino, *idem*, p. 250. En effet, affirme Molino : «Les distinctions fond/forme ou quoi/comment ne mettent pas la ligne de démarcation là où il faut, car la catégorie à partir de laquelle sont définies les variations stylistiques peut être tantôt formelle et tantôt non-formelle, peut porter tantôt sur le quoi et tantôt sur le comment.[...] il faut se résigner: il ne peut y avoir de stylistique linguistique-littéraire qui ne fasse, ici ou là, appel aux contenus: la stylistique est un mixte» (p. 254-256).

¹⁴⁹Intravaia et Scavée, «La stylistique collective dans la formation linguistique et professionnelle des traducteurs et interprètes de conférence», *op. cit.*, p. 38; (les italiques sont de moi).

¹⁵⁰Bally distingue «une signification fondamentale invariante — neutre, minimale, intellectuelle — et des significations accessoires qui viennent s'y ajouter, dont la valeur est décorative et affective», affirme Molino, et cette conception est celle de la rhétorique traditionnelle. («Pour une théorie sémiologique du style», dans *Qu'est-ce que le style?*, *op. cit.*, p. 215.

compte. Du fait que l'objet de la stylistique se situe au confluent entre diverses disciplines, entre autres, la linguistique et la littérature, dont les objets sont mieux circonscrits, la stylistique a fait, depuis nombre de décennies, figure de parent pauvre parmi ces disciplines, réputées plus rigoureuses¹⁵¹. La définition du style comme «variation formelle sur un contenu invariant»¹⁵², liée au couple langue/parole en ce que l'invariant correspondrait à la langue, et la variation, à la parole, implique l'idée d'un choix: «si je puis dire la même chose de plusieurs façons, si des locuteurs distincts peuvent s'exprimer de façon différente, c'est parce qu'il y a du jeu dans la langue et qu'il n'y a pas, si l'on veut, de correspondance bi-univoque entre signifiants et signifiés, entre ce que j'ai à dire et la façon dont je le dis»¹⁵³. On pourrait définir le style individuel en littérature autrement: «il s'agit de l'ensemble des traits caractéristiques d'une oeuvre [...] qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur»¹⁵⁴. Le style individuel, bien qu'il soit principalement forme, concerne aussi en partie le contenu, comme nous le verrons en répertoriant les caractéristiques du style d'Urquhart dans la dernière partie de la thèse.

On voit ainsi que l'étude proposée mérite d'autant plus le terme de stylistique comparée qu'elle effectue un va-et-vient entre deux plans, qui supposent eux-mêmes deux sous-ensembles: les styles collectifs de l'anglais et du français, bien sûr, mais aussi le style collectif de la langue de départ – en l'occurrence, l'anglais – et le style individuel, ici celui d'Urquhart tel qu'il se manifeste dans *Storm Glass (Verre de tempête)*, lequel puise dans le style collectif ses ressources, les étire même, les combine. Toutefois, il s'agit moins ici de qualifier une étude que de déterminer les principes directeurs d'une traduction de la lettre. Intravaia et Scavée, bien qu'ils ne s'intéressent qu'indirectement au domaine littéraire, posent le problème en ces termes :

Nous ne songeons pas à nier que le problème de traduction soit à chaque fois un cas d'espèce posé par une parole singulière qui est l'expression originale d'une pensée et d'intentions strictement individuelles, *mais il est bien évident que l'évaluation de ce style personnel ne peut se faire qu'à partir d'un paramètre ou étalon qui est la mode collective*. Dans les deux cas, les marques originales ne

¹⁵¹ Le seul titre de l'article de S. Fish en dit long sur la désuétude dans laquelle était tombée la stylistique avant les années quatre-vingts: «What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?» in *Is there a text in this class?*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.

¹⁵² Ce sont les termes de Jean Molino, («Pour une théorie sémiologique du style», dans *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de Georges Molinié et de Pierre Cahné, Paris, P. U. F., 1994, coll. «Linguistique nouvelle»), p. 215), qui propose de nuancer cette définition du style en y ajoutant celle qui est citée dans le même passage.

¹⁵³ Jean Molino, *op. cit.*, p. 247.

¹⁵⁴ Jean Molino, *op. cit.*, p. 217. Cela revient à dire, comme le précise Molino, que «le style est ce qui permet de classer les oeuvres humaines selon une double dimension de codification et de singularité» (p. 239).

peuvent être appréciées que par rapport aux usages collectifs dont elles sont des variants, *et la faute de traduction consisterait précisément à rapporter au style de l'individu et à une intention personnelle ce qui n'est que l'expression banalisée d'une sensibilité collective.* Bien plus, dans l'acte de traduction, c'est-à-dire du transfert d'une langue à une autre des paroles individuelles, l'écart relatif de la parole individuelle par rapport à l'usage ou à la mode qu'est le style collectif doit être reporté, aussi fidèlement que possible, à partir du style collectif de la langue-cible, lui-même variant par rapport à celui de la langue de départ¹⁵⁵.

Les deux auteurs affirment ainsi que cette nécessité pour le traducteur de distinguer entre style collectif et style individuel lui permettra d'éviter «notamment de rapporter à une intention individuelle ce qui n'est que spécificité collective»¹⁵⁶.

Guillemin-Flescher soutient, dans son introduction à son ouvrage *Syntaxe comparée de l'anglais et du français*, que le problème de la distinction entre styles collectifs et style individuel est de première importance pour un traducteur; toutefois, elle met l'accent sur la langue d'arrivée, réduisant de ce fait le problème, puisque l'attention à la forme est quelque peu déviée vers sa réception en langue d'arrivée. Ce faisant, elle réénonce la problématique développée par le romantisme d'Éna, se demandant s'il faut adapter une oeuvre à la langue d'arrivée ou négocier un territoire dans cette langue pour accueillir le style de l'auteur: «S'il est difficile de faire la part de celui-ci [le style individuel] et des autres facteurs que nous avons énoncés, il nous semble néanmoins que le problème de tout traducteur littéraire est le choix qu'il a constamment à opérer entre les tendances stylistiques qui se sont imposées dans sa langue, et le style de l'auteur qu'il traduit»¹⁵⁷. Nous dirons plus précisément: «le style de l'auteur» tel qu'il se manifeste dans une oeuvre particulière, le style de l'auteur n'étant pas une qualité statique, mais le résultat d'influences, d'une expérience, qui risque de se modifier sans cesse.

Selon Bally, «il y a un fossé infranchissable entre l'emploi du langage par un individu dans les circonstances générales et communes imposées à tout un groupe linguistique, et l'emploi qu'en fait un poète, un romancier, un orateur»¹⁵⁸ parce que l'écrivain «emploie la langue dans une intention [«emploi volontaire et conscient»] esthétique»¹⁵⁹. Bakhtine rejoint Bally en ce que pour lui, la forme de toute parole, littéraire ou non, est sous-tendue par une

¹⁵⁵ Intravaia et Scavée, *op. cit.*, p. 42 (les italiques sont aussi de moi).

¹⁵⁶ Intravaia et Scavée, *ibidem*.

¹⁵⁷ Jacqueline Guillaumin-Flescher, *Syntaxe comparée de l'anglais et du français*, Paris, éd. Ophrys, 1981, p. IX.

¹⁵⁸ Bally, *Traité de stylistique française*, vol. 1, *op. cit.*, no 21, p. 19.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

intention: «Ce qui reste incompris, c'est que la forme est sous-tendue par une intention émotionnelle et volitive[...]», et, paradoxalement, «[...] la forme, quand elle est signifiante pour l'art, est effectivement [...] orientée sur une valeur en dehors du matériau auquel elle est attachée et malgré tout, indissolublement liée»¹⁶⁰. Bally et Bakhtine, lorsqu'ils affirment que l'emploi du langage littéraire est conscient, ne peuvent que signifier cela d'une manière très restrictive, qui ne touche que l'intention même de faire oeuvre. Si le désir d'écrire de la littérature est conscient, l'oeuvre, elle, sa forme comme son contenu, échappe toujours en partie aux intentions de l'auteur.

Par ailleurs, il semble que Bally et Bakhtine se rejoignent partiellement dans leur conception des différences entre style collectif et style individuel, s'opposant en cela à Saussure:

[...] le style est compris, dans l'esprit de Saussure, comme individualisation du langage général (dans le sens d'un système de normes linguistiques générales). La stylistique devient alors linguistique générale des langages individuels, ou bien linguistique de l'énonciation.[...] l'unité de style suppose, d'une part, l'unité du langage au sens d'un système de formes normatives générales, de l'autre, l'unité de l'individualité qui se réalise dans ce langage¹⁶¹.

Saussure posséderait une conception quelque peu néoplatonicienne du langage en ce qu'il lui accorde une existence abstraite, hors de son emploi par les hommes; cette catégorie, la langue, subsumerait celle du style, utilisation particulière, par une collectivité ou un individu, d'une langue. À l'opposé, particulièrement chez Bakhtine, la langue n'existe pas en dehors de son utilisation, qu'elle soit style collectif ou individuel. Enfin, on pourrait résumer cet essai de définition en affirmant que la stylistique, qu'elle soit ou non appliquée à des textes littéraires, se définit comme un choix parmi le réservoir de possibilités qu'offre une langue, choix qui demeure relativement déterminé dans le cas de la stylistique linguistique, que nous avons fait correspondre, dans cette thèse, au style collectif.

En ce qui concerne l'utilité de la stylistique comparée pour la traduction littéraire, elle réside dans le fait qu'en dégagant et en comparant «celles parmi les particularités d'une langue qui reflètent les traits de caractère collectifs de la communauté qui la parle»¹⁶², elle permet au traducteur de dégager ce qui, dans la langue d'une oeuvre, la particularise. S'il

¹⁶⁰ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, nrf Gallimard, 1978, *op. cit.*, p. 30-31. On sait que Bakhtine s'était élevé contre l'«objectivisme abstrait» de Saussure, qui «en définissant le langage par une série de normes abstraites, [...] en laisse échapper la réalité vivante. Car le langage n'est rien en dehors de la parole, qui l'anime d'intentions» (Michel Aucouturier, préface à *Esthétique et théorie du roman*, p. 14).

¹⁶¹ Bakhtine, *idem*, p. 90.

¹⁶² Erwin Reiner, *op. cit.*, résumant l'idée de Fritz Strohemeyer, dans *Der Stil der Französischen Sprachen*, Berlin, 1910, p. 26.

s'avère essentiel, comme l'affirme Bakhtine, que les études de stylistique littéraire tiennent compte de la communauté langagière dans laquelle l'oeuvre est née. Il est d'autant plus important que le traducteur, dont le matériau se situe à la frontière de l'individuel et du collectif, en tienne compte. Bakhtine ajoute cependant un élément à la réflexion:

Le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, *la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent*. Voilà pourquoi remplacer le style du roman par le langage individualisé du romancier (pour autant que l'on puisse le déceler dans le système des «langues» et des «parlers» du roman), c'est se montrer doublement imprécis, c'est déformer l'essence même de la stylistique du roman. Cette substitution aboutit inévitablement à ne mettre en évidence que les éléments rentrant dans le cadre d'un système unilingue, et exprimant directement et spontanément l'individualité de l'auteur¹⁶³.

On voit à quel point Bakhtine affine sa définition des styles, puisque le style de l'oeuvre, en lui-même déjà pluriel, ne peut en aucun cas être assimilé à la catégorie, très vague pour lui, du style de l'auteur, style qui subsumerait celui présent dans chacune de ses oeuvres. Le style de l'auteur, style individuel considéré diachroniquement, correspondrait alors à une série d'invariants parmi les modulations présentes non seulement à l'intérieur d'une oeuvre mais aussi entre les oeuvres d'un auteur au cours de sa vie. Cette notion d'une évolution du style est acceptée beaucoup plus naturellement au sein des arts visuels. On parle de la période bleue de Picasso, de la période nabi ou fauve de tel peintre, pour préciser les étapes d'un parcours, tout en reconnaissant un style qui subsume ces catégories. Il en va pourtant de même pour les écrivains.

La prééminence sera accordée dans la présente thèse au style individuel (au style de l'auteur dans une oeuvre donnée), par opposition aux ouvrages de stylistiques comparées, dont le champ d'action exclut le littéraire. Ce qui signifie que le rythme, l'ordre des mots, le ton, les réseaux d'isotopies seront considérés autant que les diktats des styles collectifs. Quoique la stylistique comparée de Vinay et Darbelnet n'ait pas été destinée à la traduction de textes littéraires¹⁶⁴, je ne crois pas qu'il faille respecter parfaitement le «génie»

¹⁶³ Bakhtine, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁴ Voir à ce sujet la pertinente critique de Robert Larose dans *Théories contemporaines de la traduction*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1989, p.11-31. Larose estime qu'il ne s'agit pas là d'une stylistique comparée mais d'une grammaire contrastive, et reproche principalement à cette école de postuler que la traductologie est une science exacte: «Ce postulat cependant amène les auteurs à privilégier une solution parmi de nombreux équivalents potentiels et donne ainsi l'impression au lecteur, à cause de l'acculturation d'exemples de rapprochement langue à langue, que pour chaque segment en langue de départ, il n'existe qu'un seul équivalent en langue d'arrivée, et cela malgré les nombreuses mises en garde qu'ils adressent au dit lecteur» (p. 113). Larose accuse aussi les auteurs de pratiquer une analyse comparative qui ne déborde jamais la

des langues, pour des raisons évidentes: la langue se modifie constamment; elle est à la fois infinie et infiniment mouvante. Aussi, non seulement essayer d'en fixer définitivement les principaux caractères relève de l'utopie, mais vouloir appliquer cette grille mouvante ne s'avère guère pertinent dans le cas des oeuvres littéraires. Traduire en ne tenant compte que de ce qu'on croit être le génie de la langue d'arrivée équivaldrait à produire dans cette langue des textes-monuments, érigés en mémoire du passé, à embaumer l'oeuvre, car ce serait vouloir figer l'évolution de la langue, en supposant que l'on ait une connaissance parfaite des plus petits faits de langue d'une époque donnée, ce qui semble aussi pour le moins hasardeux¹⁶⁵. Le contraire – traduire un auteur moderne en ajoutant à la traduction de son idiolecte les structures de la langue de départ, comme l'a fait en partie Klossowski pour l'*Iliade*, s'avère aussi impossible, dans le cas de langues où la syntaxe diffère foncièrement: il faut tenir compte de la lisibilité de la traduction. Wuilmart, traductrice de l'allemand, esquisse les écueils d'une telle traduction :

Quelle est la limite au-delà de laquelle votre traduction n'est plus valable? Faut-il fournir un texte certes écrit avec des mots français, mais gardant toute la spécificité allemande, par exemple en forgeant des mots composés, en gardant la syntaxe complexe et lourde, en maintenant l'emploi abusif d'adverbes pour rester fidèle à la précision de l'original? Un tel texte sera illisible pour un francophone et on pourrait le comparer à un aliment pour lequel le lecteur ne dispose pas des sucs digestifs nécessaires¹⁶⁶.

Si la mise en garde est valable, les traducteurs pèchent toutefois plus souvent par souci de fidélité à la langue d'arrivée que par souci de fidélité à la langue de départ. C'est pourquoi les récentes théories en traduction tendent plutôt à s'élever contre les traductions qui respectent trop la langue d'arrivée (et, en cela, ses lecteurs), car ce faisant, elles négligent l'oeuvre elle-même et la capacité de la langue d'arrivée d'accueillir sa foncière nouveauté dans ses territoires encore vierges. Comme l'affirmait Meschonnic il y a pourtant un quart de siècle: «La traduction, étant installation d'un nouveau rapport, ne peut qu'être modernité, néologie, alors qu'une conception dualiste voit la traduction d'un texte comme forme et archaïsme»¹⁶⁷.

phrase. La théorie de l'énonciation, par la redéfinition de l'analyse textuelle qu'elle suppose, relègue définitivement aux oubliettes une «stylistique» qui fonctionne plutôt comme une nomenclature.

¹⁶⁵ Cette opinion semble supposer que tout texte littéraire fait «avancer» l'état d'une langue, ce qui n'est pas le cas, bien entendu. Ce sont les oeuvres-phares qui le font et celles qui les suivront le feront d'une manière beaucoup moins significative. À l'opposé du spectre se trouverait la littérature populaire, transparente, où des éléments recyclés des grands romans se retrouvent, mais sans leurs aspects problématiques ou leur opacité pour le lecteur.

¹⁶⁶ Françoise Wuilmart, «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», *op. cit.*, p. 241.

¹⁶⁷ Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction», *op.cit.*, p. 311.

La nécessité de délimiter styles collectifs et individuel oblige toutefois, on le voit, un recours aux acquis de la stylistique comme outil d'interprétation, le traducteur devant constamment garder à l'esprit ces deux «niveaux», à savoir en premier lieu, ce qui fonde la spécificité de l'anglais en tant que langue d'une collectivité: comment l'anglais se met en discours; en quoi ses structures syntaxiques, par exemple, diffèrent de celles du français; en second lieu, comment l'auteur s'inscrit dans sa langue, c'est-à-dire de quelle manière il met à profit les particularités de l'anglais. Autrement dit, comment l'auteur, dans une telle oeuvre, «profite»-t-il de la syntaxe de sa langue ou, au contraire, jusqu'où la déjoue-t-il? Arriver à se faire une idée générale du processus d'inscription d'un auteur dans sa langue au fil de ses oeuvres serait pour le traducteur l'occasion de se mettre en position de produire, sinon le «même» texte en français, du moins un texte dont la relation à la langue dans laquelle il inscrit l'oeuvre de l'auteur serait similaire, dont les frontières seraient négociées, *grosso modo*, de la même manière. Chaque nouvelle oeuvre négociant avec la langue un pacte, c'est ce pacte que le traducteur devrait tenter de retrouver dans la langue d'arrivée, morceau par morceau, comme un casse-tête. La traduction pourrait ainsi être envisagée une zone-noyau de turbulences intenses, où les forces de l'oeuvre et de la langue d'arrivée – l'une centrifuge, l'autre centripète – doivent lutter pour se joindre et se fondre en un nouvel idiome, de la même façon qu'avec la fusion la chimie des métaux en est irrémédiablement modifiée.

Berman affirme que le contrat qui lie une traduction à son original

*interdit tout dépassement de la texture de l'original. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre tout entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant*¹⁶⁸.

Bien que le texte français, de par sa structure, l'histoire même de sa langue, diffère inévitablement du texte anglais, le contrat qui lie le traducteur à sa langue, lui, pourrait être en quelque sorte négocié sur des bases similaires à celui que l'écrivain a négocié avec la sienne. On a vu que cette dernière relation correspond, dans le cas de certains auteurs, à une exploration du matériau de la langue, voire à une violence qui lui est imposée pour étirer ses frontières: le brassage de niveaux de langues, l'introduction d'usages dialectaux ou de langues étrangères sont des procédés fréquents depuis Joyce. Cette relation doit donc être rendue par le traducteur.

Or, c'est encore très souvent le contraire qu'on demande à un traducteur. Sa traduction «[...] doit être écrite dans une langue normative – plus normative que celle d'une

¹⁶⁸ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op.cit.*, p. 58. Les italiques sont de l'auteur.

oeuvre écrite directement dans la langue traduisante –, qu'elle ne doit pas *heurter* par des étrangetés lexicales ou syntactiques»¹⁶⁹, comme le soutient Berman. Il n'est pas surprenant, dès lors, que le traducteur déploie traditionnellement un arsenal de techniques pour venir à bout du texte, pour le rendre «clair». C'est entre autres la «littérisation» à l'oeuvre dans maintes traductions littéraires que Berman, Venuti et d'autres dénoncent parce qu'elle pousse le traducteur à «faire beau», à niveler la topographie de l'oeuvre, à la débarrasser de ses aspérités, de ses méandres, à tenir les rênes du sens, qui menace de «s'emballer». Cette littérisation, Berman l'oppose à la littéralité. Loin de correspondre au mot à mot, la littéralité, comme il a déjà été signalé, est travail sur la lettre: «attention portée au jeu des signifiants»¹⁷⁰. Meschonnic, pour qui le rythme est de première importance, affirme qu'il faut «poser-construire un rapport prosodique entre les structures du signifiant, d'un texte de départ à sa traduction-texte en langue d'arrivée[...] traduire un poème est écrire un poème, et doit être cela d'abord»¹⁷¹.

Bien que l'approche de la traduction proposée ici, qui est mise en relation des styles collectifs et individuels, semble relever plus directement du signifiant, elle sous-tend en fait une approche interprétative, qui se concentre sur le signifié tel qu'il est dévoilé par le jeu des signifiants. La traduction littéraire est travail sur le sens, mais seulement dans la mesure où le sens s'inscrit dans la lettre. Comme le dit paradoxalement Jacques Brault: «Tout se joue en surface; à la surface des mots et de l'instant»¹⁷². C'est pourquoi l'étude du style – collectif et individuel – est inséparable d'une herméneutique. C'est cela même qu'affirme Meschonnic: «Si la traduction d'un texte est texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparence, constitution d'un langage-système dans la langue-système tout comme ce qu'on appelle oeuvre originale»¹⁷³. Le traducteur, repérant l'inscription particulière d'un auteur dans sa langue telle qu'elle se manifeste dans son style, recrée, avec les ressources que lui offre sa langue, cette inscription. Cette tâche n'est pas la fidélité du mot à mot, car doit s'établir une correspondance textuelle (sémantique et formelle), où chaque choix détermine en quelque sorte le prochain, choix lui-même déterminé par l'étude des contraintes sémantiques et formelles du texte de départ. D'ailleurs, l'hétérogénéité des deux

¹⁶⁹ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op.cit.*, p. 53. Mireille Calle-Grüber affirme, sur ce même sujet: «Sous prétexte de la règle stipulant qu'on ne doit pas *sentir* la traduction, à savoir maladroites et lourdeurs, le lieu d'un travail est escamoté: c'est le texte qu'on *ne sent* plus, comme si toute pratique ne pouvait être qu'inconvenante et point "présentable". Ainsi la traduction devient-elle, paradoxalement, une écriture qui cherche à faire oublier qu'elle écrit. Elle conforte, par là, l'illusion d'immédiateté, et donc d'équivalence, qui pose, on l'a vu, le principe de la subsumption de tous les textes par l'idée». «Sur la traduction», *Conséquences*, no 3, printemps-été 1984, p. 12.

¹⁷⁰ Antoine Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op.cit.*, p. 36.

¹⁷¹ Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 355.

¹⁷² *Poèmes des quatre côtés*, *op. cit.*, p. 32; cité par S. Simon, *Le Trafic des langues*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷³ Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 354.

langues ne doit pas être sacrifiée au dénominateur commun du sens, «délesté de corps textuel», mais exprimée: «L'écart est, ici, investi pour devenir moteur de l'écriture. Plus émancipée, la traduction est, en ce cas, paradoxe, plus fidèle: d'une part, en ce qu'elle obéit au double impératif du sens et de la lettre; d'autre part, en ce qu'elle sait mesurer et par suite, utiliser, la récupérant, sa dérive»¹⁷⁴. Cela, afin d'éviter l'aplanissement, la neutralisation du texte si présents dans les traductions, et dont on se demande souvent comment ils ont pu se produire. S'oppose alors à l'idée de l'original et de sa copie dans une autre langue «[...] une interactivité qui fait de la traduction une intelligence des fonctionnements de la signification»¹⁷⁵. Ces choix gardent bien sûr une part de subjectivité, comme l'implique le terme «dérive», car arrimer un sens à des mots, c'est faire des choix. Il s'agit cependant d'une subjectivité reconnue, affirmée.

Dans tous les cas et dans les limites interprétatives et stylistiques que le traducteur littéraire peut se donner pour traduire, son travail – s'il n'est pas aussi personnel que celui de l'auteur – n'en reste pas moins un travail de création, bien qu'il soit soumis à une contrainte initiale. La traduction, affirme Sherry Simon, «entre dans le répertoire des figures postmodernes de la répétition. Mécanisme de recyclage des matières culturelles usées, générateur de la nouveauté à partir de sources connues, la traduction est répétition *et* nouveauté»¹⁷⁶. Qu'il faille considérer la traduction d'un texte littéraire comme une réénonciation comportant une bonne part de nouveauté, l'original perdant «la fixité de son sens»¹⁷⁷, ne peut être nié. Il reste à déterminer, dans la problématique développée ici, s'il est systématiquement nécessaire de faire entendre non seulement la «voix» particulière d'une oeuvre – position sur laquelle je m'accorde aux auteurs mentionnés ici –, mais celle de la langue dans laquelle son idiolecte s'inscrit, lorsque cette délimitation s'avère possible. On se souviendra de la citation de Rudolph Panwitz, que Benjamin nous a révélée et selon laquelle l'erreur fondamentale du traducteur est de figer l'état où se trouve sa propre langue, au lieu de lui faire subir «la motion violente» de la langue étrangère.

1.3.3. Le cas du Québec

Le Québec, qui fait de sa langue officielle une métaphore de sa culture «postcoloniale», se trouve dans une situation linguistique très délicate. Sa langue oscillant entre les deux pôles – peut-être également effrayants par ce qu'ils supposent d'aliénation – du

¹⁷⁴ Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *op.cit.* p. 15-16.

¹⁷⁵ Berman, *idem*, p. 11.

¹⁷⁶ S. Simon, *Le Trafic des langues*, *op. cit.*, p. 75-76.

¹⁷⁷ S. Simon, *idem*, p. 66.

français normatif de France et du français anglicisé, le traducteur québécois qui laisse pénétrer l'étranger non seulement de l'auteur mais de sa langue anglaise, peut bien faire office de traître vis-à-vis de sa langue, dont les frontières ont déjà subi des brèches importantes. Ainsi, Sherry Simon, qui rappelle que la traduction «assume des significations culturelles très différentes selon le contexte où elle se pratique»¹⁷⁸, affirme:

The discourse on translation in Québec has tended to be concerned with the importance of keeping the French language free of the interferences caused by massive translation from English to French. Translation has been a much more highly charged and sensitive issue in Quebec – if only because of the very different historical experience of the French language in North America»¹⁷⁹.

Depuis le début du XX^e siècle, selon Simon, l'influence de la traduction sur la langue a presque toujours été perçue comme néfaste, en raison du danger d'assimilation qu'elle représente: «La traduction est le moyen par lequel la différence passe dans la langue et c'est la nature uniquement négative de cette différence qui est constatée par presque tous les commentateurs»¹⁸⁰, jusqu'au milieu des années soixante-dix. Darbelnet, s'il insiste sur la qualité des traductions, qui doivent servir la langue française plutôt que la trahir, n'en affirme pas moins (en 1968) que toute traduction «use» la langue:

Il y a, en quelque sorte, une usure de la langue par la traduction. Cela est sans doute vrai partout. Mais cette usure est particulièrement à redouter dans les pays bilingues où la traduction prend l'aspect d'une véritable institution. Et la langue la plus exposée est la langue minoritaire... Il en résulte que le français est fortement menacé d'anglicisation et que la traduction est une des voies, peut-être la plus largement ouverte, de l'anglicisation¹⁸¹.

La perception de la traduction commence à se modifier au Québec au milieu des années 75. Le linguiste Marcel Boudreault, dans sa synthèse des présentations devant la commission Gendron sur «la Qualité de la langue», affirme que les différences existant entre

¹⁷⁸ S. Simon, «Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec» *TTR*, vol 1 no 1, 1988, p. 63.

¹⁷⁹ Simon, «The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation», *Rethinking Translation*, ed. Venuti, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁰ Simon, «Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec», *op. cit.*, p. 76.

¹⁸¹ Jean Darbelnet, «La traduction, voie ouverte à l'anglicisation», *Culture vivante*, nos 7 - 8, 1968, p. 39 -45 (cité par Sherry Simon, *op. cit.*, p. 75). En France, quelqu'un comme Hubert Nyssen, traducteur et éditeur -- quelque trente années plus tard, il est vrai --, réfute cet argument: «Les infiltrations étrangères (de l'anglais entre autres), tenues pour responsables du gauchissement et de l'appauvrissement de *notre* langue, et dont on se plaint si souvent du haut des tribunes francophones, seraient contrariées, compensées, voire dépassées, par l'enrichissement résultant de l'obligation où sont les traducteurs de trouver les équivalents de mots ou d'expressions que propose la langue source et qui font défaut dans la nôtre» («De la traduction», *Liberté*, vol. 35 no1, 1993, p. 46).

les français de la France et du Québec sont le résultat de l'évolution de la langue québécoise, évolution qui a pu se faire en partie *grâce* à la traduction. Comme l'affirme Simon, «l'interprétation positive des effets de la traduction par Boudreault relève de sa conception de la différence linguistique comme créatrice, légitime et inévitable dans le contexte québécois¹⁸². L'image de la traduction au Québec s'est améliorée au fil des années: le traducteur est aujourd'hui principalement perçu comme garant d'un français de qualité. Cependant, conclut Simon:

Dans le contexte actuel, par exemple, où la correction linguistique est – à cause de pressions sociales évidentes – le souci primordial de tout traducteur au Québec (littéraire aussi bien que commercial), il serait difficile d'imaginer que la conception de la «traduction de la lettre», telle que l'expose Antoine Berman, soit une réelle possibilité de traduction¹⁸³.

La conception de Berman pose, il est vrai, des difficultés au Québec, en raison du contexte linguistique et politique «délicat». Éliminons-en une première: la «traduction de la lettre» serait ridicule pour des textes «commerciaux», où ce qui importe est le message, univoque: il n'y a qu'à rendre le sens le plus clairement possible, c'est-à-dire en respectant autant la structure du français que son lexique. Par ailleurs, on a vu qu'il faut travailler dans le non-normé de la langue pour respecter à la fois le style de l'auteur et celui de la langue d'arrivée: l'adhésion à la position de Berman ne détermine en aucun cas la mauvaise qualité du français de la traduction; il n'y a qu'à lire Berman, autant la qualité de la langue de ses écrits théoriques que celle de ses traductions, pour s'en rendre compte. Mais on comprend ce que la position d'un théoricien de la traduction qui propose de faire «violence» à la langue d'arrivée peut avoir de menaçant pour un peuple dont la langue a toujours été violentée, envahie. La position de Berman, comme toutes les positions théoriques, doit être revue à la lumière du contexte culturel: la traduction d'une oeuvre canadienne-anglaise de la fin du XX^e siècle ne demande pas l'entrée en force de sa langue dans le français, comme la retraduction d'une oeuvre de l'Antiquité.

Kathy Mezei, citant E. D. Blodgett, suggère que la seule façon pour les traductions d'éviter l'assimilation, c'est justement de conserver cette étrangeté du texte original et de la présenter comme telle: «He suggested that otherness, alienation, difference[...] are immensely significant and should therefore be *preserved* through translation.[...] By

¹⁸² S. Simon, «Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec», *op. cit.*, p. 77.

¹⁸³ Simon, *idem*, p. 81.

avoiding similarity", the target text "avoids assimilation"»¹⁸⁴. La traduction, selon Mezei et Blodgett, doit mettre l'accent sur la différence plutôt que sur les points de convergence entre les deux textes afin d'éviter «le spectre de l'assimilation». Il faudrait de la sorte évacuer pour de bon le concept d'équivalence ou celui de fidélité – «questions which all center on the extraction and recreation of meaning in the sense that the translator-interpreter has perceived a meaning in a word or phrase or paragraph or title and recreated it in the target text»¹⁸⁵ – et plutôt considérer les facteurs qui influencent la production du sens dans les textes source et cible, la fonction de ces textes dans la langue de départ et d'arrivée¹⁸⁶. Cela est d'autant plus vrai ici que la position de Mezei et de Blodgett vient de ce qu'ils ont remarqué dans les traductions d'oeuvres québécoises en anglais une «déterritorialisation» de ces oeuvres, la fonction primordiale de la langue – dont les déviances pointent vers son statut de colonisée dans une situation de diglossie – y étant niée. Faudrait-il, puisque la situation est inverse dans le cas de la traduction de l'anglais vers le français, *n'accepter* l'intégration du style collectif de l'anglais dans le non-normé du français que dans la mesure où il coïncide avec le style de l'oeuvre, qui est souveraine? Il semble que ce soit l'une des solutions possibles – éthique dans le cas du Québec –, une autre solution étant, selon Mezei, de créer un texte cible ouvert aux différences, ouvert au système culturel du texte source de même qu'à celui du texte d'arrivée, mais où les frontières des langues pourraient être rappelées à l'aide de parenthèses, notes, italiques, additions ou à l'aide d'altérations qui seraient reconnues comme telles. Cela, afin de laisser s'exprimer la culture du texte source, de ne pas gommer sa différence, mais de la circonscrire, ce qui éloignerait le spectre de l'assimilation. La langue de Jane Urquhart, qui évite la plupart du temps les dialogues, et donc, les variantes de la langue parlée, est plutôt classique en ce sens et ne requiert pas l'usage de marques de ce type comme certaines traductions de la langue québécoise parlée.

1.4. Limites de l'interprétation: la traduction comme critique

Tout texte à traduire présente une systématisme propre que le mouvement de la traduction rencontre, affirme et révèle. En ce sens, Pound pouvait dire que la traduction était une forme *sui generis* de critique, dans la mesure où elle rend manifestes les structures cachées d'un texte. Ce système-de-l'oeuvre est à la fois ce qui offre le plus de résistance à la traduction et ce

¹⁸⁴ Kathy Mezei, «Speaking White. Literary translation as a vehicle of assimilation in Quebec», *Canadian Literature*, no 117, Summer 1988, p. 12.

¹⁸⁵ Mezei, *idem*, p. 14.

¹⁸⁶ Mezei, *idem*, p. 15. Mezei affirme ainsi: «The translator must consider three referential systems – the particular system of the text, the system of the culture out of which the text has sprung, and the cultural system in which the metatext will be created». Bien que Mezei nomme ici les conditions idéales de la traduction, bien malin serait celui qui prétendrait avoir traduit en tenant parfaitement compte de ces trois systèmes.

qui la permet et lui donne sens.

Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 20.

Berman, dans son dernier ouvrage, *Pour une critique des traductions*, a montré la nécessité de développer une critique qui ne soit pas qu'une critique des oeuvres mais qui soit plutôt une critique des traductions de l'oeuvre, montrant par la bande que si la critique est révélation de l'oeuvre, la traduction l'est *a fortiori*, en raison du travail d'exégèse préalable à la traduction, travail qui continue pendant la traduction¹⁸⁷:

On sait que la traduction n'est pas moins nécessaire aux oeuvres – à leur manifestation – que la critique, sans parler du fait qu'elle possède une nécessité empirique plus évidente. Ce qui est important à noter, c'est que critique et traduction sont structurellement parentes. Qu'il se nourrisse de livres critiques ou non pour traduire un livre étranger, le traducteur agit en critique à tous les niveaux¹⁸⁸.

Jean-Yves Masson, traducteur littéraire et théoricien, affirme même : «Que la traduction soit le seul acte littéraire à la fois critique et créateur, la parfaite synthèse de ces deux démarches contraires et complémentaires, critique et création, c'est une évidence qui lui donne tout son prix et en fait tout le mystère»¹⁸⁹. C'est dire que le traducteur doit comprendre, intuitivement et logiquement, le texte et son fonctionnement pour s'attaquer à son travail. Paul de Man, dans l'un des articles écrits sur «La tâche du traducteur», de Benjamin, affirme que pour Benjamin le traducteur se situe plus près du critique que du poète, contrairement à l'opinion qui prévaut, car, comme le philosophe, il critique la notion de mimésis:

Le rapport du traducteur au texte original est le rapport d'un langage à un autre langage; le problème du sens, le désir d'expression, sont donc absents de ce rapport. La traduction est le rapport d'un langage à un autre, et non pas un rapport à un sens métalinguistique que l'on pourrait à sa guise copier, paraphraser ou imiter.[...] La critique et la traduction relèvent toutes deux d'un geste que Benjamin qualifie d'ironique, un geste qui met

¹⁸⁷ On sait l'importance de l'herméneutique pour la traduction de textes qui ne visent pas qu'à «communiquer». Il est fait ici référence à la célèbre phrase de Benjamin: «Une traduction qui se veut communication ne communique que la traduction, c'est-à-dire l'inessentiel» («La tâche du traducteur», *Oeuvres choisies*, Paris, Juilland, 1959, p. 58 ; trad. de M. de Gandillac).

¹⁸⁸ Berman, *Pour une critique des traductions*, *op.cit.*, p. 40. Berman remarque qu'il n'est pas le premier à avoir relevé la fonction critique de la traduction. Et il cite George Steiner : «Il est des traductions qui sont des chefs-d'oeuvre d'exégèse critique, dans lesquels l'intelligence analytique, l'imagination historique, la maîtrise totale de la langue charpentent une évaluation critique qui est du même coup exposition parfaitement honnête et lucide» ; *Après Babel*, Paris, Albin Michel, (coll. «Bibliothèque Albin Michel des idées»), 1978, p. 376 (cité par Berman, *op. cit.*, note 15).

¹⁸⁹ Jean-Yves Masson, «La langue intermédiaire dans l'horizon de travail du traducteur», *MezzaVoce*, juillet-août 1994, p. 36.

à mal la stabilité de l'original, en lui donnant par la traduction ou la théorisation – une forme définitive, presque canonique.¹⁹⁰

Paradoxalement et bien que la transmission du sens originel, comme Benjamin, Derrida et Berman l'ont précisé chacun à leur manière, ne soit jamais totale¹⁹¹, elle s'approfondit avec le travail de traduction, éclairant l'oeuvre dans ce qu'elle a d'essentiel. Voici ce que Nicole Brossard révèle du travail d'herméneutique opéré par le traducteur sur ce «système-de-l'oeuvre» de l'écrivain:

Travail épuisant que celui de sa lecture en traduction de l'un de ses propres textes. Épuisant, parce qu'aux opérations mentales que l'on exécute en rédigeant le texte, s'ajoute un processus que j'appellerais volontiers le dévoilement. Car ce que nous choisissons de cacher d'un texte, voilà qu'il faut maintenant le dévoiler. Là où la critique, par exemple, ne peut que présumer, rêver ou imaginer un sens à ce qu'elle lit, la traduction cherche à le certifier. C'est dans cette certification que je dois affronter ce à quoi je m'étais consciemment et scrupuleusement dérobée. Être traduite c'est être enquêtée non pas seulement dans ce que l'on croit être mais dans sa façon même de penser dans une langue, de même que dans la façon dont nous sommes pensées par une langue¹⁹².

Souvent la traduction terminée est retravaillée en raison des découvertes que le traducteur a faites en cours de route. Lorsque le traducteur a la chance de travailler avec l'auteur, ce dernier peut vouloir retoucher son texte, comme il est arrivé à Robert Melançon (écrivain et traducteur) pour son recueil *Peinture aveugle*, que Philip Stratford a traduit: «His translation showed me so much that I was able to do the revisions that I had long known were necessary. The translator is the ideal reader, the one who truly reads the whole work and can show it in its entirety to the author»¹⁹³.

Melançon – qui parle en tant que traducteur cette fois – affirme que la traduction d'un poème ne doit pas être considérée comme un équivalent au poème mais comme une interprétation (au sens où les musiciens l'entendent):

I would say of translations of poetry that they «play»
a poem the way that Schnabel, Horowitz, Kempf, Gould,

¹⁹⁰ Paul de Man, «Résistance à la théorie», *op. cit.*, p. 73. Pour le développement de cet argument, voir plus haut la section 1.1.1: «Textes premiers et textes seconds: statut de la traduction et des traducteurs».

¹⁹¹ D'où la nécessité des retraductions.

¹⁹² *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit* (Montréal, Les Herbes rouges, 1984), p. 22-23. Cité par S. Simon, *Le trafic des langues*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹³ *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*, sous la direction de David Homel et Sherry Simon, Montréal, Véhicule Press, 1988, p. 23.

Brendel, and Serkin «play» a Beethoven sonata. A music lover will not refuse to listen to different interpretations of the same piece even if they diverge in certain ways. Though each is exclusive, they allow the reader to come closer to the truth of the work¹⁹⁴.

Le sens accolé à l'«interprétation» dans le contexte de la musique est intéressant parce qu'il touche de près le travail du traducteur, lequel n'est pas qu'herméneutique: l'exégète «étudie» un texte pour en révéler les aspects les plus difficiles d'accès; toutefois son travail reste intellectuel. L'interprète musical non seulement étudie la pièce mais il la joue, c'est-à-dire qu'avec son intelligence et sa sensibilité, il nous la révèle sous un jour particulier. Ce qui est tout à fait le cas du traducteur, car la traduction constitue une «expérience» dans sa compréhension de l'oeuvre et dans sa réécriture¹⁹⁵. Mais elle est aussi réflexivité et intuition, dit Berman :

Cette réflexivité va de la lecture interprétative des textes à l'élaboration raisonnée de tout un système de «choix de traduction. Naturellement, elle s'accompagne d'une nécessaire intuitivité¹⁹⁶.

Comme on l'a vu plus haut, l'interprétation que révèle une traduction révèle aussi un aspect de l'oeuvre, cet aspect pouvant même enrichir la lecture de l'oeuvre dans la langue originale. Ainsi, Jean-Yves Masson affirme de la traduction italienne d'«Un coup de dés»: «Il y a là un Mallarmé neuf, vu avec un regard nouveau, qui est passionnant pour les Français puisque c'est là un Mallarmé qu'ils ne pourront jamais lire dans leur langue et qui pourtant, indubitablement, existe¹⁹⁷.

Mais où s'arrête l'interprétation du traducteur? Si la traduction révèle ce que le traducteur estime être des «failles», ce dernier peut-il se permettre d'amender le texte? Daniel Poliquin, dont la traduction du roman de Douglas Glover intitulé *Le récit de voyage en Nouvelle-France de l'abbé peintre Hugues Pommier* a été en lice pour le Prix du Gouverneur général, a avoué, au cours d'un séminaire¹⁹⁸, devoir parfois «corriger» le texte des auteurs qu'il traduit, dont le travail de traduction révèle les moindres défauts. Ce qu'il faudrait

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ La position de Melançon semble ici benjaminienne par l'accent mis sur le chatoiement de l'oeuvre à travers ses diverses traductions, contrairement à la position qu'il prend plus haut, qui semble idéalisée. Un traducteur, bien qu'il lise l'oeuvre de l'intérieur, n'épuise jamais toutes les possibilités d'une oeuvre.

¹⁹⁶ Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 301.

¹⁹⁷ Jean-Yves Masson, «La langue intermédiaire dans l'horizon de travail du traducteur», *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁸ Rencontre intitulée «Écrire en français en milieu anglophone/Écrire en anglais en milieu francophone», ayant eu lieu le 25 octobre 1996 dans le cadre du séminaire intitulé *Échanges culturels entre les deux solitudes* et organisé par la CEFAN (Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord), sous la direction de Marie-Andrée Beaudet à l'Université Laval.

savoir¹⁹⁹ c'est si le texte a été «corrigé» parce que l'expression n'en était pas claire (sens)²⁰⁰ ou parce que cette façon de dire (forme) n'était pas conforme à la langue d'arrivée. Il arrive souvent qu'auteur et traducteur – comme l'a montré Melançon – travaillent à parfaire le texte pour la traduction, puisque, en effet, le travail de lecture du traducteur, qui est interprétation, met au jour les aspects les moins finis du texte.

Par ailleurs, le traducteur se permet parfois des écarts injustifiables du point de vue de l'analyse du texte, écarts qui résultent d'une idée préconçue de ce qui est acceptable dans la littérature de la langue d'arrivée. Qui définit les limites de l'acceptabilité sinon le lecteur potentiel (implicite), c'est-à-dire l'idée que le traducteur ou, plus fréquemment, son éditeur, s'en fait? Ainsi la traductrice Betty Bednarsky, dont les positions théoriques se rapprochent pourtant de celles de Sherry Simon (auteure qu'elle a d'ailleurs citée à plusieurs reprises au cours de sa conférence) a répondu, lorsqu'un participant lui a demandé si le lecteur de ses traductions comptait pour elle, qu'il était au centre de ses préoccupations²⁰¹. Position qui semble paradoxale: comment peut-on vouloir amener l'étrangeté du texte de départ (en l'occurrence, ici, les expressions anglaises de Jacques Ferron, orthographiées en français) dans la langue d'arrivée tout en faisant du lecteur sa préoccupation première? La première position privilégie le respect de l'auteur et de la langue dans laquelle il s'inscrit. La seconde privilégie visiblement la langue d'arrivée, puisqu'elle ménage la réception de l'oeuvre, et cela aux dépens de l'auteur. Kathy Mezei, dans un article où elle discute les «mauvaises» traductions d'oeuvres québécoises, effectuées par des traducteurs par ailleurs compétents (elle cite Bednarsky, Homel, Fischman), affirme que la faute peut être attribuée au fait que le traducteur accorde trop d'attention au lecteur potentiel (ou à l'idée qu'il se fait du lecteur moyen) de l'oeuvre : «Their focus and desire is directed towards creating a readable pleasurable text for the English reader[...]. Finding certain aspects (e.g., joul) culturally untranslatable, they have deferred to the target text and have produced meaning for their readers»²⁰². Meschonnic affirme que si la traduction est décentrement, «c'est elle (et le travail théorique qui la situe et la prépare) qui fait son public . Inversement, c'est le public qui fait la traduction non-texte [...] car c'est l'idéologie de la transparence à travers le traducteur»²⁰³. La «traduction non-texte», pour Meschonnic, c'est une traduction tournée

¹⁹⁹ Je ne lui ai pas posé la question, qui ne m'est pas venue sur le moment.

²⁰⁰ Louis Jolicoeur, écrivain, traducteur littéraire et professeur de traduction, affirme pour sa part que l'oeuvre possède sa propre obscurité (ambiguïté), que le traducteur ne devrait pas tenter d'éclaircir (*La Sirène et le pendule, op. cit.*, p. 1).

²⁰¹ Communication donnée lors de la dernière rencontre du séminaire de la CEFAN, le 15 novembre 1996, intitulée: «Traduire une langue mais aussi une culture».

²⁰² K. Mezei, «Speaking White. Literary translation as a vehicle of assimilation in Quebec», *op. cit.*, p. 20.

²⁰³ H. Meschonnic, «Pour une poétique de la traduction», *op. cit.*, p. 319. Le travail menant à une «traduction-texte», selon Meschonnic, consiste en «La nécessité de l'analyse première de ce que fait un texte»,

vers un public présumé plutôt que vers l'oeuvre et sa nécessité interne. De même que traduire la lettre ne signifie pas traduire mot à mot, mais porter attention au poids du signifiant, aux relations qu'il établit avec d'autres signifiants, traduire un texte (qui a nécessairement déjà été reçu par un public dans sa langue) ne signifie pas traduire contre les lecteurs potentiels, mais traduire selon la nécessité interne du texte qui, puisqu'il a reçu la faveur du lecteur dans sa langue originale, sera reçu par les lecteurs en traduction, car ce qui est présupposé, on l'a vu, c'est l'étrangeté de l'oeuvre, présente dans sa langue même et ce qui fait qu'elle offre un nouveau visage du monde.

Chapitre II

LA TRADUCTION LITTÉRAIRE ET LES CONTRAINTES DES STYLES COLLECTIFS

2.1. Introduction

2.1.1. Limites de la stylistique comparée et de la présente étude des styles collectifs

Il va de soi que la discrimination entre style collectif et style individuel, qui est essentielle au repérage des tendances stylistiques d'une oeuvre — repérage lui-même nécessaire pour la réinscription du style de l'auteur dans la langue d'arrivée —, a pour corollaire la délimitation des tendances des grandes catégories des deux sociolectes étudiés. Il s'agit toutefois d'une délimitation schématique, qui reprend les divisions traditionnelles des langues — lexique, syntaxe — et y ajoute la temporalité, laquelle pose toujours problème en ce qui concerne la traduction littéraire, puisque la conception du temps telle qu'elle est représentée dans un système linguistique constitue un aspect important de ses particularités. Une fois les spécificités des styles collectifs délimitées, on verra comment le style d'Urquhart tel qu'il se réalise dans son recueil de nouvelles s'inscrit dans le grain de sa langue en ce qui concerne le lexique, la syntaxe ou la temporalité, s'il maximise l'apport des particularités du style collectif de l'anglais pour mettre en relief certains aspects d'une nouvelle, ou, au contraire, s'il fait violence sous certains aspects au style de sa langue. Si, donc, le premier chapitre était réservé à la définition de la la traduction de la lettre, qui met en relation styles collectifs et individuel, le second met en relation les styles collectifs pour faire ressortir leurs spécificités, leurs ressources et leurs limites, en vue d'articuler au sociolecte qu'est l'anglais l'idiolecte d'Urquhart dans *Storm Glass / Verre de tempête*. Cette inscription de l'auteure dans sa langue devait être reconnue et reproduite en français, comme le montreront les commentaires des troisième et quatrième chapitres.

Qu'en est-il des études de stylistiques comparées français-anglais? Il semble bien que *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, quoiqu'il soit paru il y a maintenant près de trente ans (1958), reste le seul ouvrage qui ait jamais tenté une étude systématique des ressources stylistiques (collectives) de l'anglais et du français dans une optique traductologique. Il paraît donc nécessaire de présenter ce nouveau chapitre, consacré à la mise en relief des différences entre les contraintes générales du style collectif de l'anglais et de celui du français, par une présentation de cet ouvrage. On a beaucoup critiqué les généralisations qui y sont énoncées et le choix de certaines dénominations (plan du réel, plan de l'entendement)

jugées trop réductrices. Mais en relisant les linguistes et grammairiens comparatistes qui ont précédé Vinay et Darbelnet – Darmesteter, Dauzat, Bally, Galichet, etc. – on se rend compte que Vinay et Darbelnet, loin de procéder de manière empirique dans la description des tendances des deux langues, se sont appuyés sur les études de ces grands linguistes comparatistes. Il importe donc, dès lors, de départager brièvement les aspects négatifs et positifs de leur héritage.

À l'époque de sa publication, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* constituait le premier ouvrage qui abordait systématiquement les différences de mise en discours entre l'anglais et le français, ce qui explique sans doute son grand succès. On n'avait, dans les ouvrages non spécialisés de traduction, jamais encore abordé la traduction en tenant compte du «style» d'une langue, c'est-à-dire du mélange de contraintes et de choix qu'offre une langue à sa communauté et qui constitue ce que les grammairiens appelaient autrefois son «génie», expression qu'avait utilisée Joachim du Bellay pour rendre compte de la manière unique «dont une langue se rapporte à elle-même, se pose elle-même comme langue et, à partir de là, modèle et rend significatif son système linguistique»²⁰⁴. Cet ouvrage simplifiait beaucoup la tâche des traducteurs de textes utilitaires et des étudiants de l'une et l'autre langues. Cependant, Vinay et Darbelnet, en tentant de systématiser ces différences entre l'anglais et le français, n'ont pas toujours su éviter la simplification à outrance de principes généraux que leurs prédécesseurs n'avaient évoqués qu'avec nuance, sentant bien ce que la notion de «génie» pouvait comporter d'implicite, et par là, de «glissant». Les auteurs bien souvent ne tenaient pas compte du contexte, éminemment variable. Voici, en introduction à leur *Stylistique comparée*, un aperçu de leurs visées, qui expliquera que le principe même sous-tendant leur méthode a causé à la fois leur grand succès et leur perte:

On lit trop souvent, même sous la plume de traducteurs avertis, que la traduction est un art. [...] En fait, la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers. [...] On lui refuse une de ses qualités intrinsèques, son inscription normale dans le cadre de la linguistique. [...] Il y aurait donc pour un texte donné, non pas une traduction unique, mais un choix devant lequel un traducteur a hésité avant de proposer sa solution. Et s'il y a choix, il y a par là même démarche artistique, l'art étant essentiellement un libre choix. Mais on peut prendre le problème par l'autre bout et dire que s'il n'y a pas de traduction unique d'un passage donné, cette non-univocité de la traduction ne provient pas d'un caractère inhérent à notre discipline, mais plutôt d'une exploration incomplète de la réalité. Il est permis de supposer que si nous connaissions mieux les méthodes qui gouvernent le passage d'une langue à l'autre, nous arriverions dans un nombre toujours plus grand de cas à des solutions uniques»²⁰⁵.

²⁰⁴ Antoine Berman, «La traduction des oeuvres anglaises aux XVIII^e et XIX^e siècles: un tournant», in *Palimpsestes* («L'étranger dans la langue»), no 6, Paris, 1991, p. 15.

²⁰⁵ *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 23-24. Je désignerai désormais cet ouvrage sous ses initiales : SCFA.

Voilà une entreprise pour le moins utopique: faire de la traduction une science exacte, ce serait par là même proclamer la finitude du langage, son univocité et nier, *ipso facto*, la valeur du contexte, à moins de proposer une nomenclature qui offrirait, pour chaque contexte possible, une solution univoque. Ce serait aussi nier la fondamentale différence, irréductibilité de chaque langue, qui fait que la vision du monde qu'elle propose, enracinée dans ses structures et son fonctionnement, n'est pas transférable sans une quelconque perte. On voit mieux aujourd'hui que des tentatives d'exhaustivité de ce genre ont mené à des impasses.

Par ailleurs et dans un autre ordre d'idées, il faut remarquer que Vinay et Darbelnet ne se sont jamais attachés à décrire la différence entre style collectif et style individuel, cette distinction ne leur étant pas pertinente puisque leur stylistique ne touchait pas la traduction littéraire. Néanmoins, on a peut-être voulu gommer, depuis les années soixante, les différences de l'ordre du style collectif, alors qu'elles constituent de bons paramètres de délimitation du style individuel. La présente thèse vise plutôt à réaffirmer, dans le cadre des récentes théories en traduction qui veulent rendre sa part d'étranger à l'écriture en traduction, ces différences. Toutefois, ce faisant, elle entend laisser une large marge de manoeuvre au traducteur qui, sur les traces de l'écrivain, doit travailler dans le «non-normé» de sa langue, c'est-à-dire dans les interstices laissés par le tissu du style collectif pour rendre le style individuel de son oeuvre lorsqu'il semble heurter de front la langue d'arrivée.

Ce que J.-P. Vinay et J. Darbelnet appelaient la «stylistique comparée», ou «stylistique externe», c'est la comparaison des styles collectifs, c'est-à-dire la comparaison des choix qu'opèrent deux langues parmi les infinies possibilités qu'elles offrent. Comme ces auteurs – et Pierre Guiraud avant eux ²⁰⁶ – l'avaient remarqué, la stylistique comparée (celle qui compare les styles collectifs) «traite à la fois de servitude et d'option»²⁰⁷. Ces servitudes tiennent beaucoup de la grammaire, mais elles empiètent aussi sur le domaine du style collectif: par exemple, le français, qui ne possède pas dans son système verbal de formes progressives, ne serrera jamais de si près que l'anglais la réalité phénoménologique de la fugacité du temps. Toutefois, en s'adjoignant des moyens lexicaux comme les adverbes, le français donne une certaine idée de la progression d'une action dans le temps.

Les précédents chapitres ont montré que l'idéal de la «transparence» d'un texte est un mirage. Les raisons en sont nombreuses et complexes, mais on peut ajouter aux raisons mentionnées plus haut que cette limpidité ne serait possible que si les deux langues – langues de départ et d'arrivée – quoiqu'elles soient inévitablement encodées différemment, recouvraient les mêmes aspects de la réalité, c'est-à-dire si elles inventoriaient le monde à l'aide d'une même

²⁰⁶ Pierre Guiraud, *La stylistique*, P.U.F., Paris, ©1954, coll. «Que sais-je?».

²⁰⁷ SCFA, *op. cit.*, p. 32.

logique. Or les langues, quelque rapprochées qu'elles soient, représentent l'infini de l'univers selon des logiques différentes, en en mettant en lumière certains aspects et en en laissant certains autres dans l'ombre, selon leurs préférences et leurs besoins. En fait, quiconque s'est mis à l'étude d'une langue seconde s'est aperçu que, bien loin de dire la même chose avec un code différent, la langue étrangère dit autre chose avec un code différent sur un monde qui, lui, nous paraît pourtant être le même:

Même si par la force des circonstances la majorité des traductions rapprochent des langues participant à une même aire générale de culture, il reste que chaque groupe culturel est suffisamment individualisé pour que les langues reflètent ces divergences dans leur stylistique²⁰⁸.

2.1.2. Différences générales entre l'anglais et le français

La remarque qui vient le plus évidemment à l'esprit de celui qui a étudié les deux langues ou a étudié des auteurs qui ont navigué entre les deux idiomes, est le fait que le français marquerait une prédilection pour l'abstrait, alors que l'anglais, comme l'affirmaient Vinay et Darbelnet, serrerait de plus près la réalité perceptible par les sens. Joyce Marshall, écrivaine anglophone ayant grandi dans la région de Montréal, qui a aussi traduit plusieurs romans – entre autres, ceux de Gabrielle Roy – mérite d'être citée ici, en introduction à cette partie sur les différences fondamentales entre le français et l'anglais, pour la connaissance intuitive qu'elle a des différences fondamentales entre ces langues. Son travail de traductrice l'ayant amenée à travailler de très près avec la langue française, Joyce Marshall s'émerveillait de ce que le français soit une langue si claire, si structurée, et se demandait si l'anglais pourrait jamais l'égaliser sous ces aspects: «I loved French not only for its *clarté* but for the marvelous lightness of its sentence structure, the neat adroit phrasing and connections between phrases»²⁰⁹. La réelle connaissance des particularités stylistiques de sa langue ne lui est venue, précise-t-elle, qu'en comparant cette dernière avec le français: selon elle, l'anglais, outre qu'il est plus volontiers polysémique, est moins statique que le français, moins abstrait, plus évocateur, plus près des émotions:

English words "can mean more than one thing", are influenced by other words, spread, are never static. And we have so many –the Latin words so formal and heavy often, or at least abstract, the Saxon words so much more quicker, so evocative, so much closer to the heart. After years of working with French, [...] staring at words whose meanings, though perhaps not subject to change, were often so wide that they swallowed a good half-

²⁰⁸ SCFA, *op. cit.*, p. 175.

²⁰⁹ Joyce Marshall, «The Writer as Translator», in *Canadian Literature*, vol. 117, 1988, p. 29.

dozen of our small bright English words, looking at conclusions when I wanted to see process – for French is, to a considerable extent, a language of nouns, English a language of verbs – and discovering that a sentence of great *clarté* in French wasn't at all clear in English, I began to feel less apologetic about English²¹⁰.

Marshall rend sous une forme intuitive («[...] staring at words whose meanings were often so wide that they swallowed a good half-dozen of our small bright English words») le fait que le français a une prédilection pour l'abstraction. Abstraire, c'est construire des modèles logiques à partir d'une réalité perceptible par les sens. Mais qui dit «modèle» dit «simplification», et le français, en modélisant, délaisse le cheminement de la pensée, la progression de l'action, pour aller à l'essentiel; c'est encore ce que Marshall rend intuitivement : «[...] looking at conclusions when I wanted to see process». Taine disait déjà au XIX^e siècle: «Traduire en français une phrase anglaise, c'est copier au crayon gris une figure de couleur. Réduisant ainsi les aspects et les qualités des choses, l'esprit français aboutit à des idées générales, c'est-à-dire simples, qu'il aligne dans un ordre simplifié, celui de la logique»²¹¹. Gide dit plus simplement : «Il est du ressort de notre langue de faire prévaloir le dessin sur la couleur»²¹².

La «clarté» de la langue française est devenue un cliché, comme l'a évoqué Marshall. Toutefois, on peut se demander ce qui justifie cette étiquette. Voltaire a dit de lui-même: «Je suis pareil au ruisseau; je suis clair parce que je ne suis pas profond»²¹³. Est-ce à dire qu'une langue qui exprime clairement les idées ne peut avoir de profondeur? Bally affirme à ce propos, dans *Linguistique générale et linguistique française*:

Le français n'est guère fait pour le prolongement de la pensée dans le rêve. Il donne aux idées la limpidité du cristal; il leur en impose aussi la rigidité [...]. On pourrait dire que le mot français signifie plus qu'il ne suggère et que le mot allemand suggère plus qu'il ne signifie. Taine [...] a dit : " Notre style, si exact et si net, ne dit rien au-delà de lui-même; il n'a pas de perspective, il est trop artificiel et trop correct pour ouvrir des percées jusqu'au fond du monde intérieur"²¹⁴.

Dans ce même ouvrage, Bally avait déjà distingué, par une analyse détaillée du français, auquel l'allemand servait de repoussoir, ces deux tendances fondamentales en qualifiant le français de

²¹⁰ Joyce Marshall, *ibidem*.

²¹¹ Cité par Vinay et Darbelnet, *SCFA*, *op. cit.*, p. 59.

²¹² Cités par Vinay et Darbelnet, *SCFA*, *op. cit.*, *ibidem*.

²¹³ Dans Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Georg et Cie, 1944, no 593, p. 358. Je désignerai désormais cet ouvrage sous ses initiales: *LGLF*.

²¹⁴ Bally, *LGLF*, *op. cit.*, no 596, p. 360. Bien entendu, de nombreux auteurs français démentent cette assertion, dès la fin du XVIII^e siècle, où l'influence des préromantiques anglais et allemands, lus et traduits, permettra d'élargir le vocabulaire français que le début du XVIII^e français avait épuré. Il s'agit d'une tendance générale de la langue qui résulte de son histoire, donc, de l'importance que ceux qui l'ont façonnée ont accordé à l'expression d'un besoin (ici, la clarté, la logique) plutôt qu'à un autre.

langue «statique», et l'allemand, de langue «dynamique» ou «phénoméniste»²¹⁵. Son analyse, qui va plus en profondeur que celle de Vinay et Darbelnet, témoigne de la finesse des liens entrevus entre ces différents phénomènes:

On sait que notre esprit ne perçoit les choses que par les impressions sensorielles que nous en recevons, et que, par une sorte de métaphore, nous projetons sur les objets ces réactions subjectives de manière à les considérer comme des procès, des états ou des qualités attachés d'une manière quelconque à ces objets. Ces procès, ces états, ces qualités, sont les seuls moyens que nous ayons de désigner les choses. [...] Mais l'important pour nous est que *l'attitude phénoméniste demeure attachée au processus psychologique qui est à la base de la perception et de la désignation des substances, tandis que la tendance statique néglige le devenir des notions substantielles et les fixe dans leur état psychologique définitif*. Au lieu de les décrire et de les définir, elle se borne à les étiqueter; de plus, par une exagération de cette vision des choses, les procès eux-mêmes sont conçus comme des faits accomplis et tendent vers l'expression nominale²¹⁶.

Voilà qui signale et tente d'expliquer bien des tendances du français: la prédominance du substantif et celle de catégories temporelles bien découpées, aux aspects perfectifs; le peu d'adjectifs et de mots liés au monde sensoriel; l'abondance de termes génériques; la prédominance de l'article défini, qui marque la généralisation, donc l'abstraction; l'accent mis sur le résultat plutôt que sur le procès dans la syntaxe même de la phrase. Les tendances opposées se retrouvent dans les langues «phénoménistes» (l'anglais et l'allemand): la prédominance du verbe, qui permet de faire ressortir le procès plutôt que le résultat, tendance que l'omniprésence des formes progressives accentue tout en serrant de près la nature kaléidoscopique du temps; la profusion d'adjectifs et de mots décrivant une réalité perceptible par les sens; l'éventail de mots spécialisés, c'est-à-dire associés à un contexte particulier, et son pendant, la relative rareté de génériques, tendances témoignant de la fonction mimétique de l'anglais ou, en d'autres mots, du regard minutieux que l'anglais pose sur le réel.

2.1.3. Brefs repères historiques des tendances propres aux deux communautés langagières

Claude Duneton, dans son ouvrage *Parler croquant*, affirme que ces tendances du français ne sont pas le résultat d'une évolution naturelle, mais lui ont été imposées. En effet, si le XVI^e siècle est une époque de vitalité extraordinaire pour le français, le siècle suivant, avec

²¹⁵ Bally, *LGLF*, no 572, p. 346.

²¹⁶ Bally, *LGLF* no 573, p. 346.

l'apparition de Richelieu comme ministre et conseiller du roi, est une époque de centralisation dans tous les domaines, dont celui de la langue:

Le «génie» de Richelieu est d'avoir compris qu'il lui fallait non seulement imposer ses lois par la force mais également en se rendant maître des hommes qui pensent et écrivent.[...] À l'élan vital des poètes de la Renaissance, il oppose une doctrine autoritaire qui s'appuie sur la pensée logique, la rigueur grammaticale, l'épuration. Juriste de formation, il formule le code, édicte les règles²¹⁷.

Malherbe, en 1610, décide que seront exclues les influences des langues régionales sur la langue française²¹⁸. Fondée en 1634 par Richelieu, l'Académie française est officialisée un an plus tard par Louis XIII; elle a pour but de «veiller à ce que la langue soit pure, c'est-à-dire "que les écrivains n'emploient aucun mot qui ne soit reçu à la cour»²¹⁹. Au XVIII^e siècle, affirme Duneton, seuls quelques milliers d'aristocrates parlent français sur les vingt millions de Français, qui, eux, s'expriment en occitan, en basque, en breton, en flamand, en picard, en berrichon, etc. La langue française, tenue à l'écart des dialectes, laisse entrevoir sa trame latine; maniée par des juristes, des financiers, des philosophes, des prélats, elle sert bien la pensée abstraite. C'est ce qui fera sa réputation au XVIII^e siècle, marqué par la philosophie positiviste. Dès lors, la langue française «rayonnait dans toutes les cours d'Europe[...] tout le monde parlait l'idiome du roi de France sauf les Français»²²⁰.

L'anglais, amalgame d'anglo-saxon et de franc, a subi au cours des siècles un continuel brassage de dialectes, et ne semble pas avoir opéré une disjonction aussi claire entre les niveaux de langue des différentes couches de la population:

Les différences de niveaux qui sont, bien sûr, visibles entre l'expression châtiée et l'expression vulgaire, n'ont jamais donné lieu à une codification reposant sur des interdits politiques, sur une législation proprement linguistique imposant les ukases d'un groupe social sur un autre²²¹.

La disparité entre langue parlée et langue écrite est aussi moindre en anglais, pour ces mêmes raisons. Si les XVII^e et XVIII^e siècles ont harnaché le français pour en faire un idiome policé, plus apte à servir les structures de la pensée abstraite qu'à décrire les états d'âme ou l'aspect

²¹⁷ Claude Duneton, *Parler Croquant*, Paris, Dire/Stock 2, 1973, p. 44-45.

²¹⁸ Cet aspect quelque peu négatif de l'esthétique de Malherbe tel qu'il est présenté par Duneton ne doit pas faire oublier que son oeuvre, en raison de la «perfection et de la musique du vers fait de Malherbe, dans une certaine mesure, un précurseur des recherches formelles explicites du XIX^e siècle» (*Petit Robert 2*).

²¹⁹ C. Duneton, *idem*, p. 47.

²²⁰ C. Duneton, *idem*, p. 59.

²²¹ C. Duneton, *idem*, p. 71.

chatoyant et infiniment changeant du monde concret – après tout, le propre de toute langue, affirme Bakhtine, est d'être centralisatrice: ce sont les forces centripètes d'une langue qui lui permettent de survivre – les traductions l'assoupliront à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle. Alors que le français avait enrichi son lexique dans le sens indiqué par Richelieu et Malherbe avec les traductions de l'Antiquité grecque et latine jusqu'au siècle des Lumières, à partir de ce siècle, «le *centre de gravité* du champ de la traduction (et avec lui tout le rapport à l'étranger) commence à se modifier en France»²²². Au XVIII^e, la France délaisse peu à peu les langues mortes et se tourne vers le monde contemporain. La traduction d'oeuvres anglaises, affirme Berman, si elle n'est pas importante du point de vue quantitatif, a eu une influence capitale sur la langue française: «Même si Shakespeare, Milton, Richardson, Pope, Fielding, Defoe, Swift, Sterne, Locke, Hume, subissent chez nous le même sort qu'Homère et les Romains, c'est-à-dire sont adaptés et francisés, la *rencontre* de la langue et de l'écriture anglaises va constituer pour la culture française un véritable ébranlement»²²³. C'est la première fois qu'une littérature «vulgaire» (entendre «vernaculaire») est traduite «massivement» en France. Avec l'introduction en France de grands auteurs anglais par la traduction, selon Berman, le français aurait été déstabilisé par la langue anglaise et ses modes d'écriture: «Le français classique se heurte ici à ces traits de la langue et de l'écriture anglaise qui vont peu à peu assurer son hégémonie: la *copia* lexicale, la faculté néologique et la liberté syntaxique»²²⁴. Dès lors, le traducteur français, qui a jusque-là considéré sa langue comme supérieure en raison de sa clarté, devra admettre que l'anglais lui est supérieur sous d'autres aspects. Coste, le traducteur de Locke, résume ainsi la prise de conscience que les traductions de l'anglais provoquent:

C'est principalement par la netteté que la langue Française emporte le prix sur toutes les autres Langues, sans en excepter les Langues Savantes, autant que j'en puis juger.[...] Cependant, comme il n'y a point de langue qui par quelque endroit ne soit inférieure à quelque autre, j'ai éprouvé dans cette traduction ce que je ne savois autrefois que par ouï-dire, que la langue Angloise est beaucoup plus abondante en termes que la Française, & qu'elle s'accommode beaucoup mieux des mots tout-à-fait nouveaux. Malgré les Règles que nos grammairiens ont prescrites sur ce dernier article, je crois qu'ils ne trouveront pas mauvais que j'aye employé des termes qui ne sont pas fort connus dans

²²² Antoine Berman, «La traduction des oeuvres anglaises aux XVIII^e et XIX^e siècles: un tournant», *op. cit.* p. 18. Berman ajoute : «Bien sûr, on avait déjà traduit depuis des siècles des oeuvres espagnoles, italiennes, anglaises et allemandes. Mais ces traductions – et quelque fût leur nombre, leur proportion quantitative – n'avaient jamais eu l'importance des traductions de l'Antiquité. Traduire, profondément, c'était traduire les Grecs et les Romains» (*idem*, p.18).

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

le Monde, pour pouvoir exprimer des idées toutes nouvelles²²⁵.

Berman affirme que, outre le fait que Coste ait accepté d'utiliser des néologismes, sa fidélité aux répétitions de Locke, mode d'écriture anglais (la répétition permet, soutient Locke, à chaque fois de jeter une lumière différente sur l'objet de son étude) est significative: elle introduit des «modes d'exposition discursive propres à l'anglais»²²⁶ dans la langue française, modes qui sapent non seulement les normes classiques de l'écriture, mais la façon de traduire en France.

L'anglais, «la vieille langue saxonne que le français avait dominée et fécondée», est devenu au XIX^e siècle «une langue puissante, riche à la fois de son propre fonds et de ce que le français lui a autrefois apporté et a maintenant exclu de lui-même (par exemple la liberté syntaxique, la richesse néologique)»²²⁷. Selon Berman, la France serait fascinée par cette langue à la fois si pareille à la sienne (fonds latin) et si différente (fonds saxon): l'anglais est une langue à la fois communicationnelle et iconique: elle est communicationnelle parce que «Communiquer, c'est faire circuler des contenus par l'intermédiaire de signes qui [...] sont interchangeables et n'ont de "valeur" que de permettre [...] cette circulation des contenus»²²⁸; est "iconique", dit Berman, «tout mot qui provoque en nous une conscience de ressemblance avec son référent»²²⁹. Pour être telle, une langue, selon Berman doit: «ne pas être normée discursivement, être discursivement prolix, être riche terminologiquement et lexicalement»²³⁰. On comprend, dès lors, le «laxisme» de la syntaxe anglaise et sa tendance aux répétitions, qui apparaissent superflues aux francophones. Et pourtant, affirme Berman, «être discursivement prolix, c'est la seule manière d'appréhender les divers "aspects" du réel»²³¹. La richesse de son fonds lexical et sa grande capacité d'accueillir la nouveauté – entre autres en raison d'un réseau développé de suffixation – permettent à l'anglais de se constituer comme «langue empirique, et c'est à ce titre qu'il est devenu la plus grande langue de la communication scientifique et technique»²³². C'est aussi ce que croit Marilyn Gaddis Rose, qui qualifie les tendances de l'anglais d'expansives et celles du français de restrictives:

It is tempting to generalize that English is typically expansive, and French is typically restrictive. After all, English is a more open language than French. A Germanic language with a long stretch of Anglo-Norman/French overlay,

²²⁵ Cité par Berman, «La traduction des oeuvres anglaises aux XVIII^e et XIX^e siècles: un tournant», *op. cit.* p. 19.

²²⁶ Berman, *idem*, p. 21.

²²⁷ *Idem*, p. 20 - 21.

²²⁸ *Idem*, p. 16.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Idem*, p. 17.

English seems to encourage users almost endemically or inherently to supplement by borrowing, coining, inventing. There has been no counterpart of the French Academy to prescribe usage [...]. Whatever sociolinguistic factors have contributed – the sometime sweep of the British Empire, the sometime American dominance after World War II, the ease with which the language is learned, [...] – our lexicographers and grammarians record usage far more than they prescribe it.²³³

Outre ses tendances à l'expansion, l'anglais tendrait aussi vers «l'iconicité»: l'anglais crée, dit Berman, une «*mimesis* du signifié». Une langue iconique «est *ipso facto* une langue concrète, une langue dont la concrétude (réelle ou imaginaire) est manifeste»²³⁴. Bien que l'opposition entre l'instrumentalité d'une langue (sa communicativité) et son iconicité (sa concrétude) semble irréconciliable, Berman affirme que ce que «le mot purement instrumental et le mot poétiquement ressemblant» ont en commun, c'est leur empiricité: «le lien au réel, dans sa singularité et sa tangibilité»²³⁵. Ce sont ces traits qui feraient de l'anglais une langue si différente de la nôtre, et si attirante, pour un Mallarmé, un Baudelaire ou, plus près de nous, pour Yves Bonnefoy. C'est en raison de cette relation ambiguë avec l'anglais que les traductions importantes du XIX^e en France seront de cette langue: la traduction de *Paradise Lost*, de Milton, par Chateaubriand, celle que Baudelaire et Mallarmé feront des oeuvres de Poe: «Simultanément, sans doute aussi sous l'influence d'A.W.Schlegel, mais essentiellement sous la pression même de ce domaine, le mode de traduire français change et se donne pour propos explicite avec Chateaubriand d'exposer la langue française (l'écriture française) au mode d'écriture de l'anglais²³⁶». Berman en conclut que:

La traduction est la manière privilégiée pour une langue d'*historiciser* sa propre façon d'être-langue. Car une fois cette façon constituée, la langue en demeure la prisonnière et s'y étiole, comme le montre l'exemple du français classique du XVIII^e siècle, où tous les grands écrivains ont dû lutter incertainement *contre* la façon d'être (rhétorique) de leur langue écrite. Par la traduction, et à cause des exigences qui lui sont propres, *la langue entre dans l'espace de son renouvellement* ²³⁷.

Comme l'affirme Berman, c'est particulièrement la langue française qui risque de «demeurer prisonnière» de son génie, au siècle classique, en raison de l'enrégimentement que lui font subir l'État et les écrivains qui lui sont associés. Visiblement, le problème ne se posait pas de façon aussi aiguë pour l'anglais: une oeuvre comme celle de Shakespeare n'aurait pu être imprimée en France (il fallait un édit du roi) au moment où elle était écrite parce qu'elle

²³³ Marilyn Gaddis Rose, *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, op. cit., p. 28 - 29.

²³⁴ «La traduction des oeuvres anglaises aux XVIII^e et XIX^e siècles: un tournant», op. cit. p. 17.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Idem*, p. 21.

²³⁷ *Ibidem* (les italiennes sont de Berman).

n'était pas rédigée dans une langue châtiée, mais dans une langue qui, en raison de son hétérogénéité même, aurait subi la censure. On comprend mieux ainsi le sort que les premières traductions de Shakespeare ont subi en France. Cela dit, si la France et le Québec redoutent aujourd'hui l'anglicisation massive de leur culture, la langue française du XVIII^e, elle, a subi, de par son rapport avec la littérature anglaise traduite, une influence enrichissante et libératrice, qui allait permettre aux Romantiques français d'exprimer leur sensibilité sous une forme nouvelle. Malgré cela, de l'avis de traducteurs et linguistes, le français n'en reste pas moins une langue relativement corsetée, «de tradition centraliste (...) de trop près serrée».²³⁸

Les différences entre l'anglais et le français dont il a été discuté brièvement seront maintenant examinées selon les catégories du lexique, de la syntaxe et des temps, dans la mesure où répertorier certains aspects des grandes catégories qui constituent ces langues et les comparer permet au traducteur de baliser ses choix sous le régime de la double contrainte stylistique: il aura d'abord à tenir compte des styles collectifs des deux langues entre lesquelles il travaille, puis à étudier le style de l'oeuvre tel qu'il se définit par rapport au style collectif de sa langue et enfin, reproduire ce rapport en français.

La stylistique, se situant à la frontière entre linguistique et littérature, doit utiliser toutes les ressources que ces disciplines mettent à sa disposition pour la traduction de la lettre. C'est pourquoi il m'a semblé opportun, en ce qui concerne la temporalité, d'intégrer l'apport de Weinrich quant à ses catégories d'arrière-plan et d'avant-plan. Sa contribution à la traduction du *simple past*, quoique indirecte, s'est avérée primordiale, d'autant plus que pas un chercheur, semble-t-il, ne s'est arrêté aux avantages de cet outil quant au problème de débroussaillage des passés d'ordre narratif et descriptif.

2.2. Lexique

2.1.1. Motivation (étymologie)

Avant d'aborder quelques-unes des différences lexicales qui caractérisent les deux langues, voyons ce que le terme *mot* en lui-même signifie. On sait que le signifiant ne correspond à peu près jamais à un signifié stable, qu'il n'embrasse jamais la totalité du signifié. Le signifié n'étant jamais l'objet lui-même, mais une représentation généralisante de cet objet, il correspond au noyau stable dénotatif autour duquel gravitent des concrétions connotatives

²³⁸ Hubert Nyssen, «De la traduction», *Liberté*, vol. 35 no 1, 1993, p. 53.

d'ordre social et personnel. C'est peut-être Darmesteter qui, le premier, a remarqué ce fait, quoique en d'autres termes, puisque c'était en 1895:

Le plus ordinairement, chez chacun de nous, les mots, désignant des faits sensibles, rappellent à côté de l'image générale de l'objet un ensemble d'images secondaires plus ou moins effacées, qui colorent l'image principale de couleurs propres, variables suivant les individus. Le hasard des circonstances de l'éducation, des lectures, des voyages, des mille impressions qui forment le tissu de notre existence morale, a fait associer tels mots, tels ensembles d'expressions à telles images, à tels ensembles de sensations. De là tout un mode d'impressions vagues, de sensations sourdes, qui vit dans les profondeurs inconscientes de notre pensée, sorte de rêve obscur que chacun porte en soi. Or, les mots, interprètes grossiers de ce monde intime, n'en laissent paraître au dehors qu'une partie infiniment petite, la plus apparente, la plus saisissable, et chacun de nous la reçoit à sa façon et lui donne à son tour les aspects variés, fugitifs, mobiles, que lui fournit le fonds même de son imagination²³⁹.

Trois quarts de siècle plus tard, Octavio Paz, poète, critique et traducteur, adopte sensiblement la même position: «Les sensations et les idées-sensations se manifestent chez tout un chacun et sont évanescences par leur nature même; le langage, dans un premier mouvement, les fige; mais à peine les fige-t-il qu'il les change, les transfigure»²⁴⁰. Le phénomène est plus prononcé dans un texte littéraire, lieu où la proportion de connotation et de dénotation peut se trouver inversée:

Placé dans le contexte littéraire, le mot se teinte d'une certaine coloration et sa connotation dans cette sphère particulière est parfois plus importante que son sens premier. Le mot littéraire ou poétique est comparable à une tache de peinture: un même rouge peut avoir des allures bien différentes selon qu'il est entouré de brun ou d'orange, ou de blanc et de jaune, selon qu'il apparaît dans les fameux drapés de Van Eyck ou dans un tableau de Matisse.²⁴¹

Un signifié ne correspond ainsi qu'à une représentation plus ou moins stable d'un objet, d'une idée, représentation grâce à laquelle la communication est possible. Les choses se compliquent du fait que, comme Bally l'a montré, le français «pratique largement l'arbitraire du signe»²⁴²; c'est-à-dire que, comme il préfère les mots simples, le français, à l'opposé de l'allemand, tend à simplifier les formes complexes, dans lesquelles auraient pu se trouver des éléments de sens décomposables. Bien sûr, tout signe est arbitraire; mais les formes simples,

²³⁹ Darmesteter, Arsène, *La vie des mots étudiés dans leur signification*, Paris, Delagrave, 1950, (©1895), p. 70.

²⁴⁰ Octavio Paz, «Lecture et contemplation», *La fleur saxifrage*, Gallimard, 1984, p. 214.

²⁴¹ Françoise Wuilmart, «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», *Meta*, vol. 35 no 1, 1990.

²⁴² Bally, *LGLF*, *op. cit.*, no 566, p. 341.

qui ne se décomposent pas, le sont plus que celles dans lesquelles on peut retrouver des éléments de sens, dans la mesure où elles constituent ainsi déjà un contexte. Galichet, dans sa *Physiologie de la langue française*, paraphrase Bally, éclaircissant sa pensée: « [...] c'est-à-dire que le nombre des mots qui laissent apparaître du premier coup d'oeil leurs éléments étymologiques est relativement restreint»²⁴³. Du fait qu'il est plus arbitraire, «le signe simple ne renferme pas de combinaison susceptible d'en restreindre l'emploi»²⁴⁴. Le mot français serait donc, pour cette raison, d'un emploi plus général, plus abstrait, ce qui l'oblige à contenir des sens multiples, alors que le signe plus motivé – le mot allemand – en raison même de sa composition, où deux ou plusieurs unités de sens sont combinées, se restreint souvent au sens indiqué par la combinaison de ses unités de sens. Par opposition au signe motivé, le signe simple dépend beaucoup plus du contexte, car il réduit son arbitraire²⁴⁵. C'est aussi le cas de l'anglais, qui préfère les mots courts, souvent monosyllabiques, mais dont l'iconicité lui permet de coller de plus près au réel.

Bally affirme qu'en français, ces associations prennent facilement une forme stéréotypée: «le français est une langue où il est extrêmement facile de parler et d'écrire en enfilant des clichés»²⁴⁶. C'est le contexte «qui permet de faire apparaître sans équivoque le sens propre de mots comme "prendre", "louer", "conserver", si bien que chaque signification particulière d'un de ces mots se lie spontanément dans notre esprit à des phrases idiomatiques comme «il prend peur», «il l'a pris en grippe», «il prend le commandement»²⁴⁷. Comme Bally et Darbelnet l'ont fait remarquer, «le sujet parlant doit être suffisamment alerte mentalement pour motiver dans leur contexte des mots qui ne le sont pas par leur forme»²⁴⁸.

²⁴³ Georges Galichet, *Physiologie de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. «Que sais-je?» no 392), 1961, p. 116.

²⁴⁴ Bally, *LGLF, op. cit.*, no 569, p. 343.

²⁴⁵ Sur cela, Bally affirme: «[...] le sens n'étant fixé que par associations, il est naturel que ces associations tendent à se réaliser dans la parole. Cela découle ensuite de la multiplicité des sens dont se charge le signe arbitraire dans une langue qui motive peu. Chacun de ces sens ne peut être convenablement fixé que par l'appoint d'un contexte ou d'une situation. C'est le cas en français et dès lors, le souci de la propriété des termes, qui hante l'esprit de toute personne désireuse de bien parler sa langue, apparaît sous un jour nouveau. [...] Quoi qu'il en soit, la recherche du mot propre est une des grandes difficultés du français, parce qu'il faut, pour chaque mot, conserver dans la mémoire une foule d'associations extérieures et réaliser l'une ou l'autre dans le discours pour faire apparaître, parmi les sens possibles, celui qu'on veut faire entendre» (*LGLF, op. cit.*, no 566, p. 341). Darbelnet donne comme exemple de terme qui se motive en contexte le mot «billard»: "billard" peut désigner successivement le jeu de billard (jouer au billard), une partie de billard (faire un billard), le meuble sur lequel on joue (un nouveau billard) et la salle où l'on joue à ce jeu (il est au billard). L'anglais a un mot différent pour chacun de ces sens» («Le Français face à l'anglais comme langue de communication», dans *Le français dans le monde*, Paris, Hachette-Larousse, no 89, juin 1972, p. 8).

²⁴⁶ Bally, *LGLF, op. cit.*, no 571, p. 344. *Le Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert me semble un bon exemple de ces clichés presque obligés par la langue française. Flaubert y dénonce la bêtise de la pensée associée à l'association figée, et par là, impropre parce qu'elle ne correspond pas à la variabilité de la réalité, mais on peut aussi y voir le goût de la langue française pour les collocations dans la langue courante, pour les affinités presque aimantées des mots dans beaucoup d'expressions idiomatiques.

²⁴⁷ Galichet, Georges, *Physiologie de la langue française, op. cit.*, p. 116.

²⁴⁸ Darbelnet, «Niveaux de la traduction», *Babel*, 1977, no 1, p. 8.

Le peu de motivation que le français pourrait conserver se trouve par ailleurs considérablement restreint du fait que les familles de mots «présentent souvent des dislocations sémantiques du type "meurtre/ meurtrir", "ménage/ ménagère", "aveugle/ aveuglement"²⁴⁹. C'est la raison pour laquelle Bally s'opposait, dans son *Traité de stylistique française*, à l'étude de l'étymologie dans l'apprentissage d'une langue. Les mots de commune origine, observait-il, subissent de nombreuses transformations au cours de leur vie, suivant une logique plus capricieuse que rationnelle, «car les langues [...] ne construisent pas leur vocabulaire sur des plans étymologiquement réguliers; d'innombrables causes, tenant à la variété de la vie et aux conditions sociales du langage, s'opposent à cette simplification; il suffit de prendre des exemples au hasard pour constater le vide de ces constructions régulières auxquelles l'étranger croit tant»²⁵⁰.

2.2.2. Réalité phénoménologique et conceptuelle

Parce que le français préfère le signe simple, arbitraire, polysémique tant qu'il n'est pas actualisé par un contexte, parce qu'il préfère les mots-idées aux mots-images, «on peut considérer que très souvent le mot français sert de dénominateur commun à des séries de synonymes anglais dont le terme générique fait défaut»²⁵¹. On peut aussi imaginer que le goût du français pour les généralisations, pour l'abstraction, lui fait préférer les mots dénominateurs communs, alors que l'anglais, qui, comme l'allemand, préfère épouser de près les irrégularités de la réalité phénoménologique, possède un stock lexical énorme, ayant pour chaque chose, situation, un nom particulier. D'ailleurs la pauvreté du lexique français dans le domaine de la description des perceptions auditives et visuelles est bien connue²⁵². En ce qui concerne les perceptions auditives par exemple, le français ne peut dépeindre un bruit ou son particulier qu'en utilisant le générique «bruit», qu'il particularise ensuite. Traduit en anglais, «le bruit de la vaisselle, d'une chaise», donnera lieu à deux désignations très distinctes: «the *clatter* of dishes, the *scraping* of a chair»²⁵³. Le français a tenté, au moins depuis le siècle dernier, de pallier cette déficience. On connaît le rôle des traductions dans l'assouplissement et l'enrichissement de la langue française. Il n'en demeure pas moins que son vocabulaire,

²⁴⁹ Vinay et Darbelnet, *SCFA, op. cit.*, no 53, p. 69.

²⁵⁰ Bally, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg et Cie S.A., 1963, no 45, p. 40.

²⁵¹ Bally, *idem*, no 43, p. 59.

²⁵² Par exemple, le seul verbe «luire» peut être traduit en anglais par au moins cinq termes différents (*glimmer*, *gleam*, *glow*, *glisten*, *glint*) selon qu'il correspond à l'action directe de la source de lumière sur une surface (*glow*, *glimmer*, *gleam*) ou sa réflexion seulement (*glisten*, *glint*); selon la nature de la surface, l'intensité de la source lumineuse ou sa constance. Voir à ce sujet Vinay et Darbelnet, *op.cit.*, p. 61, ainsi que J. Darbelnet et G. Vitale, *Words in Context. A Practical Guide to the Vocabulary of Perception and Movement in English*, Paris, Dunod-Bordas, © 1977, 1990, p. 6.

²⁵³ Les italiques sont de moi.

principalement puisé aux fonds latin et grec, sert beaucoup plus les constructions subtiles de la pensée que les descriptions d'une réalité sensorielle ou de sentiments spontanés et naïfs: «Quand Victor Hugo évoque " un cadavre blanc, comme éclairé de la lividité sépulcrale du rêve", on songe à ce qu'il faut de culture et de réflexion pour goûter cette expression, si distante du langage de tout le monde, et surtout si plastique»²⁵⁴.

Ferdinand Brunot avait déjà remarqué la gêne des traducteurs français des Lumières devant la luxuriance des langues germaniques, plus à même de rendre le pittoresque des choses. Depuis, le Romantisme (anglais et allemand) et le Réalisme (on pense aux descriptions prolixes d'écrivains comme Flaubert et Zola, dont le vocabulaire est emprunté à tous les métiers) sont passés par là, et «le français a enrichi son vocabulaire. Il est loin cependant d'égaliser les langues germaniques sous le rapport de la plasticité et de la richesse des éléments concrets»²⁵⁵. Comme le souligne Albert Dauzat,

Le français, quand il le veut, sait être expressif et même impressif: «La peur du terme concret, du mot propre, technique ou régional» est spéciale à l'école classique, qui fondait le langage sur la raison, et plus particulièrement au siècle de Louis XIV, car la réaction a commencé dès le XVIII^e siècle, avec le retour en faveur des mots techniques, puis exotiques. La rude poussée contraire du romantisme et du naturalisme, qui n'a fait que s'accroître en faveur des expressions pittoresques, des termes colorés, populaires, régionaux, n'est pas une mode passagère: elle marque un besoin profond de réaction contre une exagération abstraite, pour retrouver un équilibre plus conforme aux tendances complexes de la langue²⁵⁶.

2.2.3. Prédominance du substantif en français et du verbe en anglais

Comme l'ont remarqué nombre d'écrivains et traducteurs, le français favorise par ailleurs les constructions nominales plutôt que verbales, ce qui l'éloigne encore de la réalité phénoménologique, mouvante: le français est une langue «qui permet de saisir et d'exprimer surtout ce qui demeure stable, ce qui dure. Elle tend de plus en plus à envisager le monde sous l'espèce de l'être, là où d'autres langues l'envisagent sous les espèces du devenir, du procès»²⁵⁷, disait Georges Galichet en 1950. Si on peut douter, un demi-siècle plus tard, de la

²⁵⁴ Baliy, *LGLF*, *op. cit.* no 598, p. 361.

²⁵⁵ Jean Darbeinet, «Le français face à l'anglais comme langue de communication», *op. cit.*

²⁵⁶ Albert Dauzat, *Le génie de la langue française*, Paris, Payot, 1947, (coll.«Bibliothèque scientifique»).

²⁵⁷ Georges Galichet, *Essai de grammaire psychologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 167 (coll.« Bibliothèque de philosophie contemporaine»).

marche implacable du français vers la substantivation, entre autres à cause de l'influence prépondérante de l'anglais, on ne peut nier que cette tendance demeure, en particulier à l'écrit. Bally l'avait noté: «[...] bien loin de chercher le devenir dans les choses, il [le français] présente les événements comme des substances. La langue d'aujourd'hui transpose volontiers le verbe par des procédés nominaux»²⁵⁸. On sait que le français résiste longtemps avant de céder à la formation de verbes dérivés de noms: mettre à la poste: poster; commettre une agression: agresser²⁵⁹, etc., préférant la tournure nominale²⁶⁰, alors que l'anglais n'éprouve aucune difficulté à faire dériver un verbe à partir d'un nom.

Il faut associer à cette tendance de l'anglais sa facilité à former des adjectifs et des adverbes grâce à des suffixes (-ness pour les noms; -ly pour les adverbes) réguliers. Le français, bien qu'il possède un système équivalent, est plus capricieux et devra pallier ce manque de régularité dans sa dérivation des adverbes par des locutions adverbiales où le substantif a la place d'honneur («inadvertently» = «par inadvertance»; «concisely» = «avec concision»; «sévèrement» existe, mais on lui préférera souvent «avec sévérité»). Le système de dérivation permettant de construire des noms à partir d'adjectifs n'est pas plus régulier en français. Bally faisait remarquer que si «rougeur» et «verdeur» existent – bien que le sens de verdeur soit métaphorique –, «jauneur» est un barbarisme; et «noirceur» n'est pas l'équivalent de «blackness», ayant un sens métaphysique – en effet, on parlera de la noirceur²⁶¹ d'une âme plutôt que de celle d'une robe.

2.3. Syntaxe

2.3.1. Structure phrastique: mise en valeur du thème (français) ou du propos (anglais), du procès (anglais) ou du résultat (français)

Vinay et Darbelnet affirmaient que la tendance du français à préférer l'expression de «ce qui demeure stable, ce qui dure» – et donc sa préférence pour le substantif – se remarque dans la structure de sa phrase, reflet de sa logique: «En français, le thème passe généralement avant

²⁵⁸ Bally, *LGLF op.cit.*, no 591, p. 356.

²⁵⁹ Le *Petit Robert* note que le verbe «agresser», significativement, a été en vogue du XIV^e aux XVI^e, puis est sorti de l'usage jusqu'à la fin du XIX^e. On sait que dans le français de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, le verbe avait la place d'honneur dans la phrase; toutefois, c'est au substantif que le siècle classique a accordé la place d'honneur. Le fait que le verbe «agresser» soit maintenant revenu en usage, après plus de trois siècles, témoigne peut-être de l'influence actuelle de l'anglais dans la syntaxe de la phrase française.

²⁶⁰ Plus près de nous, Françoise Wuilmart, traductrice d'Ernst Bloch, compare cette tendance à la substantivation du français au dynamisme de la phrase allemande (qui se rapproche quelque peu de l'anglais par sa capacité presque illimitée de créer des mots par agglutination et de permettre le changement de catégorie grammaticale): «Là où le français a déjà abstrait et en quelque sorte ne donne qu'une version décantée des phénomènes à l'aide des substantifs, l'allemand colle souvent au concret, ce qui lui confère sa haute qualité métaphorique, symbolique et en fait un langage très vivant» («Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», *op. cit.*, p. 240).

²⁶¹ Sauf au Québec, où *noirceur* peut être synonyme d'*obscurité*.

le propos; en d'autres termes, le français ne commence pas par *l'essentiel*, mais achemine le lecteur vers le but de l'énoncé, qui joue ainsi le rôle de point culminant du message»²⁶². Il semble pourtant qu'en choisissant le propos comme l'élément «essentiel» de la phrase, Vinay et Darbelnet ne se placent pas du point de vue de la logique en tant que telle, mais de celle de l'anglais. La tendance de la langue française à présenter le thème avant le propos, quelque peu exagérée pour correspondre au schéma simplifié de la structure de la langue française que proposent ces auteurs, ne devient une servitude à peu près que dans l'expression nominale thème/prédicat la plus simple: le nom et son épithète. On dira en anglais: «a black cat», alors que le français, donnant la place d'honneur au nom, dira: «un chat noir». En effet, quoi de plus «essentiel», pour un francophone, que de présenter ce dont il parle avant de le qualifier avec une épithète ou un verbe? ²⁶³. Bally, contrairement à Vinay et Darbelnet, affirme que c'est la séquence propre au français thème-propos qui est la plus naturelle du monde, ce qui tend à montrer que «l'essentiel» dépend de la logique de la langue ou du point de vue qui sont les nôtres et qu'il n'est pas une donnée à valeur absolue. : «[...] la séquence progressive, pièce maîtresse de la grammaire française, consiste à dire d'abord de quoi l'on parle avant d'exprimer l'idée qui est le but de l'énonciation. Cet idéal, nous l'avons vu, est poursuivi dans toutes les formes d'agencement, depuis la phrase jusqu'à la constitution des mots». Il reprend en cela l'idée de Rivarol: «ce qui distingue notre langue des langues anciennes et modernes, c'est l'ordre et la construction de la phrase. Cet ordre doit toujours être direct et nécessairement clair. *Le français nomme d'abord le «sujet» du discours, ensuite le «verbe», et enfin l'«objet» de cette action: voilà la logique naturelle à tous les hommes, voilà ce qui constitue le sens commun...Ce qui n'est pas clair n'est pas français»*²⁶⁴.

Paul Bensimon affirme pour sa part que *l'a priori* voulant que la structure du français soit plus rigide que celle de l'anglais est aujourd'hui faux, le français laissant au locuteur une très grande liberté dans la construction de sa phrase, alors que l'anglais répugne à la digressivité: «Le français bouleverse plus fréquemment que l'anglais le schéma canonique sujet-verbe-attribut / complément d'objet. Alors que l'anglais, en général, respecte la contiguïté sujet-verbe-complément, le français insère volontiers entre eux divers éléments»²⁶⁵. Peut-être Bensimon veut-il parler de l'emboîtement de la syntaxe française, qui semble plus lourd, plus complexe, que celui de la syntaxe anglaise. Pourtant, ne serait-ce qu'en raison, *primo*, des connecteurs, qu'elle ajoute ici et là pour que le lecteur puisse suivre le raisonnement; *secundo*,

²⁶² Vinay et Darbelnet, *SCFA op. cit.*, no 184, p. 202 (les italiques sont de moi).

²⁶³ Voir Bally, *LGLF, op. cit.*, no 606, p. 367.

²⁶⁴ Rivarol, cité par Claude Duneton, in *Parler Croquant, op. cit.*, p. 62 [les italiques sont de moi].

²⁶⁵ Paul Bensimon, «Présentation: l'ordre des mots», in *Palimpsestes*, no 7, Paris, 1993, p. 11. Bensimon ajoute: «La créativité langagière grâce à laquelle le sujet parlant est apte à modifier l'organisation normative de la phrase, à procéder à un ordonnancement inédit de ses constituants, à bouleverser la linéarité de l'énoncé— cette créativité ne recouvre que très partiellement celle dont veut rendre compte la grammaire générative» (p. 12).

de sa ponctuation, plus fréquente et plus précise en ce que virgules et points-virgules délimitent les différents emboîtements de la phrase, la syntaxe française est plus structurée, moins digressive, moins floue – Berman parle du «fameux "laxisme" de la prose fondamentale anglaise»²⁶⁶ – en ce qui concerne les liens qui sont opérés dans la pensée. Par ailleurs, en raison de la disparition de la plupart des marques de sa conjugaison, l'anglais peut pratiquer impunément la permutation de ses segments d'énoncés sans que la morphologie des mots en soit modifiée. Là où le français dit: «Il affirme qu'il viendra» et «Je doute qu'il vienne», l'anglais peut combiner «He will come» tout aussi bien avec «he says» qu'avec «I doubt» sans que les verbes n'en soient modifiés. En outre, on sait que l'anglais ne possède plus que des vestiges du genre grammatical: «ce qui lui permet de mettre en valeur le genre naturel (celui des êtres sexués); le français, au contraire, est tout entier dominé par le genre grammatical [...]. Ce dernier trait obscurcit chez lui la réalité physiologique des sexes, et amène des ambiguïtés du type: "*his hat, her hat: son chapeau* "»²⁶⁷. Enfin, parce que l'anglais possède un inépuisable stock lexical, dont beaucoup de mots très courts, les principales composantes de sa phrase – noms sujets et compléments, verbes, adjectifs – pour un allophone, sont plus difficilement identifiables au premier coup d'oeil à l'écrit. L'anglais semble donc, du fait de sa structuration en apparence plus lâche, permettre une plus grande concentration de sens malgré la perte de précision qui en résulte.

2.3.2. De l'importance de l'ordre des mots dans la traduction

Paul Bensimon affirme, au sujet de la structure de la phrase, que le choix d'un auteur qui rompt avec le schéma attendu, en vue de tromper l'attente du lecteur, «doit être envisagé par le traducteur par rapport à l'organisation habituelle du discours, dans la langue source comme dans la langue cible. La marque stylistique vient souvent se loger au creux des libertés offertes par le code syntaxique»²⁶⁸. Bensimon soutient ici, en d'autres mots, la nécessité de distinguer style collectif («organisation habituelle du discours») et style individuel («marque stylistique»)

²⁶⁶ Paul Bensimon, «Présentation: l'ordre des mots» p. 16 (Il s'agit de Bensimon qui cite Berman).

²⁶⁷ Albert Dauzat, *Le génie de la langue française, op.cit.*, p. 232. Dauzat ajoute: «Tandis que le singulier et le pluriel sont des notions précises, correspondant à des réalités objectives– l'unité, la pluralité–, le genre, dans les langues modernes, n'a de sens que lorsqu'il s'applique à des personnes, ou à des animaux ayant un sexe déterminé (!). Hors de ce cas, le genre des mots actuels est une simple survivance; il ne s'explique que par une tradition très lointaine». Si Dauzat affirme que le genre des choses est une espèce d'atavisme, son contemporain, Bally (qui a publié LGLF un an après l'ouvrage de Dauzat (1944); sa remarque laisse croire qu'il a lu l'ouvrage de Dauzat) fait ressortir la valeur stylistique, voire mythologique de la division des «choses» en genres: «on a beau dire que le genre grammatical est une pure survivance sans signification: le seul fait de mettre *le* ou *la* devant un substantif lui donne une personnalité. La rose serait-elle la rose si elle changeait de genre? Il y a du folklore dans l'opposition entre le soleil et la lune; le genre personnifie les abstraits comme des entités mâles ou femelles (le Vice, la Vertu). Restes de la mentalité primitive si l'on veut, mais encore bien vivants» (*LGLF, op. cit.*, no 602, p. 364).

²⁶⁸ Paul Bensimon, «Présentation: l'ordre des mots», in *Palimpsestes*, no 7, *op. cit.*, p. 13.

pour effectuer un passage de la langue source à la langue cible qui respecte le fait de style individuel. Cela dit, «l'organisation habituelle du discours» est une catégorie bien vaste, quand on connaît toutes les ressources d'une langue: si la notion d'écart est toujours pertinente pour distinguer un fait de style, elle ne l'est que dans des cas très flagrants – et ponctuels – d'entorse au code, car les possibilités stylistiques d'une langue sont presque inépuisables.

Bernard Lothorlary – qui a traduit Brecht, Kafka, Kant, Hegel – apporte au sujet de la traduction de la syntaxe d'une oeuvre une intéressante précision en affirmant qu'il est nécessaire de distinguer la **structure** obligatoire d'une phrase dans une langue et l'**ordre des mots** – de distinguer, *grosso modo*, les servitudes de la structure (qui relèvent du style collectif) et la syntaxe propre à l'auteur (style individuel). Il soutient qu'il existe trois façons de traduire de l'allemand au français (l'anglais comporte beaucoup moins de servitudes structurelles, mais les choix du traducteur restent sensiblement les mêmes) en tenant compte de ces deux variables :

Ou bien il [le traducteur] s'efforce de respecter, et donc de calquer, à la fois la structure syntaxique et l'ordre séquentiel de la phrase allemande: et il obtiendra en français un énoncé non grammatical, souvent incompréhensible et toujours inacceptable, bref, un galimatias ridicule. Ou bien [...] il construit sa phrase française sur le même modèle syntaxique que la phrase allemande et rend non seulement les verbes par des verbes, mais les compléments par des compléments du même type, les subordinées par des subordinées homologues, etc.; il est clair alors, que, pour éviter les galimatias, tous ces éléments devront défiler dans la phrase française en un ordre fort différent de celui où ils apparaissaient à l'origine²⁶⁹. [...] Le troisième "ou bien" consiste à garder l'ordre en modifiant les structures, en se livrant à ce que Malblanc, suivant en cela Vinay et Darbelnet, nommait des «transpositions», c'est-à-dire en substituant au besoin une «catégorie grammaticale» à une autre, une structure syntaxique à une autre. *Alors que ces catégories, ces structures, sont largement interchangeables, l'ordre fait pleinement signe, et c'est lui qu'il importe de respecter en priorité*²⁷⁰.

Lothorlary soutient que c'est la traduction de textes dramatiques qui lui a permis de comprendre l'importance du rythme de la phrase, dont est responsable, au premier chef, l'ordre des mots : «Là où le corps et le souffle sont si manifestement impliqués, il n'est pas question de jouer avec l'ordre avec lequel la parole s'inscrit dans le temps, ni de manipuler ses éléments

²⁶⁹ Lothorlary affirme que ce choix se défend lorsqu'il s'agit de traduire de la philosophie, «car ce qui doit primer, c'est la restitution exacte de l'articulation logique d'un raisonnement abstrait. Tout ce qui pourrait ressortir à l'affect, par le biais de la gestuelle et du rythme, par exemple, n'intervient que peu ou subsidiairement, par rapport au contenu dénoté, qui est intellectuel. C'est donc l'ordre qui [...] cède le pas à la structure, puisque celle-ci constitue l'essentiel du sens». «Le début du Procès de Kafka en allemand, français et anglais: le problème de l'ordre des mots», in *Palimpsestes* no 7, *op. cit.*, p. 94 - 95.

²⁷⁰ Bernard Lothorlary, «Le début du procès de Kafka en allemand, en français et anglais: le problème de l'ordre des mots», *idem.*, p. 93-95 (les italiques sont de moi).

comme ceux d'un jeu de construction»²⁷¹. Si cette nécessité est incontournable au théâtre, elle a aussi son importance dans le texte littéraire: «Tout texte, qu'il soit descriptif, narratif ou argumentatif, a une rhétorique qui met en jeu plus que des termes fixes ou des concepts purs. Le corps et le temps y sont à l'oeuvre, donc le souffle et le geste, la mélodie et le rythme, donc l'ordre de la phrase»²⁷². Ne pas respecter l'ordre des mots, c'est porter atteinte non seulement au rythme de la phrase, mais à son sens, alors bouleversé: «dès qu'on déplace l'attaque ou la chute d'une phrase, dès qu'on s'écarte de l'ordre dans lequel défilaient ses principaux termes, ses "unités", on casse le rythme, on brouille le sens, on énerve le texte, et aussi gravement que si l'on intervertissait des phrases entières»²⁷³.

Ainsi, ce serait entre autres l'ordre des mots dans une phrase, au niveau de la micro-structure qui importerait: il faudrait donc récuser la théorie de Vinay et Darbelnet lorsqu'ils affirment qu'il faut respecter la structure du style de la langue. Il faudrait encore une fois s'en remettre à Berman lorsqu'il affirme que la langue cible doit ménager à l'oeuvre un espace pour l'accueillir ²⁷⁴; il s'agit donc de respecter le style individuel (entre autres l'ordre des mots choisi par un auteur dans son oeuvre, qui constitue une caractéristique de son style). Donner la primauté au style collectif des langues – en supposant que l'on puisse les «saisir» dans leur entièreté –, c'est acclimater la différence de telle façon qu'elle paraisse native, c'est la dépouiller de son enveloppe étrangère en récupérant son contenu par une «équivalence», quelque «dynamique» qu'elle soit. Lothorlary, suivant la position de Berman dans *Pour une critique des traductions*, affirme que les erreurs sur l'ordre des mots se retrouvent au sein d'un système d'autres erreurs («termes omis, ajoutés, modifiés, inversés»), aucune n'étant aléatoire, car elles témoignent toujours d'une «tendance» «à faire passer un texte perçu obscurément comme trop neuf ou trop étranger»²⁷⁵.

Pour en revenir à la place de l'épithète dans les deux langues, seul cas où l'hypothèse de Vinay et Darbelnet concernant le thème et le propos est systématiquement vérifiée, on peut avancer qu'elle tient quand il s'agit de l'organisation *habituelle* (la plus fréquente) du discours

²⁷¹ Lothorlary, *idem.*, p. 96.

²⁷² Bernard Lothorlary, *ibidem.*

²⁷³ Bernard Lothorlary, *idem.*, p. 95.

²⁷⁴ Lothorlary résume son point de vue sur l'influence plutôt néfaste de Malblanc («fils spirituel de Vinay et Darbelnet», qui a porté plus loin son analyse «psychologique» des langues allemande et française) sur des générations de traducteurs: «Du point de vue pratique des traducteurs, qu'il suffise de dire que son hypothèse rend compte d'une petite minorité de phénomènes simples et évidents (sur lesquels elle est donc assez inutile) et que, sur l'immense majorité des phénomènes de structure et d'ordre, elle ne «marche» tout simplement pas, et doit donc être rejetée. Mais il n'empêche qu'elle sert encore, ici et là, à conforter certaines manières de traduire ou de faire traduire que, pour ma part, je ne puis que juger erronées» (*idem.*, p. 95).

²⁷⁵ Lothorlary, *op. cit.*, p. 97. Sur ce point, il donne en exemple la traduction anglaise du *Procès*, qui tend «à gommer l'extériorité théâtrale de la narration au profit d'une vision "psychologique" intérieure, de gommer la brutalité cocasse des contradictions manifestées par cette théâtralité au profit d'explications «logiques» volontiers habillées d'une «élégance» idiomatique. Tout cela constitue une dérive assez cohérente [...]» (*ibidem.*).

en français. Cette logique reste la même lorsque les épithètes s'accumulent: on traduirait *He is a big fat boy* par *C'est un garçon gros et gras*. Le français rejette naturellement les épithètes après le nom, introduisant souvent un tour de présentation, plus idiomatique. On trouve fréquemment, en anglais, dans les langues journalistique, technique et publicitaire, une série de déterminants du nom, composés ou non, dans lesquels le thème est littéralement noyé par le propos verbeux: *It is a spot and wrinkle resistant and water repellent garment*. Ainsi, l'anglais accepte très bien l'ellipse du thème (*It is spot and wrinkle resistant and water repellent*), qu'il laisse au lecteur le soin de reconstituer par le contexte, alors que le français éprouve le besoin de le nommer en premier lieu: *C'est un vêtement infroissable, imperméable et qui résiste aux taches*.

Il faut encore nuancer ce schéma du thème précédant le prédicat en français, dans certains cas, note Dauzat après Bally: « Déterminant le substantif, l'adjectif prendra place après lui. Mais c'est là un schéma théorique: bien des causes viennent déranger cette architecture simpliste de logiciens, en assurant à la phrase française, même chez les classiques, la souplesse et la variété nécessaires pour rendre divers aspects ou états d'âme et échapper, par là même, à l'uniformité»²⁷⁶. On sait que l'adjectif placé avant le nom prend une valeur stylistique particulière en français; il s'y ajoute une sorte de *plus-value*, contrairement à celui placé après le nom:

Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que l'usage de l'épithète avant le nom a été surtout conservé pour des adjectifs qui avaient pris, dans cette position, des sens figurés et affectifs. En effet, l'opposition de valeur entre l'épithète située avant ou après peut être aisément précisée. Après le substantif, l'adjectif conserve son maximum d'autonomie et garde son sens propre dans toute sa plénitude; avant, lié plus étroitement au nom, il est moins autonome; le sens est donc plus sujet à se dégrader, s'affaiblir, passer au figuré, prendre une valeur émotive ou affective²⁷⁷.

Plutôt que d'affirmer, avec Dauzat, que «le sens est plus sujet à se dégrader [...] [à] prendre une valeur émotive ou affective», lorsque l'adjectif est antéposé, il faut affirmer, de façon plus nuancée, avec Bensimon, que: «lorsque sa place n'est pas régie par l'usage, par l'euphonie ou par la morphologie du substantif, l'épithète antéposée a une expressivité, un dynamisme que n'a pas l'épithète postposée»²⁷⁸.

²⁷⁶ Albert Dauzat, *Le génie de la langue française*, op.cit., p. 232.

²⁷⁷ Dauzat ajoute: «Les exemples abondent et prouvent qu'une telle opposition, vivante jusque dans le peuple, est une caractéristique de notre langue, où la souplesse du mécanisme permet de l'adapter à diverses expressions de pensée» (*idem*, p. 240).

²⁷⁸ Paul Bensimon, «Présentation: l'ordre des mots», in *Palimpsestes*, no 7, op. cit., p. 13.

2.3.3. Subjectivisme et objectivisme; représentation et ellipse

Le fait que le français a une préférence pour la mention du thème avant le propos dans la phrase peut être rapproché de ce que «la démarche du français semble favoriser constamment l'intervention d'un sujet, qui rapporte des faits et qui peut être l'auteur lui-même, un personnage ou un indéfini. Cette tendance explique sa méfiance envers les tournures passives, qui déroulent le procès sans en indiquer d'abord l'origine»²⁷⁹. Si la *description* des différences entre l'anglais et le français que Vinay et Darbelnet proposent paraît juste, leur taxinomie et les explications de ces différences semblent s'éloigner de la réalité. Par exemple, ces auteurs sont moins convaincants lorsqu'ils nomment «subjectivisme» cette «tendance du français à faire intervenir le sujet pensant dans la représentation des événements et de leur cadre»²⁸⁰, car ils déduisent que l'anglais est plus objectif parce qu'«il lui arrive beaucoup plus souvent qu'en français de représenter ce qui est, ce qui se passe, *en dehors de toute interprétation subjective de la réalité*»²⁸¹. Le terme «subjectivisme», cependant, porte à confusion: en effet, ce n'est pas parce qu'une langue reconnaît un sujet à un procès qu'elle est subjective. On pourrait opposer à Vinay et Darbelnet que la démarche du français est plus objective parce que, prenant du recul par rapport à l'action, au procès, elle en voit la cause et l'agent. Presque toujours d'ailleurs, sujets réel et grammatical coïncident, bien que dans le cas du «on» sujet, l'identité du sujet soit laissée dans l'ombre. Disons plutôt que l'exemple de Vinay et Darbelnet, «There's a knock at the door», traduit par «On frappe à la porte», montre bien que l'anglais met l'accent sur le procès (qui coïncide ici avec le prédicat) alors que le français préfère mentionner l'initiateur du procès, bien que, dans le cas des constructions avec «on», l'anonymat du sujet rejette l'importance sur le procès. C'est avec cette construction, peut-être, que le français se rapprocherait le plus de l'anglais dans la mise en relief du procès, alors que le plus souvent il se méfie des constructions passives, où le sujet est floué.

On sait que les langues de spécialités font un grand usage des constructions passives, même en français. Au sujet de «l'objectivisme» de l'anglais, Vinay et Darbelnet affirment:

Dans son compte-rendu du déroulement des faits, le locuteur peut en effet se placer à un point de vue purement objectif et nous faire part de ses observations au fur et à mesure qu'elles se présentent; la liaison entre les faits observés n'étant pas évidente, une telle attitude aboutira à un message composé d'éléments juxtaposés. Ce déroulement stylistique objectif est souvent appelé intuitif ou sensoriel ²⁸².

²⁷⁹ Vinay et Darbelnet, *SCFA, op.cit.*, no 186, p. 204.

²⁸⁰ Vinay et Darbelnet, *SCFA, op.cit.*, no 187, p. 205.

²⁸¹ *Ibidem*; les italiques sont de moi.

²⁸² Vinay et Darbelnet, *SCFA, op.cit.*, no 207, p. 221.

C'est une drôle d'objectivité que celle d'un être intuitif, qui ne voit pas la nécessité d'associer les différents éléments d'un procès, de distinguer la cause et l'effet! Depuis les Lumières, le français a toujours associé objectivité et rationalité. Ce que ces auteurs veulent peut-être dire, puisque'il y a toujours subjectivité dès qu'il y a énonciation, c'est que le *sujet pensant* semble reculer à l'arrière-plan en anglais, laissant sa *présence phénoménologique* dominer. Le français se méfie de ce qu'il ne peut expliquer et ainsi préfère «retarder, en quelque sorte, le déroulement des idées jusqu'à ce qu'il les ait ordonnées, qu'il en ait dégagé la succession, l'ordonnance cachée, la cause et l'effet. C'est là en général l'attitude française, qui est plutôt celle d'un spectateur commentant les faits que celle d'un acteur les traduisant au fur et à mesure de leur émergence»²⁸³. Le genre de généralité chez Vinay et Darbelnet qui a l'avantage de faire saisir les différences qui existent entre le français et l'anglais a toutefois l'inconvénient d'être à ce point simple qu'on peut s'interroger sur sa part de vérité. Mavis Gallant, écrivaine québécoise anglophone ayant grandi dans les deux langues et vivant à Paris, signale les différences entre l'anglais et le français à l'oral:

I cannot imagine any of my fiction in French, for it seems to me inextricably bound to English syntax, to the sound, resonance, and ambiguities of English vocabulary. French conversation is totally different from exchange in English. If I were to write in French, not only would I put things differently, but I would never set out to say the same things. Words have an association that the primary, dictionary definitions cannot provide, and that all translations usually offer [...]. The French taste for abstraction sails close to rhetoric and can sound false or insincere to an English-speaking listener, while a conversation in English, with its succession of illustrative anecdotes that take their departure from a point, rather than lead to one, soon bores a mind trained in French²⁸⁴.

Le français précise le plus souvent le sujet ou l'objet, même lorsqu'il a été nommé précédemment; il le fera alors avec un représentant: «Dans son souci de clarté, le français, langue liée, «représente» ce dont il s'agit, au lieu de le sous-entendre, comme le fait l'anglais. Nos pronoms, instruments de rappel et de traitement, assurent la liaison entre les propositions

²⁸³ *Ibidem*. Il y aurait certes une étude intéressante à faire, en utilisant la théorie de l'énonciation, à partir des mises en discours respectives du français et de l'anglais et de leur relative subjectivité. Il ne s'agirait pas d'une étude de cas particuliers de l'énonciation, comme Kerbrat-Orecchioni en propose une taxinomie, mais peut-être d'une linguistique de l'énonciation qui concerne le style collectif, c'est-à-dire la façon dont une langue se met en discours (dans sa syntaxe) et présente un certain rapport (subjectivité explicite ou implicite) du sujet à l'objet. Car si «l'on peut même estimer que le statut du sujet parlant étant pas essence (assujéti qu'il est aux contraintes de son appareil perceptif, de sa localisation spatio-temporelle, de ses compétences linguistique, culturelle et idéologique, etc.) d'être subjectif, le discours «subjectif» est en quelque sorte plus naturel que le discours objectif, qui ne peut être que le produit artificiel d'une transformation opérée à partir de données subjectives» (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980 (coll. «Linguistique»), p. 154). Ce serait une façon de comprendre la plus grande «objectivité» de l'anglais telle que la conçoivent Vinay et Darbelnet.

²⁸⁴ Mavis Gallant, «An introduction to *Home Truths*», Toronto, Stoddard, 1981, p. xviii.

d'une phrase[...]. Nous dirons que le français procède par représentation et l'anglais, par ellipse[...]

²⁸⁵. C'est une contrainte qui relève du style collectif, on le voit, mais qui n'est pas sans répercussions sur le style d'un auteur lorsqu'il est traduit. En effet, dans chaque cas, le traducteur doit vérifier si le sujet est omis sans raison particulière, ou si l'auteur avait intérêt, en raison d'un effet de sens, à le passer sous silence.

2.3.4. Le général et le particulier

Poursuivant la même logique dans leur syntaxe que dans leur lexique, le français et l'anglais se distinguent encore sur le plan du général et du particulier. On a dit à quel point l'anglais excelle dans la description de la réalité perceptible par les sens: il offre un foisonnement de mots là où le français n'en offre souvent qu'un. Ce mot français s'applique à toutes les situations mais doit, de par son abstraction même, être ancré dans le contexte de la phrase (collocations) pour prendre un sens particulier. De la même façon, le français utilise, pour la description de situations concrètes, des phrases passe-partout que le contexte se charge de préciser. Ces aspects antithétiques mais complémentaires des deux langues montrent qu'elles pratiquent, chacune à sa façon, l'économie par évidence, selon Vinay et Darbelnet:

L'anglais excelle à la concision quand il reste sur le plan du réel, son domaine favori, en particulier dans la notation des choses vues ou entendues. Ses prépositions et ses postpositions, que nous sommes souvent obligés de rendre par des verbes, lui permettent des raccourcis saisissants du type: «to walk off his emotions». Le français est plus rapide sur le plan de l'entendement. Il juge plutôt qu'il ne décrit, et l'omission de détails qu'il estime oiseux permet une transmission allégée de la pensée²⁸⁶.

²⁸⁵ Vinay et Darbelnet, *SCFA, op. cit.*, no 145, p. 155.

²⁸⁶ Vinay et Darbelnet, *SCFA, op. cit.*, no 170, p. 188. Dans «John's Cottage», une des dernières nouvelles de *Storm Glass*, la narratrice affirme au sujet de son amant: «He made me come to him in these grey neutral rooms he rented. He locked me into them and pushed me out of them. He covered himself with me and then he showered me off.» On voit l'économie possible des moyens avec les postpositions verbales, difficiles à rendre en français sans en heurter le style. Le dernier verbe, en italique, a été traduit par «et puis il se douchait de moi», ce qui était la seule façon de rendre le double sens présent dans l'expression en anglais, auquel sens concret s'ajoute un sens métaphorique. Le style de l'auteur a donc eu préséance sur le style collectif. Pour ce qui est des raccourcis propres au français, il faut se rappeler les télescopes de Rabinovich dans sa traduction de Urquhart pour comprendre la remarque de Vinay et Darbelnet, car Rabinovich a pris le parti de donner prééminence au style collectif du français.

2.3.5. Les marques logiques (connecteurs) et morphologiques (genres, personnes)

On a déjà parlé de la présence plus fréquente en français de mots-liens qui contribuent à assurer une solide cohésion structurelle, bien que les différences entre les deux langues tendent maintenant à s'estomper. Aussi l'absence relative de mots-liens en anglais conserve-t-elle une certaine ambiguïté au message, qui doit être levée par le lecteur dans le contexte. Une des forces du français est l'abondance de mots-outils – ces mots qui ne représentent pas une réalité, une chose, une pensée, mais les rapports qui existent entre des énoncés – dans la syntaxe de la phrase: «Éléments les plus dépouillés, les plus nuancés de la langue [...], ils permettent de nuancer à l'infini la pensée, d'en jalonner les étapes, d'en indiquer les mouvements, de préciser toutes les relations entre les idées à travers les mots»²⁸⁷. Pour cette raison, traduire un français articulé en anglais, c'est souvent laisser implicites des rapports qui étaient explicites en français²⁸⁸. Toutefois, encore une fois, il importe de donner la préséance à l'auteur sur les tendances du style de la langue cible.

Conclusion partielle

On comprend, ici, l'importance pour un traducteur de bien connaître les ressources du style collectif des langues avec lesquelles il travaille, car ce qu'il s'agit entre autres de repérer, quand on traduit de la littérature, c'est la motivation profonde d'un emploi stylistique: on sait que, par exemple, Kafka, dans *Le Procès*, a utilisé des structures de phrases qui permettent de ne pas nommer le sujet de l'action, dans l'intérêt même du suspense psychologique de l'oeuvre; l'allemand ayant tendance, comme l'anglais, à mettre en valeur le procès (ce n'est pas un jeu de mots) plutôt que le sujet, Kafka travaillait dans le génie de sa langue. Françoise Wuilmart, traductrice d'Ernst Bloch, affirme de l'allemand de ce philosophe qu'il était allemandissime, car Bloch, dit-elle, «a saisi la quintessence de la langue allemande et en exploite à fond toutes les richesses»²⁸⁹. Il semble bien que tout écrivain solide ait justement pour particularité de posséder une connaissance approfondie de sa langue, et qu'il mette à profit

²⁸⁷ Dauzat, *op. cit.*, p. 350. Dauzat précise, dans la genèse de la langue française qu'il décrit au début de son ouvrage: «Le français est, avec l'anglais, la plus analytique des langues européennes. Les flexions y sont réduites au minimum. Exprimés jadis par des désinences, les rapports des mots sont rendus de plus en plus par leur mode de groupement et surtout à l'aide de particules devenues les outils de la pensée. Le rôle des formes se restreint, celui de la syntaxe s'étend.

²⁸⁸ Le cas de Jane Urquhart fait exception en cela: les narrateurs de ses nouvelles prennent plaisir à suivre, à l'aide de charnières argumentatives, les différents replis de leur pensée: il fallait d'autant plus les traduire que le style des nouvelles de *Storm Glass*, dans ce cas, s'éloigne des tendances de l'anglais.

²⁸⁹ «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», dans *Meta*, vol. 35 no 1, 1990, p. 239.

cette connaissance en la matérialisant dans la structure même de son écriture, en créant une tension entre forme et fond. Alors que Kafka, pour *Le Procès*, fait concorder syntaxe et vision du monde, Urquhart, dans «Hotel Verbanò», comme on le verra plus loin, travaille «contre» sa langue – afin de pouvoir faire ressortir l'entropie à l'oeuvre dans le récit. En désactualisant les formes verbales, elle se rapproche des tendances du français; c'est pourquoi sa traductrice doit tout mettre en oeuvre pour faire coïncider l'intention de l'auteure (le style individuel tel qu'il est présent dans une oeuvre) et les tendances de la langue d'arrivée (le style collectif).

2.4. Temporalité

Les langues ne nous offrent en fait que des constructions diverses du réel, et c'est peut-être dans la manière dont elles élaborent un système temporel complexe qu'elles divergent le plus.

Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, (Gallimard, ©1965, 1974, p. 388).

2.4.1. Le temps envisagé comme procès ou unité statique

Dans cette partie qui pourrait, à elle seule, faire l'objet d'une thèse, seront poursuivies les remarques sur les contraintes linguistiques, c'est-à-dire qu'y seront abordées quelques-unes des différences relatives à la temporalité qui opposent le style collectif de l'anglais à celui du français. Dans la section portant sur la syntaxe ont été opposés les mécanismes de mise en oeuvre du discours en anglais et en français. On y a vu, notamment, comment le français préfère s'articuler autour du nom, étant une langue plus statique, contrairement à l'anglais, qui donne prééminence au verbe. Ces deux parties du discours sont, d'ailleurs, les deux pôles de la phrase, dit Guillaume:

Dans la langue française et, d'une manière générale, dans les langues indo-européennes [...], la base systématique est la division du champ linguistique en deux plans: le plan nominal et le plan verbal²⁹⁰.

Cependant, puisque le français n'en possède pas moins un système verbal très développé, comment ses préférences s'y reflètent-elles en comparaison avec celui de l'anglais? Il ne s'agit pas ici d'élaborer une étude contrastive exhaustive, fondée sur le cas par cas, à la manière de J. Guillemin-Flescher²⁹¹, mais de faire ressortir quelques particularités du fonctionnement des systèmes temporels français et anglais, en comparant les valeurs stylistiques de quelques temps

²⁹⁰ Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique, 1948-1949*, série C. Grammaire particulière du français et grammaire générale 4, Québec, P.U.L. et Paris, Klincksieck, 1973, p. 99 (cité par Georges Garnier, *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme, 1985 (coll.«Terre et sociétés» no 9), p. 160).

²⁹¹ *Syntaxe comparée de l'anglais et du français*, Paris, Ophrys, 1981, 549 p.

dans les deux langues. Guillaume a dit: «L'architecture du temps est une chose dans les langues romanes et une autre dans les langues germaniques»²⁹². Toutefois, il ne s'est malheureusement pas penché sur l'anglais. Ce sont Vinay et Darbelnet qui ont, les premiers, systématisé ces différences générales entre les deux langues. Si beaucoup d'études ont paru depuis, aucune ne s'est penchée sur les différences fondamentales entre l'anglais et le français, sinon *Linguistique et traduction*²⁹³, de Georges Garnier, linguiste comparatiste de formation guillaumienne et traducteur. Garnier considère les formes progressives de l'anglais comme l'un de ses principaux traits distinctifs – le français ne possède pas de ces formes –, mais il ne discute pas la signification de la présence de ces formes dans la représentation du monde que cette langue se donne. Vinay et Darbelnet expliquent la présence des formes progressives en anglais ainsi:

Si l'on met à part les formes progressives et emphatiques, la liste des temps est à peu près identique dans les deux langues, mais la répartition des tâches qui leur sont confiées ne se fait pas de la même façon. D'ailleurs, le fait même que l'anglais peut mettre n'importe quel temps à la forme progressive révèle une orientation différente de la conjugaison anglaise. L'anglais excelle à marquer le «devenir»; le français, ici fidèle à sa tendance générale, découpe dans le continu des tranches nettement marquées et à l'intérieur desquelles le temps semble s'immobiliser pour passer ensuite à la phase suivante²⁹⁴.

Bally a beaucoup parlé des tendances qui opposaient la langue allemande –phénoméniste – à la française – statique; Vinay et Darbelnet ont montré, en appliquant ces remarques de Bally à l'anglais, que l'allemand et l'anglais ont la même attitude «dynamique», qui se caractérise par

L'attention portée vers le devenir, le déroulement des faits et leurs particularités dans le rôle attribué au verbe et plus particulièrement, au

²⁹² Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, et Québec, P.U.L., 1964, 287 p.

²⁹³ Georges Garnier, *Linguistique et traduction*, op. cit., 505 p.: L'ouvrage de G. Garnier est louable non seulement en raison de la synthèse qu'il opère des théories linguistiques de la traduction depuis 1950, mais aussi en raison de sa systématique verbale comparée, fondée sur les thèses guillaumiennes. C'est dire que son optique est différente de celle de Guillemin-Fleisher: «Syntaxe comparée et systématique comparée ont inévitablement en commun leur champ d'observation: c'est [...] l'énoncé. Là où les deux démarches diffèrent de manière importante, c'est au niveau de l'explication: la syntaxe comparée recherche la sienne [...] dans la complexité des opérations d'énonciation, la systématique comparée, [...] au niveau profond de la langue» (op. cit., note 9, p. 325).

²⁹⁴ Vinay et Darbelnet, *SCFA*, op. cit., no 114, p. 130. Françoise Wuilmart, professeure et traductrice, affirme que les temporalités anglo-saxonne et française, si différentes, reflètent deux visions du monde: «La conception anglo-saxonne du temps [...] se reflète avec un riche éventail de nuances dans les temps de la conjugaison ou dans la forme progressive, cauchemar de nos étudiants francophones. Avant de l'appliquer correctement, il s'agit d'abord de changer de lunettes, de mettre sous la loupe ce que depuis des siècles on ignorait systématiquement, et même de considérer ses propres actes ou ceux du voisin sous un jour complètement différent: pour enfin arriver à comprendre par exemple que «you are silly» ne signifie pas la même chose que «you are being silly» («Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», op. cit., p. 240.

verbe proprement dit ou conjugué par opposition aux formes dérivées (infinitifs, participes, gérondifs)²⁹⁵.

L'explication que donne Bally de ce qu'il nomme les formes dérivées: «Répétons qu'il convient de distinguer l'expression verbale pure (par le verbe conjugué) et les formes nominales du verbe, toutes plus ou moins "statiques": infinitif, participes, gérondif»²⁹⁶ anticipe la théorie de Guillaume²⁹⁷, qui classe ces formes sous le mode quasi-nominal. La tendance «phénoméniste» pénètre, selon Bally, toute la syntaxe allemande. À un moindre degré, peut-être, peut-on dire qu'il en est de même pour la syntaxe anglaise; «celle du français», dit-il, «donne l'impression du repos, de l'immobilité»²⁹⁸. Bally va jusqu'à affirmer, en disséquant les tendances propres aux langues allemandes et françaises afin d'en déduire la logique de fonctionnement: «La tendance phénoméniste conçoit la position comme le résultat d'un mouvement, l'état comme le résultat d'une action, tandis que la mentalité statique envisage le mouvement comme une position anticipée, et devine l'état à travers l'action qui le crée»²⁹⁹.

On peut donc dire que les langues française et anglo-saxonnes (allemande \ anglaise) s'opposent franchement dans leur représentation aspectuelle du temps (*time*) bien que, comme Vinay et Darbelnet l'ont mentionné, la répartition des temps (*tenses*) soit sensiblement la même.

2.3.2. L'aspect: définitions (valeurs lexicales et verbales)

Le français, par opposition à l'anglais et à l'allemand, «se représente, non pas telle ou telle phase de l'action, mais le fait global. D'une façon générale, le français – on pouvait le prévoir – se désintéresse de l'expression verbale des aspects»³⁰⁰. Voici une définition de l'aspect de Dubois:

L'aspect est une catégorie grammaticale qui exprime la représentation que se fait le sujet parlant du procès exprimé par le verbe (ou par le nom d'action), c'est-à-dire la représentation de sa durée, de son déroulement ou de son achèvement (aspects inchoatif, progressif, résultatif, etc.). L'aspect est donc distinct du temps, qui situe le procès relativement à l'énoncé, et non relativement à l'énonciation «je dis que»³⁰¹.

²⁹⁵ Bally, *LGLF, op.cit.*, no 574, p. 346.

²⁹⁶ Bally, *LGLF, idem*, no 577, p. 347.

²⁹⁷ Élève d'un élève [Meillet] de Bally.

²⁹⁸ *LGLF, idem*, no 580, p. 349.

²⁹⁹ *LGLF, idem*, no 583, p. 351.

³⁰⁰ *LGLF, idem*, no 585, p. 352.

³⁰¹ Dubois, J., et al, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse (cité par Garnier, *op.cit.*, p. 257).

Bally affirme que c'est la conjugaison des trois types de passé en français qui permet «[...] de distinguer trois aspects par l'opposition du passé défini, de l'imparfait et du passé composé; de ces trois temps, le premier isole le fait dans le passé et condense la durée en un point (Napoléon vécut cinquante-deux ans); l'imparfait insiste sur la durée ou la répétition (Paul travaillait sans relâche); le passé composé désigne un état résultant d'une action passée (j'ai réussi) »³⁰². Toutefois, la linguistique textuelle, en ne considérant plus simplement les temps dans leur valeur absolue, hors système, mais leur contexte, a démontré que c'est le jeu, la position des temps verbaux dans un texte qui constitue la première détermination de la valeur d'un temps. Autrement dit, par exemple, l'imparfait peut, contrairement à son habitude, revêtir la fonction ponctuelle d'une action, dans un contexte déterminé comme l'imparfait de rupture: «Le lendemain, il quittait Québec».

Si Bally affirme que le français «se désintéresse de l'expression verbale des aspects»³⁰³, c'est peut-être aussi parce que les aspects sont souvent exprimés en français lexicalement, c'est-à-dire par la signification même des substantifs, des adverbes ou des adjectifs. Par exemple, dans une phrase comme «I have been here since Tuesday», la forme composée (*present perfect*) de l'anglais indique que le locuteur considère l'action/l'état du point de vue du présent sur le passé (Guillaume dirait qu'il s'agit d'un présent imperfectif rétrospectif), bien que l'action soit toujours en cours. La forme simple du présent de l'indicatif en français, d'aspect ponctuel, n'indique en elle-même, hors contexte, aucune rétrospection: «Je suis ici depuis mardi». Cependant, c'est le contexte – ici l'adverbe «depuis», modalité de l'occurrence – qui donne au verbe son aspect duratif. En fait, la présence de ce même adverbe en anglais, si elle ne servait pas aussi à marquer une limite temporelle dans le passé, serait en quelque sorte redondante sémantiquement, puisqu'elle signale aussi l'aspect duratif. Encore une fois, on peut dire que le français, avec son découpage à l'emporte-pièce des catégories temporelles, s'intéresse davantage au résultat – «Je suis ici depuis mardi» –, alors que l'anglais met l'accent, de par ses formes verbales, sur l'écoulement du temps, c'est-à-dire qu'il s'intéresse davantage au procès.

On peut se demander si ce n'est pas du fait qu'il accorde plus d'importance à l'aspect qu'au temps que l'anglais met en évidence le procès, le résultat reculant à l'arrière-plan: l'opération presque obligatoire de chassé-croisé³⁰⁴ chez le traducteur de l'anglais et du français

³⁰² LGLF, *op.cit.*, no 585, p. 352.

³⁰³ Bally fait une remarque intéressante pour les langues en cause: «On peut supposer a priori qu'une langue qui donne une grande place à la notation des aspects doit se désintéresser dans la même proportion de l'expression exacte des rapports temporels. En effet, tandis que les aspects absorbent la pensée dans la représentation des procès en soi, les rapports temporels sont extérieurs à ces procès [...]. En fait, il semble bien que l'indo-européen, très riche en aspects, ait exprimé les temps d'une façon assez rudimentaire (LGLG, *idem*, no 589).

³⁰⁴ Vinay et Darbelnet donnent la définition du chassé-croisé suivante: «Dans la description du réel, l'anglais suit généralement l'ordre des images, le déroulement ou si l'on veut, le film de l'action. Même dans le domaine du concret, le français préfère un ordre qui n'est pas nécessairement celui des sensations.

en serait une preuve, se reflétant sur toute la syntaxe de la phrase. Une autre conséquence de la valorisation du procès en anglais est que le sujet, la cause du procès, sont souvent occultés: «Lorsque l'esprit s'absorbe dans la contemplation des phénomènes et de leur devenir, il finit par oublier de considérer la cause du procès, l'agent de l'action; le sujet est laissé dans l'ombre»³⁰⁵. C'est la raison pour laquelle, on l'a vu, la voix passive est si fréquente en anglais: elle laisse la place d'honneur au prédicat. Dans la phrase : «The doctor was sent for», seul le prédicat est présent; on s'en aperçoit bien en traduisant la phrase en français: «On envoya chercher le médecin». Le sujet à l'origine de l'action est floué. On a vu que la langue anglaise «se plaît à constater un phénomène» sans l'attribuer à une cause précise³⁰⁶; la voix passive, qui ne met en valeur ni la cause ni l'agent, illustre bien cette tendance. Nombre d'auteurs se servent des ressources stylistiques propres à une langue (entre autres de ses valeurs aspectuelles et temporelles) pour mettre en valeur le thème de leur oeuvre: On peut penser ici encore à Kafka, qui s'est servi de la tendance de l'allemand à mettre en valeur le procès et à occulter le sujet de celui-ci, pour intégrer dans la structure même de son roman *Le Procès* l'impossibilité de Joseph K. de nommer les auteurs (les responsables) de sa séquestration; on peut également penser à la courte nouvelle de Jane Urquhart «Hôtel Verbano»³⁰⁷, où la progressive réification du sujet narrateur se traduit dans le style par une utilisation de verbes non conjugués qui fait que le narrateur-je ne s'inscrit plus dans le temps. La comparaison des ressources temporelles des deux langues devient alors essentielle pour le traducteur, qui doit intégrer à son analyse d'un texte à traduire l'étude de la récupération des ressources stylistiques d'une langue par l'auteur (e). Mon hypothèse est, on le voit, que les auteurs maximisent les ressources de leur langue, c'est-à-dire qu'ils les détournent à leurs fins (plus précisément, à celles de l'oeuvre en cours) faisant ainsi coïncider une vision collective du monde (sociolecte) et une vision personnelle (idiolecte). Le traducteur devra tenir compte de l'inscription du projet de l'auteur dans les structures de sa langue, lorsque c'est le cas, et l'inscrire, avec les ressources dont dispose sa propre langue, dans sa traduction.

2.3.3. Les équivalents du *simple past* en français

J'avoue que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif- de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la

Soit, par exemple, la phrase: Il a regardé dans le jardin par la porte ouverte.

Le français va tout de suite au résultat, dans ce cas, la chose regardée. Ensuite il indique la façon dont l'action s'est accomplie, dans ce cas, l'itinéraire du regard. C'est une démarche à peu près constante de l'esprit français: d'abord le résultat, ensuite le moyen. Par contre, l'anglais suit l'ordre des images; or il est évident que le regard a traversé la porte avant d'aboutir au jardin. D'où la traduction:

He gazed out of the open door into the garden» (SCFA, p. 105).

³⁰⁵ LGLF, *idem*, no 578.

³⁰⁶ Vinay et Darbelnet, SCFA, *op.cit.*, no 121, p. 133.

³⁰⁷ Étudiée dans la partie 3.5.7.

fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser, comme le parfait, la consolation de l'activité— est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses.

Proust, «Journées de lecture»³⁰⁸.

On ne saurait terminer cette brève étude sur la temporalité sans discuter des valeurs du prétérit anglais, le *simple past*, seul véritable temps simple au passé, et des problèmes de traduction qu'il pose: Chuquet et Paillard, dans leur *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*³⁰⁹, montrent que le *simple past* (prétérit) peut être traduit en français par le présent, le passé simple, l'imparfait, le passé composé, le passé antérieur, le plus-que-parfait, le conditionnel et le subjonctif. Toutefois, le passé simple (prétérit), le passé composé (parfait) ainsi que l'imparfait en sont les traductions de loin les plus fréquentes. On peut encore restreindre ces choix si on a affaire, comme dans le cas présent, à une oeuvre littéraire: le passé composé n'y est en général utilisé que dans les dialogues, donc, dans le discours direct. Mais le choix qui demeure est d'autant plus important qu'il relève des styles collectifs du français et de l'anglais: les langues romanes disposent de deux temps simples au passé alors que les langues germaniques ne disposent que d'un temps.

Les choix «intuitifs» faits par les traducteurs sont en réalité basés sur une bonne connaissance des mécanismes des deux langues et des signaux présents dans un texte. Mais comment vérifier ces choix? Dans son ouvrage *Le temps*³¹⁰, Harald Weinrich présente un approche des temps grammaticaux qui est non plus fondée sur leur valeur temporelle référentielle, mais sur leur valeur textuelle dans une perspective d'énonciation; ainsi, il reproche à la théorie de l'aspect le fait qu'elle «s'inscrit dans le cadre trop étroit de la phrase, donc de la micro-syntaxe»³¹¹. En outre, affirme-t-il, et c'est sa principale objection à cette théorie: «la théorie aspectuelle suppose nécessairement que l'on ait de la syntaxe une conception référentielle, c'est-à-dire orientée vers les objets extra-linguistiques [...]. Pour nous, les fonctions temporelles, ici, comme ailleurs, doivent être rapportées au texte ou à la situation de locution, et non aux contenus du discours»³¹². Cette situation de locution, c'est le monde subjectif de l'énonciateur, tel qu'il le présente dans un récit ou un commentaire.

³⁰⁸ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, 1935, p. 239 note 1 (cité par H. Weinrich, *Le temps*, Paris, Seuil, 1937, p. 121, coll. «Poétique». Traduit de l'allemand par Michèle Lacoste).

³⁰⁹ Paris, Ophrys, 1987, p. 79.

³¹⁰ Harald Weinrich, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973, coll. «Poétique» (traduit de l'allemand par Michèle Lacoste).

³¹¹ Weinrich, *op. cit.*, p. 108. Dominique Combe, résumant la position de Weinrich, affirme: «Le propos même de la "linguistique textuelle" est de décrire les structures linguistiques des textes littéraires, de sorte qu'elle s'apparente davantage à la stylistique (dont elle récuse pourtant les méthodes et la problématique) qu'à la linguistique, sans doute en raison des traditions académiques différentes» (*Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, coll. «Hachette supérieur», p. 86).

³¹² Weinrich, *Le Temps, op. cit.*, p. 109.

Reprenant les catégories Histoire/Discours de Benveniste³¹³, Weinrich leur donne les noms de *commentaire* et de *récit*. Partant du principe que tous les temps linguistiques (*tenses*) fonctionnent comme des signaux qu'il serait faux de réduire à de simples informations sur le temps³¹⁴ (*time*), Weinrich postule qu'un locuteur-énonciateur peut adopter deux positions fondamentales, qui donnent lieu à un énoncé de type commenté ou de type raconté. Ces deux types d'énoncés correspondent à deux *attitudes de locution* différentes. Le commentaire exigerait de l'interlocuteur (ou de l'énonciataire) une écoute vigilante, car le locuteur, prenant en charge son énoncé (énonciateur) vise à convaincre son interlocuteur, à le faire agir: c'est une attitude de locution où l'énonciateur assume l'entière responsabilité de son énoncé. Le récit, au contraire, ne requiert qu'une écoute détendue puisqu'il ne s'agit plus de faire agir ni de convaincre (sinon de convaincre, dans certains cas, de la véracité du récit).

Deux catégories de temps correspondent à ces deux *attitudes de locution*. Ce sont, en français, les présent, passé composé et futur pour le commentaire; ce sont, pour le récit, le passé simple, l'imparfait et le conditionnel, auxquels s'ajoutent le plus-que-parfait et le passé antérieur. En ce qui concerne l'anglais, pour le commentaire, c'est le *present perfect* qui, associé au *simple past*, joue le rôle de temps du passé, en raison de son rapport avec le présent. Les temps du commentaires y seraient donc le *simple present*, le *present perfect*, le *present progressive* et les auxiliaires *shall* et *will*, qui constituent le futur de l'anglais. On peut en déduire (Weinrich n'a pas discuté cet aspect de la question) que les temps du récit seraient le *simple past*, dont Weinrich a dit qu'il appartenait aux deux mondes (commenté et raconté), le *past perfect*, le *past progressive* et l'auxiliaire *would*, dont les usages correspondent à ceux du

³¹³ Combe résume ici l'apport de l'article de Benveniste sur ce sujet : «Les relations de temps dans le verbe français» (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, coll. «Tel», 1981, pp. 237-251). Le but de Benveniste n'est certes aucunement littéraire, ni même rhétorique, puisqu'il s'interroge sur le système des temps verbaux du français moderne et sur leurs paradigmes, selon un problème traditionnel de la morpho-syntaxe. La nouveauté de l'article est de montrer que, loin de procéder d'un système unique, le jeu de l'énonciation temporelle fait intervenir «deux systèmes distincts et complémentaires», qu'il appelle «plans d'énonciation» – de l'«histoire» et du «discours». L'énonciation historique, on s'en souvient, «réservée aujourd'hui à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés» (p. 239). Le facteur temporel se combine alors au facteur personnel en ce que ce «plan» exclut les «formes autobiographiques» et toutes les catégories liées à la subjectivité de l'énonciateur : «je», bien évidemment, mais aussi «tu», qui n'existe pas sans lui, «ici» et «maintenant», déterminés par rapport aux repères spatio-temporels de l'énonciation. L'histoire doit obligatoirement être exprimée à la troisième personne, que Benveniste, perpétuant la tradition de la grammaire arabe, appelle la non-personne dans la mesure où elle désigne celui qui est absent de la communication linguistique directe, de l'échange. En termes benvenistiens, l'histoire exclut les «déictiques», par définition dépendants de l'énonciation. Le «discours», quant à lui, se définit en creux, comme tout ce qui ne relève pas de l'«histoire» ainsi comprise: tous les énoncés qui, peu ou prou, font intervenir l'énonciation à la première personne, en particulier par des temps structurellement liés au présent de l'énonciation, même lorsqu'ils se réfèrent au passé (passé composé). Cette description linguistique de l'«histoire» et du «discours» dépasse le domaine de la seule théorie de l'énonciation». (*Les genres littéraires*, op. cit. p. 84-85). Toutefois, «Le critère de la personne n'apparaît guère pertinent à Weinrich, qui ne voit pas pourquoi le récit à la première personne serait impossible, comme l'atteste une littérature nombreuse» (*Idem*, p. 86).

³¹⁴ Suivant en cela la thèse de Käte Hamburger énoncée dans *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986. «La thèse majeure de Käte Hamburger [...], c'est que l'emploi du prétérit (passé simple) dans le roman est le principal indice de fictionnalité», résume Dominique Combe (*idem*, p. 81).

conditionnel. Si les temps associés au monde raconté sont plus nombreux dans toutes les langues, c'est que le récit doit compter sur les seuls moyens linguistiques pour s'exprimer, ne disposant d'aucun contexte extra-linguistique: «[...] un supplément de moyens linguistiques peut venir compenser cette absence de détermination extra-linguistique par la situation et rétablir dans le récit une univocité comparable»³¹⁵.

Dans chacun des deux groupes, les différents temps fonctionnent comme des marqueurs du rapport entre temps du texte et temps de l'action. Lorsque la relation entre ces deux temps n'est pas importante pour l'énonciateur, les «temps-zéro» sont utilisés: en français, c'est le présent qui joue ce rôle dans le monde commenté; toutefois, dans le monde raconté, ce sont l'imparfait et le passé simple; en anglais, le *simple present* joue le rôle de temps-zéro dans le monde commenté, alors que c'est le *simple past* qui possède cette valeur dans le monde raconté. La situation de l'énonciateur dans le temps par rapport au temps de ce qui est commenté ou raconté correspond à ce que Weinrich appelle *perspective de locution*. Lorsque la relation entre ces deux temps est décalée, il y a rétrospection («information rapportée») ou prospection («information anticipée»).

Une troisième «dimension» est ajoutée à cette théorie des temps, qui est celle de la *mise en relief*. Elle fait référence «au fait que les temps ont parfois pour fonction de donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus et en en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan»³¹⁶. Est au premier plan tout ce que le narrateur veut considérer comme tel. On voit qu'il n'existe pas de règle absolue et que c'est la subjectivité du narrateur qui organise le locus temporel du récit. Weinrich affirme toutefois que les choix du narrateur sont limités par les lois fondamentales de la narrativité: «Elles veulent que le premier plan de l'histoire soit habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée; ce que retient un compte-rendu factuel; c'est en somme, selon le mot de Goethe, l'événement inouï»³¹⁷. L'arrière-plan est défini en fonction du premier plan: «Dans son sens le plus large, c'est ce qui, à lui seul, n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée»³¹⁸. Bref, le récit d'arrière-plan est plutôt le domaine de l'habituel et du banal, le récit de premier plan, celui des faits uniques et inhabituels.

La fonction de l'imparfait et du passé simple, selon Weinrich, «n'est autre que de donner du relief au récit en l'articulant par une alternance récurrente entre premier plan et

³¹⁵ Harald Weinrich, *Le Temps*, op. cit., p. 116.

³¹⁶ *Idem*, p. 107.

³¹⁷ *Idem*, p. 115.

³¹⁸ *Ibidem*.

arrière-plan»³¹⁹. Dans le récit en français, c'est le passé simple qui constitue le premier plan, alors que l'imparfait assure l'arrière-plan. Tout récit en français (et dans les langues romanes, selon Weinrich) comporte un mélange intime des deux, leur proportion variant selon les époques et les courants littéraires: ainsi, si le XVIII^e siècle a accordé une place prééminente au passé simple dans le roman³²⁰, le XIX^e a favorisé l'imparfait; le contexte sociologique prenant chez les Réalistes beaucoup d'ampleur, l'action du protagoniste se trouve, comme chez Flaubert, noyée dans les descriptions³²¹.

Puisque ne sera abordé dans le cadre de la présente thèse que le problème de la traduction du *simple past*, venons-en à la valeur générale du prétérit. Weinrich affirme que le prétérit, puisqu'il signale un récit, n'a pas pour fonction de marquer le passé (c'est certainement vrai dans le cas du français, où le passé simple n'est jamais utilisé dans la langue quotidienne orale ou écrite; le prétérit anglais, toutefois, doit être placé dans le contexte du récit fictif pour «perdre» sa valeur temporelle):

La langue connaît deux sortes de passé: l'un qui est immédiatement mien, que je commente, comme tout ce qui vient à ma rencontre dans la situation de locution où je me trouve, l'autre que le récit, à la manière d'un filtre, sépare de moi et distancie³²².

Weinrich soutient qu'en eux-mêmes, les temps du monde raconté ne donnent à l'auditeur ou au lecteur aucune indication sur la vérité ou la fiction du récit: «Comme signaux de la vérité, les temps sont absolument sans valeur»³²³, s'opposant ainsi à ce qu'avait proposé Käte Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires*³²⁴. Le prétérit correspondrait donc, selon les catégories établies par Weinrich, à l'*attitude de locution* qui est celle du récit; il correspondrait par ailleurs au degré-zéro de la *perspective de locution*, étant en quelque sorte le «présent» du récit. Garnier, considérant la valeur aspectuelle du passé simple, affirme qu'il reflète une vision plus objective des faits, un regard plus froid, plus détaché. L'imparfait, décrivant ici une action non-répétitive, n'évoquera que le premier instant actualisé, le reste étant laissé en perspective:

Le passé défini aurait pour effet d'instituer une énonciation objective, historique si l'on veut. On se verrait, froidement et de l'extérieur,

³¹⁹ *Idem*, p. 114. Contre l'idée tenace que les temps du récits correspondent à des repères temporels, Weinrich reprend à chaque occasion sa thèse: «La mise en relief est la seule et unique fonction de l'opposition entre imparfait et passé simple dans le monde raconté» (p. 117).

³²⁰ Weinrich affirme: «L'impression du récit condensé dépend du degré d'effacement de l'arrière-plan dans le récit. [...] une accumulation de passés simples donne au lecteur l'impression d'un récit condensé, succinct, rapide. Cette technique narrative peut être élevée au rang de principe stylistique constant, comme c'est le cas chez Voltaire. L'effet tendant alors à une condensation extrême, atteint à l'expressivité de la caricature et fonctionne au bénéfice de l'ironie» (*Idem*, p. 119).

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Idem*, p. 101.

³²³ *Idem*, p. 103.

³²⁴ Käte Hamburger. Paris, Seuil, 1986 (*Logik der Dichtung*, ©1954).

narrer les faits dans leur successivité [...]. L'imparfait, au contraire, ne montre de chaque scène, de chaque événement, qu'un moment privilégié, mis en relief. Les confins de l'événement, c'est-à-dire les limites de commencement et de fin, restent dans le flou, semblent s'effriter. Autrement dit, et ceci correspond très bien à l'impression rétrospective qu'on peut avoir d'un rêve, l'imparfait montre une succession de flous. Je serais presque tenté de caractériser cet effet de sens particulier en le baptisant l'«imparfait onirique»³²⁵.

Cette façon d'aborder les temps selon leur valeur aspectuelle, bien qu'elle semble s'opposer à celle de Weinrich, en fait la rejoint, car, comme lui-même l'affirme, «malgré son aveuglement devant les structures narratives, la théorie de l'aspect a donc, par hasard, touché juste: le temps de l'arrière-plan prend en charge le duratif, l'imperfectif, celui du premier plan, le perfectif»³²⁶.

Contrairement à ce qui se passe dans un récit traduit en français, où l'imparfait sera systématiquement utilisé pour la description de décors, de personnages, d'états ou d'actions secondaires – c'est l'arrière-plan de Weinrich – et ainsi mettra l'accent sur l'imperfection des actions en cours, dans un récit en anglais, le *simple past* conserve sa valeur de premier plan:

Avec ce prétérit à la forme simple, chaque impression, à son tour, apparaît saisie de façon perfective. On a le sentiment que le regard du descripteur se promène d'objet en objet, d'un élément de la situation à l'autre, les abandonnant successivement au profit du suivant. Chaque élément de la description semble ainsi n'exister que le temps requis pour le décrire. Il va de soi que, dans la réalité extérieure, et à l'inverse de ce qui se passait avec le prétérit narratif, l'événement continue d'exister [...]. Si l'on empruntait le vocabulaire d'une autre technique artistique, on dirait, en termes de cinéma, qu'il s'agit d'une sorte de travelling, du passage d'un plan au suivant d'une manière continue³²⁷.

Comme le présent français, le prétérit anglais (*simple past*) est actualisé par son contexte immédiat, selon les différentes valeurs qu'il peut revêtir. C'est donc un temps moins spécialisé que ne l'est son homologue français. Dans l'esprit du locuteur et de son interlocuteur anglophone, cette valeur reste implicite; c'est le contexte qui en fait foi. Le traducteur, déduisant, comme l'interlocuteur, la valeur du contexte, lui donnera une étiquette dépourvue de toute ambiguïté en le traduisant par un imparfait ou un passé simple. On le voit, il n'y aura pas parfaite adéquation entre les passés des deux langues, puisque l'imparfait français possède une

³²⁵ Georges Garnier, *Linguistique et traduction, op.cit.*, p. 434 - 435.

³²⁶ Weinrich, *Le Temps, op. cit.*, p. 133.

³²⁷ Garnier, *Linguistique et traduction, op.cit.*, p. 398.

valeur imperfective, alors que le prétérit anglais (*simple past*), on l'a vu, même dans un contexte de description, laissera au locuteur ou au lecteur cette même impression de dynamisme, de progression dans le temps, parce qu'il a une valeur ponctuelle.

L'anglais se distinguerait par ailleurs du français, selon Weinrich, en ce que d'autres temps assurent l'arrière-plan par exemple le *gerund* et les formes progressives au passé, le *simple past* assumant alors le rôle de premier plan. Toutefois, en anglais, «à l'inverse des langues romanes, le relief contrasté ne s'étend pas seulement sur le domaine du récit, mais aussi sur celui du commentaire, donc sur toute la langue. Dans le commentaire, arrière-plan et premier plan correspondraient à des degrés différents de l'engagement. Les temps en *-ing* impliqueraient moins, provoqueraient moins que les temps «simples»³²⁸. Les problèmes posés par la traduction du *simple past* sont donc d'autant plus intéressants que traduit en français, le *simple past* passe à l'un ou l'autre plan selon le contexte. S'il recule à l'arrière-plan, on le traduit par l'imparfait. Le prétérit est alors descriptif et, de ce fait, a une valeur durative. Darbelnet affirme que «l'imparfait permet surtout de marquer, dans le temps écoulé, la place des circonstances, des caractéristiques et des commentaires, qui constituent une sorte de toile de fond sur laquelle se détachent la séquence et l'enchaînement des actions³²⁹» ; il conclut : «Cette distinction fondamentale entre la circonstance et l'événement, entre l'action en voie d'accomplissement et celle qui est accomplie, peut être présentée aussi comme opposant le descriptif au narratif ³³⁰», arrivant ainsi aux mêmes conclusions que Weinrich.

Garnier, quant à lui, oppose «événement-état» et «événement-action» pour distinguer le prétérit anglais qui se traduit par un imparfait et celui qui se traduit par un parfait: le phénomène est le même, mais le point de vue est différent: au lieu de considérer deux plans – l'avant-plan de la narration, et l'arrière-plan de la description – Garnier, en donnant aux deux temps une dénomination commune – «événement» – les juxtapose sur le même plan: «L'événement-état est achevé en chacun des instants de sa durée totale et, quelle que soit celle-ci, on ne note pas de modification du contenu notionnel. L'événement-action, au contraire, pour être achevé, doit aller jusqu'au terme de sa durée³³¹». On voit qu'il s'agit d'un point de vue de linguiste, aspectuel, différent de celui d'un littéraire, mais la logique, si elle n'est la même, explique le même phénomène sous un angle différent, mais tout aussi juste.

³²⁸ Weinrich, *Le Temps*, *op.cit.*, p. 157. Garnier, envisageant la valeur des temps de façon aspectuelle, les comparant à des techniques cinématographiques, affirme que le *past progressive* possède une valeur «statique»: «Chaque élément ferait, à son tour, l'objet d'une sorte de gros plan; le procédé du passage d'un élément à l'autre serait alors apparenté à la technique [cinématographique] du fondu enchaîné [...]. Le prétérit progressif, plus statique par l'accent d'insistance qu'il met sur un seul instant de la durée intérieure de l'événement, souligne la simultanéité de ces événements avec un effet de gros plan sur chacun d'eux (*op.cit.*, p. 398).

³²⁹ Jean Darbelnet, «L'imparfait, temps de l'inachevé», dans *Le français dans le monde*, no 114, juillet 1975, p. 86.

³³⁰ *Idem*, p. 90.

³³¹ Garnier, *Linguistique et traduction*, *op.cit.*, p. 426.

Selon Weinrich, le début d'un récit ne pouvant tout à fait se passer d'exposition, il se trouve le plus souvent au temps de l'arrière-plan, l'imparfait; en outre, si la fin du récit est marquée par une conclusion, elle sera vraisemblablement à l'imparfait³³². On peut donc en déduire que c'est au centre du récit que la traduction du *simple past* pose le plus de problèmes, car la situation étant très peu codée, le *simple past* y prendra diverses valeurs, dont celle de l'imparfait. On sait que si l'attitude de locution est celle du monde raconté (il ne s'agit donc pas d'un dialogue à l'intérieur du récit), le choix du passé composé est éliminé. Si la perspective de locution est rétrospective, on aura à traduire par un plus-que-parfait ou un passé antérieur, mais si elle est au degré-zéro, c'est-à-dire si le rapport entre temps du texte et temps de l'action n'est pas important, la seule catégorie pertinente restera celle de la mise en relief: c'est à partir de la valeur qu'accorde le narrateur à l'événement indiqué par le verbe au *simple past* (avant-plan= progression de la narration/arrière-plan = nulle progression de la narration) que le traducteur choisira entre imparfait et passé simple. Ajoutons que Weinrich a montré l'affinité de certains adverbes pour les temps narratifs, adverbes qui peuvent ainsi servir à confirmer le choix du traducteur entre l'imparfait et le passé simple. Par exemple, l'adverbe «maintenant», comme l'affirme Weinrich, a une nette affinité pour l'imparfait.

On sait que le *simple past* peut aussi exprimer l'habitude, de la même façon que l'auxiliaire modal «would» ou le semi-modal «used to». Dans ce cas, cependant, la valeur quelque peu ambiguë du prétérit est précisée par un adverbe, une locution de valeur adverbiale, ou un contexte s'étendant au-delà de la phrase: «He *always* went for a swim in the morning»; «Paula *never* ate mushrooms»; «*Whenever* he came, I walked with him to the woods». Garnier affirme pour ce cas «qu'il y a concordance entre la valeur du prétérit et ce signifié particulier³³³», mais il serait peut-être plus juste d'affirmer que l'adverbe permet d'actualiser l'un des emplois possibles du prétérit, car si cet emploi particulier était le seul possible, l'adverbe ferait double emploi; au contraire, sa présence est nécessaire pour lever l'ambiguïté que pose, comme dans le cas du présent français, l'utilisation de cette forme verbale à multiples usages qu'est le prétérit anglais. En général, le passé d'habitude est traduit par l'imparfait, parce que l'action habituelle se situe naturellement à l'arrière-plan, mais il n'est pas impossible que le contexte demande le passé simple. D'autres situations exigent que l'on traduise sans doute possible le *simple past* par de l'imparfait: les énoncés hypothétiques, le discours indirect et l'indirect libre— encore faut-il reconnaître ses frontières dans le texte.

³³² Weinrich démontre toutefois que, dans certains cas, le passé composé (parfait) sert aussi, bien que plus rarement, à introduire ou à clore un récit (en particulier les contes) afin de mettre en évidence la différence entre monde réel et monde raconté. Le passé composé pourrait donc servir – hors des dialogues – de cadre à un récit. Dans certains romans modernes, le passé composé a été utilisé, depuis *L'Étranger*, dans les récits littéraires, là où le narrateur se pose en juge ou en commentateur.

³³³ Garnier, *Linguistique et traduction, op.cit.*, p. 399.

2.3.4. Exemples de traduction du simple past dans «The Death of Robert Browning»

Quelques exemples, pris dans le recueil *Storm Glass* et sa traduction, *Verre de Tempête*, viendront confirmer la pertinence de la thèse de Weinrich appliquée à la traduction. Le recueil d'Urquhart constitue d'ailleurs un corpus de choix en ce sens puisque, en raison de la grande part accordée en général à l'atmosphère onirique des récits, à l'indirect libre, la traduction accuse une nette prédominance de l'imparfait. Par ailleurs, les nouvelles d'Urquhart se caractérisent aussi par l'alternance de temps du commentaire et de temps du récit, les récits étant fréquemment encadrés par les commentaires du narrateur – on en retrouve d'ailleurs parsemés au long du récit. Les raisons qui motivent l'encadrement des nouvelles par un commentaire chez Urquhart – technique qui a pour ainsi dire disparu, affirme Weinrich, au milieu du siècle dernier – ont peut-être à voir avec le fait que dans les nouvelles d'Urquhart, les frontières entre rêve et réalité sont toujours floues: le cadre servirait alors à délimiter clairement le monde réel (le plus souvent par le présent du narrateur) et le monde fictif de la nouvelle (*simple past* et autres temps du passé). Toutefois, assez paradoxalement, le cadre sert aussi à valider la véridicité du monde évoqué dans les nouvelles, puisque le narrateur, qui s'avère être le plus souvent un narrateur-je, lorsqu'il clôt le récit avec ses réflexions pondérant l'expérience qu'il a vécue, confirme sa présence à la fois dans le monde réel et le monde raconté (voir, entre autres, «Bossu», «Verre de Venise», «Danses interdites»).

Quelques passages de la nouvelle «The Death of Robert Browning» seront de nouveau cités: cette nouvelle étant la seule à avoir été traduite à deux reprises, il est doublement intéressant de comparer les extraits à la lumière des travaux de Weinrich. Les extraits cités seront assez longs pour constituer une petite scène, de façon que l'avant-plan et l'arrière-plan se détachent nettement:

Outside, the ever calm waters of the canal **licked** the edge of the terrace in a rhythmic, sleep-inducing manner; a restful sound guaranteeing peace of mind. Browning **knew**, however, that during Shelley's last days at Lerici, giant waves **had crashed** into the ground floor of the Casa Magni, prefiguring the young poet's violent death and causing his sleep to be riddled with wonderful nightmares. Therefore, the very lack of activity on the part of the water below **irritated** the old man. He **began** to pad around the room in his bare feet, oblivious of the cold marble floor and the dying embers in the fireplace (p. 45).

Cet extrait constitue un excellent exemple de la répartition de l'avant-plan et de l'arrière-plan en anglais: on n'y remarque que cinq verbes conjugués, dont quatre au *simple past* et un

au *past perfect*. Ce sont ces cinq verbes qui sont à l'avant-plan – le *past perfect* n'indiquant en outre qu'une perspective de locution rétrospective, alors que les autres verbes sont au degré-zéro –, les participes présents (*-ing*) assurant l'arrière-plan descriptif. Le traducteur vers le français réorganise nécessairement la mise en relief puisque aux participes présents s'ajoute l'imparfait dans la disposition de l'arrière-plan dans les langues romanes. Comment le repérer ? C'est la valeur aspectuelle du contexte – c'est-à-dire le sens de tous les signes temporels combinés – qu'il faut considérer. Le premier verbe au *simple past*, «licked», retourne à l'arrière-plan en français parce que le mouvement des eaux du canal n'est pas différent de ce qu'il est d'habitude: «the *ever* calm waters of the canal»; sa caractérisation vient le confirmer: «in a rhythmic, sleep-inducing manner», «a restful sound»: «dehors, les eaux toujours calmes du canal *léchaient* avec un rythme hypnotique le bord de la terrasse» (p. 59).

Les verbes de pensée, ici «knew», sont habituellement traduits par l'imparfait, à moins d'une indication contraire (par un adverbe, par exemple). Considérant tout de même le contexte, on peut affirmer que ce sera le cas ici, parce qu'il ne s'agit pas d'un savoir nouveau, qui s'inscrirait dans le fil de la narration et la ferait progresser, mais d'une connaissance acquise, que le poète rappelle à sa mémoire: «Browning *savait* toutefois que pendant les derniers jours de Shelley à Lerici, des vagues géantes avaient déferlé au rez-de-chaussée de la Casa Magni, préfigurant la mort violente du poète et peuplant son sommeil de cauchemars extraordinaires» (C: 59). On voit que la traduction des autres temps de la phrase ne pose aucun problème, les deux langues fonctionnant de façon identique dans ce cas. La phrase suivante constitue cependant un cas charnière, comme la comparaison des traductions le prouve: «Therefore, the very lack of activity on the part of the water below **irritated** the old man»: «C'est pourquoi l'inertie des eaux du canal **irritait** le vieil homme» (C: 59); «Le vieil homme se **sentit irrité** par l'inertie de l'eau autour de lui» (R: 14). L'imparfait a été préféré dans ma traduction pour plusieurs raisons: d'abord, on voit mal comment une action (celle de l'eau du canal) de l'ordre de l'arrière-plan (donc duratif, et ici, itératif) susciterait chez quelqu'un un sentiment qui se situerait au premier plan, c'est-à-dire qui ferait progresser la narration. Cette éventualité étant tout de même plausible, ce qui m'a fait évité le choix du prétérit ici, c'est le connecteur *therefore* – lequel n'a pas été traduit par Rabinovich –, qui explicite la relation cause-conséquence et qui, faisant ressortir leur symétrie, les met sur le même plan, l'arrière-plan. On sait qu'il ne s'agit pas d'un discours indirect libre (qui aurait nécessairement exigé un l'imparfait) parce que le nom de Browning est mentionné un peu plus haut et que cette phrase se termine par «the old man»: il aurait fallu une suite ininterrompue de pronoms représentants (anaphoriques) pour que le choix de l'indirect libre soit confirmé, comme l'explique Anne

Hersberg-Pierrot³³⁴. Rabinovich, sentant peut-être ce que le passé simple avait d'étrange dans ce contexte, reporte l'action ponctuelle, au premier plan, sur un verbe de perception – «se sentit irrité» –. La phrase suivante indique toutefois clairement qu'un premier plan vient assurer la mise en relief: «He **began** to pad around the room in his bare feet, oblivious of the cold marble floor and the dying embers in the fireplace». L'action de marcher, qui rompt la réflexion, fait ici progresser la narration. On remarquera que dans cette phrase, l'arrière-plan est marqué sémantiquement par la construction adjectivale (qui, parce qu'elle constitue une caractérisation ponctuelle, et non permanente, a une valeur verbale et pourrait ainsi être remplacée par une subordonnée) «*oblivious of the marble floor and the dying embers*». En voici les traductions: «Pieds nus, il se mit à arpenter sa chambre à pas feutrés, oublieux des froides dalles de marbre et du feu moribond du foyer» (C: 59) ; «Il se mit à arpenter la pièce pieds nus, malgré le marbre glacé et les cendres éteintes dans la cheminée» (R: 14). Si la traduction du verbe est identique dans les deux phrases, la valeur de la seconde partie de la phrase, à l'arrière-plan, y est différente. Avec le remplacement de la construction adjectivale par une préposition («malgré»), le point de vue est en effet légèrement modifié : la subjectivité inscrite dans le discours par la construction adjectivale «oblivious of» disparaît avec sa traduction par la préposition «malgré», qui ne conserve de la signification originale qu'une opposition logique en quelque sorte marquée par le narrateur en focalisation zéro.

Le paragraphe suivant constitue un autre exemple éloquent de l'application de la théorie de Weinrich à la traduction:

He **returned** to the bed and **knelt** by its edge in order to say his evening prayers. But he **was** completely unable to concentrate. Shelley's last days were trapped in his brain like a fish in a tank. He **saw** him surrounded by the sublime scenery of the Ligurian coast, searching the horizon for the boat that **was** to be his coffin. **Then** he **saw** him clinging desperately to the mast of that boat while lightning tore the sky in half and the ocean spilled across the hull. Finally, he **saw** Shelley's horrifying corpse on the shoreline, practically unidentifiable, except for the copy of Keats' poem lodged in the breast pocket (45).

Les deux prétérits de la première phrase faisant progresser la narration – ce sont deux actions consécutives –, ils constituent l'avant-plan; ils ont donc été traduits par des passés simples (je ne m'étendrai pas ici sur les différences de traduction -on a vu plus haut que Rabinovich a

³³⁴ *Stylistique de la prose*, Bélin sup, Paris, 1993 (coll.«Lettres»), en particulier le chapitre intitulé «Le discours rapporté et la polyphonie» p.111-121: «L'indirect libre permet d'insérer la voix du personnage, de dire à la fois l'événement et le point de vue sur l'événement» (p. 117).

adopté le parti du télescopage dans sa traduction d'Urquhart, et la comparaison sera poursuivie plus loin³³⁵): «Puis il alla s'agenouiller près de son lit pour dire ses prières du soir» (R: 15); «Il retourna à son lit, s'agenouillant pour faire ses prières du soir» (C: 60). Dans la phrase suivante – «But he was completely unable to concentrate» – la traduction par un passé simple aurait pu être envisagée si cet effort de concentration était considéré dans l'économie du récit comme une action le faisant progresser. Mais ce n'est pas le cas, comme le prouvent les phrases qui suivent; précisément parce que ces phrases annoncent que l'essentiel ne se joue pas là, dans l'effort que Browning met pour être présent à ses prières, mais dans la fuite de son imagination vers les dernières scènes de la mort du jeune Shelley, ce prétérit sera traduit par un imparfait: «Mais il était totalement incapable de se concentrer» (C:60); «Il était totalement incapable de se concentrer» (R: 15)³³⁶. La prochaine phrase, à la voix passive, explique, par le biais d'une métaphore, la raison de cette incapacité: «Shelley's last days were trapped in his brain like fish in a tank» (45)/Les derniers jours de Shelley étaient enfermés dans son cerveau comme un poisson dans un réservoir»(C: 60)/«Les derniers jours de Shelley l'obsédaient, emprisonnés dans son cerveau tel un poisson au fond de son réservoir» (R: 15). Dans la suite du récit, il se produit un renversement de la réalité par l'imagination créatrice de Browning: en dépit de ce que l'écrivain déplore dans la réalité – la vie de Shelley, ce sublime poète, a été infiniment plus active que la sienne³³⁷ – (Browning semblant considérer sa vie routinière comme étant à l'arrière-plan de celle de Shelley, pleine d'aventures), c'est Browning qui occupe ici l'avant-scène, comme en témoigne ici la structure des phrases: «**He saw him** surrounded by the sublime scenery [...], **searching** the horizon for the boat that was to be his coffin. **Then he saw him clinging** desperately [...]. **Finally, he saw Shelley's** horrifying corpse **rolling** [...]. La répétition de la structure «he saw him» – structure qui oppose le sujet Browning à l'objet Shelley – à laquelle s'ajoutent les adverbes de consécution temporelle (then, finally), indique la nécessaire traduction par un passé simple, moteur de la narration. Les plans sont donc bien distingués en anglais: l'avant-plan par la triplication de la structure verbale, ponctuée de l'adverbe de temps *then*, qui marque nécessairement une progression narrative; l'arrière-plan, par la forme verbale *-ing*, (participe présent) ou l'infinitif, ici réservée aux actions de Shelley (on a vu que les formes verbales en *-ing*, selon Weinrich, constituent l'arrière-plan en anglais; du point de vue de Guillaume, ce sont des formes appartenant au mode quasi-nominal, où la personne n'est pas en cause: on comprend que ces actions, malgré le fait qu'elles en sont, puissent jouer un rôle d'arrière-plan). Ironiquement, Browning affirme ici la supériorité du créateur sur celui qui agit – bien que Shelley soit aussi un créateur. C'est la

³³⁵ Voir section 3.3.2.

³³⁶ Le choix des traductrices paraîtra plus clair dès qu'il sera mis en relation avec ce qui suit du paragraphe.

³³⁷ Voir à ce propos l'interprétation de la nouvelle présentée dans la troisième partie, où est opposée l'immobilité de Browning à la mobilité protéiforme de Shelley.

paradoxe projection au premier plan d'un rêve, amené par un verbe de perception, qui souligne l'immédiateté de la vision qu'il a de la mort du jeune poète, et la supériorité de celui qui voit (sujet) sur celui qui est vu (objet). Douce revanche au coeur d'un Browning effrayé par l'ordre, la régularité de sa vie si ordinaire, vie qui, mise côte à côte avec celle de Shelley, passerait à l'arrière-plan. Browning lutte peut-être ici contre la prépondérance de l'influence de Shelley qui, bien malgré lui, occupe l'avant-plan de ses pensées.

Il le *vit* dans le décor sublime de la côte ligurienne, *scrutant* l'horizon pour découvrir un bateau qui serait son tombeau. Puis il *aperçut* qui *s'accrochait* désespérément au mât du bateau tandis que des éclairs déchiraient le ciel et que l'océan se déversait sur la coque. Enfin, il *vit* le cadavre horrible de Shelley *rouler* sur la grève, impossible à identifier si ce n'était d'un exemplaire des poèmes de Keats, logé dans sa poche de poitrine (C: 60).

Ma traduction respecte avant-plans et arrière-plans en ce que l'action de voir (tripliquée) est au passé simple, qui indique une progression de l'action, et en ce que les actions de Shelley reculent à l'arrière-plan avec le participe présent, l'imparfait et l'infinitif. En théorie, les actions de Shelley ne devaient pas poser de problèmes de traduction si l'on respectait la structure des phrases dans l'original. Les trois actions de Shelley y étant au participe présent, leur traduction ne présente que des problèmes de l'ordre des styles collectifs: en effet, si le premier participe présent se laisse aisément traduire par un même temps, le second se traduit mieux par une subordonnée³³⁸ associée à un imparfait, et le troisième, par un infinitif. En fait, le verbe qui suit un verbe de perception comme *voir* devant nécessairement être à l'infinitif, la première occurrence du verbe serait aussi à l'infinitif si le long complément et la virgule qui le suit n'y étaient pas. De même, si la seconde occurrence du verbe n'avait pas été remplacée par un synonyme³³⁹, le style collectif du français aurait exigé ici un infinitif, comme le montre la troisième occurrence du verbe.

La traduction de Rabinovich, si elle vise parfois juste, n'est pas assez systématique parce qu'elle ne tient pas compte des valeurs sous-jacentes au texte. On verra que la triplification du verbe associée à la triplification des temps verbaux n'est pas respectée dans sa traduction, Rabinovich faisant dès la seconde occurrence du verbe «saw» sauter le verbe, et, par le fait même, le focalisateur; ce qui fait que l'on perd cette inversion momentanée des rapports de force entre Browning et Shelley. Rabinovich, en évitant la répétition, ne rend pas la richesse symbolique du renversement momentané des rapports de force entre poètes qui lui est associée:

³³⁸ Il serait trop long d'entrer dans les détails ici, mais Weinrich a montré que dans une phrase complexe la subordonnée joue toujours un rôle d'arrière-plan, la principale assurant l'avant-plan.

³³⁹ Je défends ici la version qui a été publiée. Je dois cependant avouer que je crois avoir fait une erreur en voulant éviter une répétition du verbe, la triplification du verbe s'étant révélée symbolique, comme le travail sur le passage l'a montré.

Il le *voyait* dans le décor sublime de la côte ligure, *chercher* sur l'horizon le bateau qui deviendrait son cercueil. Puis le poète *se cramponna* désespérément au mât tandis que la foudre fendait le ciel et que l'océan se déversait sur la coque. Finalement son cadavre horrible *roula* sur la rive, impossible à identifier sans l'exemplaire des poèmes de Keats glissé dans sa poche intérieure (R:15).

On voit à quel point le travail de Weinrich, appliqué à la traduction d'oeuvres littéraires, permet à la fois d'en raffiner l'analyse et de traduire en tenant compte du contexte, c'est-à-dire non seulement de la valeur aspectuelle ponctuelle, habituelle, d'un temps associé à celle de la signification du verbe lui-même (par exemple le verbe *to begin*, qui a en lui-même une valeur inchoative), mais en tenant compte aussi de la valeur de ce verbe en fonction de son entourage. C'est en définitive le contexte qui détermine la résultante de toutes ces valeurs. Avec une traduction qui respecte l'adéquation entre syntaxe et vision du monde, les valeurs symboliques sous-jacentes restent dès lors intactes .

Chapitre III

LA TRADUCTION LITTÉRAIRE ET LES CONTRAINTES DU STYLE INDIVIDUEL: LE STYLE DANS *VERRE DE TEMPÊTE*

3.1. Introduction

Le style d'Urquhart : état de la question

Il a été dit dans l'introduction que les études sur l'oeuvre d'Urquhart — articles ou, au mieux, chapitres d'essais — concernent principalement son premier roman, *The Whirlpool/Niagara* (1987). Beaucoup des thèmes qui structurent ce premier roman se retrouvent dans les suivants, en particulier dans son recueil de nouvelles. Une grande partie des observations faites par les critiques était donc applicable à *Storm Glass / Verre de tempête*. Par ailleurs, on a vu que les nombreux mais brefs compte-rendus publiés l'année de la parution du recueil constituaient l'essentiel du matériel critique le concernant, aucune monographie n'ayant encore été publiée sur l'oeuvre d'Urquhart, que ce soit sous ses aspects générique, thématique ou stylistique.

Les contributions les plus évidentes à l'étude d'Urquhart, bien qu'elles ne portent pas sur le recueil *Storm Glass / Verre de tempête*, sont, dans l'optique ici adoptée, celles de Turner (1995), de Hancu (1995), de Compton (1996) et de Goldman (1997). Turner, dans son essai «Jane Urquhart: Writing the New World»³⁴⁰, contextualise, au cours de ce chapitre réservé à l'analyse de *The Whirlpool/Niagara*, l'apport d'Urquhart quant à la mise en place d'une identité littéraire spécifiquement canadienne par la reconfiguration de *topoi* littéraires de l'Ancien Continent pour les besoins du Nouveau Continent. L'intérêt d'Urquhart pour l'Ancien Monde, ses constants va-et-vient entre ce dernier et le Nouveau Monde permettent de voir comment, même dans les premières pièces de prose que sont les nouvelles de *Verre de tempête*, l'auteure recycle, réaménageant le corpus littéraire légué par la tradition européenne pour configurer une oeuvre littéraire qui tienne compte, autant dans ses thèmes que dans sa forme, des coordonnées culturelles de son pays au XX^e siècle. Les différents lieux et époques choisis pour les nouvelles — par exemple, «Cartes postales italiennes», où deux époques, à plus d'un demi-millénaire de distance, sont superposées par le biais des héroïnes homonymes et de leur relation à la douleur, au désir et à des hommes— sont représentatifs du désir de l'auteure de situer ses personnages en d'autres temps et d'autres lieux, peut-être justement pour mieux revenir à la réalité canadienne-anglaise et mieux

³⁴⁰ Dans Margaret E. Turner, *Imagining Culture: New World Narratives and the Writing of Canada*, Montréal/Kingston, Mc Gill-Queen's University Press, 1995, p. 94 - 111.

distinguer sa spécificité. Laura Hancu, dans «Escaping the Frame: Circumscribing the Narrative in *The Whirlpool*»³⁴¹, affirme que ce sont les structures sociales comme le mariage et le foyer, imposées aux femmes par l'ordre patriarcal, qui érodent les frontières de la subjectivité féminine: la femme, pour échapper aux structures mortifères imposées de l'extérieur, doit ainsi défier l'ordre symbolique masculin pour se reconstruire en tant que sujet féminin. La résistance des personnages féminins du roman à toute structure architecturale symboliserait la déconstruction de l'ordre préétabli.

Compton, avec son essai «Meditations on the House: the Poetics of Space in Jane Urquhart's *Changing Heaven* and *The Whirlpool*»³⁴² est la première critique à aborder systématiquement ³⁴³ l'opposition chaos/nature ordre/maison chez Urquhart en posant l'hypothèse que la maison à la fois s'oppose au paysage (expression du chaos en raison de la turbulence du paysage nord-américain et des modifications constantes qu'y opère le temps) et en constitue l'entrée: c'est cette tension constante entre intérieur et extérieur ainsi que l'enracinement d'un personnage dans une maison qui lui permet, à travers ses explorations de l'extérieur, de sonder son univers intime. Cette opposition est reprise et élargie par Goldman, qui la restructure selon les pôles «temple»/«labyrinthe». Goldman suggère que cette image de frontières imposées à l'espace est aussi liée à la manière dont le texte rend l'impulsion d'organiser la multiplicité des expériences et en même temps oblige le lecteur à fabriquer sa propre signification en raison des nombreuses associations poétiques présentes, qui rendent difficile une seule lecture du texte³⁴⁴. On voit ainsi que malgré la grande richesse de ces interprétations et bien que les points de vue soient foncièrement différents, il existe chez ces critiques des foyers de signification similaires, qui ont à voir avec les grandes oppositions ordre/chaos, lesquelles sont tout à fait applicables aux nouvelles du recueil et dont la lecture, de ce fait, a permis de fécondes réflexions dans le cadre de cette thèse.

³⁴¹ Dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 20 no 1, p. 45 - 64.

³⁴² Dans *Canadian Literature/Littérature canadienne*, no 150, automne 1996, p. 10 - 21.

³⁴³ Jane Urquhart, dans son entrevue avec Geoff Hancock, avait fait remarquer cette opposition entre chaos/nature et musées/ordre dans son oeuvre: «The idea of order versus chaos began to interest me to such an extent that I started to direct my travels in order to observe it more closely»(p. 36) «An interview with Jane Urquhart», *Canadian Fiction Magazine* no 55, 1986, p. 23-40.

³⁴⁴ Marlene Goldman, Jane Urquhart's «The Whirlpool», dans *Paths of Desire. Images of Exploration and Mapping in Canadian Women's Fiction.*, Toronto, University of Toronto Press, 1997. Voir p. 168-171, et en particulier le passage : «the polyphonic structure [of *The Whirlpool*] which invites the readers to compare the experiences of the various characters, works in the service of deterritorialization because the multiple meanings that proliferate as a result of this type of associative structure frustrates any impulse toward containment» (p. 171).

Plan général de l'analyse des nouvelles et des problèmes de traduction

Cette troisième partie est un peu le laboratoire des précédentes. Si elle est réservée aux commentaires sur le style d'Urquhart tel qu'il se manifeste dans les nouvelles du recueil *Storm Glass*, que j'ai traduit pour les éditions de L'instant même (*Verre de Tempête*, 1997), elle n'en est pas moins une application de la thèse que je soutiens, c'est-à-dire que la stylistique comparée des styles collectifs et du style individuel de l'auteur, alliée à une solide interprétation du texte, constitue un outil efficace de traduction littéraire. Comme il a été mentionné en introduction, le style d'Urquhart se prête admirablement à une étude stylistique, car chez Urquhart, le rythme, le choix des images importe plus que le développement des personnages et que l'intrigue:

Jane Urquhart [...] is recognized for creating richly poetic prose in which plot and character development matter less than do pervasive symbolic landscapes. Characters tend to be static, dominated by the inner landscapes of their obsessions³⁴⁵.

Avant d'en arriver aux caractéristiques générales du style d'Urquhart, toutefois, il m'a semblé plus pertinent de réserver les résultats de cette étude pour la dernière partie de ce chapitre, lorsque le style de chaque nouvelle aura été étudié en détail. Dans la partie qui nous occupe seront abordées chacune des nouvelles selon leur ordre d'apparition dans le recueil. La raison qui a motivé un tel choix réside dans l'importance du contexte en traduction, de surcroît en traduction littéraire. Les nombreux paramètres dont la traductrice doit tenir compte, dont le ton et les réseaux thématiques, interdisent une approche par type de problèmes, qui ne tiendrait pas compte des nouvelles où ils ont été répertoriés. Les nouvelles, dont l'écriture se répartit sur plusieurs années, bien qu'elles se distinguent par l'unité du ton, sont hétérogènes, même à l'intérieur de groupes comme *Seven Confessions* (*Sept confessions*): d'où la nécessité d'en traiter les problèmes particuliers dans leur contexte. Les commentaires s'articulent chaque fois en quatre grandes catégories, qui tiennent compte des paramètres présentés dans les deux premières parties de la thèse: 1) l'interprétation de la nouvelle, qui relève du travail préliminaire à la traduction; 2) l'interprétation de passages particuliers, le cas échéant (ambiguïté du sens et choix de la traductrice en fonction de certains critères) 3) les styles collectifs (passages dont la traduction relève plus particulièrement des contraintes des styles collectifs) 4) le style individuel (passages dont la traduction met en relief le travail de l'auteure sur la langue).

³⁴⁵ Katherine Gottschalk : «Isabel Huggan and Jane Urquhart: Feminine in This?», in *Canadian Women Writing Fiction*, Mickey Pearlman, ed., Jackson, University Press of Mississippi, 1993, p. 104.

Le fait que certains passages aient été classés comme des contraintes de traduction relevant du style collectif indique seulement que dans ces passages, Urquhart n'a pas heurté le style de sa langue; dans ce cas, soit la traduction du passage est plus ou moins «transparente», c'est-à-dire que les choix devant être effectués ne heurtent pas les structures de la langue d'arrivée, qui présente alors des ressources à peu près équivalentes; soit la traduction présente une modification lexicale, syntaxique ou prosodique par rapport à l'original. Ces catégories sont perméables, et l'on comprendra qu'ait été placé dans l'une un problème de traduction qui aurait pu être classé, quoique de façon moins évidente, dans l'autre, l'idiolecte d'Urquhart, comme celui de tout écrivain, puisant dans le réservoir qu'est son sociolecte.

L'étude de la nouvelle «The Death of Robert Browning», présentant une analyse des deux traductions publiées, celle d'Anne Rabinovich et la mienne, propose une approche légèrement différente: bien que les problèmes soient *grosso modo* présentés sous les mêmes catégories, des sous-catégories y ont été ajoutées, qui précisent à quoi tient la différence entre les deux traductions. Justement parce que cette nouvelle est la seule du recueil qui ait été traduite à deux reprises, son analyse est beaucoup plus détaillée, la comparaison des traductions permettant nombre d'observations touchant à la fois aux méthodes de traduction, à l'interprétation et au style résultant.

Enfin, bien que l'étude du style individuel d'Urquhart semble, à première vue, réduite à la dernière partie de l'étude de chacune des nouvelles, ce n'est aucunement le cas, l'interprétation préliminaire autant que la résolution de problèmes particuliers révélant toujours le fonctionnement, les valeurs en jeu dans les récits. Je citerai ici Marilyn Gaddis Rose, qui montre à quel point interprétation et traduction sont liées:

Translation and literary criticism [...] have always been historically interdependent.[...] Translation brings us into a literary work, in the usual sense of immersion and identification. [...] A translation does not only allow access to a literary work that would otherwise be closed. A translation challenges readers with a boundary. But in setting a provisional boundary, it also establishes an interliminal space of sound, allusion and meaning where readers must collaborate, criticize and rewrite, thereby enriching their experience.³⁴⁶

³⁴⁶ Marilyn Gaddis Rose, *Translation and Literary Criticism. Translation as analysis*. Manchester (U.K.), 1997, St Jerome Publishing (coll. «Translation Theories Explained»), p. 2.

3.1.0. Introduction à l'interprétation du groupe de nouvelles *Cinq fauteuils roulants*

Ces cinq nouvelles, m'a appris l'éditeur Porcupine's Quill, sont les premières que Jane Urquhart ait écrites. Toutefois, bien que les personnages semblent parfois manquer d'épaisseur, les motifs de leurs actions n'en sont pas moins déterminés, comme le montreront les analyses qui vont suivre. Il n'est pas surprenant, à cet égard, que la meilleure soit «Le Professeur de dessin», la cinquième de la série, car c'est vraisemblablement la dernière écrite. J'ai déjà dit qu'Hervé Guay avait affirmé, lors de la parution de la traduction française (la mienne) du livre à Radio-Canada³⁴⁷, que les nouvelles n'étaient que des exercices de style sur le thème des chaises roulantes. Urquhart, comme plusieurs critiques l'ont remarqué, est une styliste accomplie. Mais une étude plus minutieuse révèle davantage. L'auteure y montre déjà l'art d'un écrivain consommé, alliant la fluidité du style à la capacité d'évoquer des motifs inconscients soit par des réseaux thématiques dans la narration, soit, chez les personnages, par des détails vestimentaires insolites ou des comportements aberrants.

On sait que dans chacune des cinq courtes nouvelles qui forment ce petit groupe, au moins un fauteuil roulant est mis en scène. Parfois, comme dans *Chaussures*, *Charité* ou *Le Cadeau*, la présence de ce fauteuil est si insistante que le lecteur doit bien en chercher la raison; parfois encore dans *Rêves* et dans *Le Professeur de dessin*, on les oublierait sans doute volontiers si ce n'était du titre général des cinq nouvelles, qui rappelle qu'elles ont peut-être un rôle moins accessoire qu'il n'y paraît à première vue. En fait, toutes ces nouvelles ont à voir avec une infirmité, émotive ou psychique³⁴⁸, l'une révélant l'autre, chez le personnage focalisé lui-même ou son conjoint.

3.1.1. «Chaussures»

3.1.1.1. Interprétation générale

C'est l'histoire d'un homme qui vient régulièrement faire des numéros d'équilibre chez une jeune femme en chaise roulante. Rien, apparemment, ne les lie sinon ces rencontres

³⁴⁷ À l'émission radiophonique *Midi-culture*, à la radio FM de Radio-Canada, le 4 mars 1997.

³⁴⁸ Urquhart affirme, au sujet de la genèse des cinq chaises roulantes: «The idea for the wheelchair sequence came to me while I was looking at a series of drawings my husband had completed of six Victorian wheelchairs. I began to believe that each and everyone of the wheelchairs should have a story connected to it. I didn't want the wheelchair to be the main character, necessarily, but I felt that it might be noticed in passing or be used in some manner during the narrative. *Almost every human being, after all, is crippled in some way or another and, if they aren't yet, they will be soon*» (les italiques sont de moi). Dans Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart». *Canadian Fiction Magazine*, vol. 55 no 1, 1986, p. 33-34.

ponctuelles, où les jeux d'équilibre du jeune homme se raffinent au fur et à mesure de leurs rencontres. Voici donc, en apparence, deux êtres opposés l'un à l'autre de par leur physique: un homme extrêmement agile avec son corps et une femme dont le corps est immobilisé. Le lien qui unit ces deux êtres si dissemblables est incidemment révélé par une pensée de l'équilibriste (en fait, chacun des protagonistes est tour à tour narrateur-focalisateur): «[...] the floor where he had watched his shoes collide with the patent leather attached to the feet of the girls in the class. They, who were so much more graceful than he, they, who were so much taller»³⁴⁹ (SG, 10). S'étant toujours senti très maladroit vis-à-vis de ses partenaires féminines aux cours de danse, le narrateur pense que ce sentiment d'infériorité a miné ses relations avec les femmes et ruiné à tel point sa confiance qu'il s'est arrêté de danser. Cette jeune femme donc, de par sa position, lui permet de retrouver sa dignité: en effet, outre le fait qu'il lui procure beaucoup de plaisir en exécutant ses numéros, il peut se comparer avantageusement à elle, car en chaise roulante, elle sera toujours plus petite que lui, et ses mouvements, toujours plus disgracieux. Ainsi, sa position vis-à-vis des filles du cours de danse est exactement l'inverse de celle qu'il adopte devant la jeune femme handicapée: de même que les danseuses sont beaucoup plus agiles et plus grandes que lui, il est beaucoup plus agile et plus grand que la jeune handicapée.

La rencontre qui occupe l'essentiel du récit semble être le point culminant de toutes les rencontres survenues à l'extérieur du cadre du récit: la narration nous laisse entendre qu'il n'a jamais été si agile, qu'elle n'a jamais autant participé, en chantant, en se trémoussant sur sa chaise. Mais il a renversé son verre, erreur qu'il n'avait plus commise depuis longtemps, elle est surprise de le voir pleurer pour si peu. Le lendemain matin, il est parti – comme d'habitude, se dit-elle, subitement en colère –: cela laisse croire au lecteur qu'il passe la nuit chez elle, qu'il existe donc entre eux une relation amoureuse. Enfin, perplexe, elle découvre ses chaussures à lui et les marques de sa chaise roulante dans la première neige.

La jeune handicapée jusque-là témoin et interprète des faits et gestes de l'équilibriste n'interprète plus la réalité. Elle se contente de décrire ses propres gestes: des pirouettes, des pas de danses; puis, elle annonce ses plans pour la journée, ses gestes comme ses plans, on le voit, niant l'infirmité dont elle était jusque-là affublée: elle ne pouvait que se mouvoir en fauteuil roulant. Cela ne va pas sans dérouter le lecteur, qui doit lui-même prendre le relai de l'interprétation. Par ailleurs, il semble qu'une fois restituée à la jeune handicapée la possibilité d'agir par et pour elle-même, celle-ci n'ait plus à interpréter les gestes de l'équilibriste. Par ailleurs, elle n'a plus à vivre par procuration les gestes de l'autre, car elle peut maintenant

³⁴⁹ Jane Urquhart, *Storm Glass*, Erin, Porcupine's Quill, ©1987, 1995, p. 10. Les pages seront à partir d'ici indiquées dans le corps du texte, dès après la citation. Les initiales des titres original (SG) et français (VT) seront suivies du numéro de la page dans cette édition.

miraculeusement bouger et danser comme tout être humain. Le lecteur doit donc en déduire que si le danseur est parti avec la chaise roulante, c'est qu'il a accepté de prendre sur lui l'infirmité de la jeune femme. Ils échangent ainsi leurs états respectifs: elle devient danseuse, comme ces femmes qu'il craignait – ses chaussures de cuir verni l'associent à elles: «She pirouetted on her patent leather shoes» (SG, 13), et il devient lui-même infirme, comme il s'est toujours senti avec les femmes. Le sentiment d'échec que l'équilibriste éprouve dans le monde des danseuses, devant les marques de ses maladresses sur le tapis; l'épuisement de la jeune handicapée après ces séances, comme si elle-même était l'équilibriste, son désir de faire vibrer son corps (chanter, danser) aux limites du possible témoignent déjà de l'interchangeabilité de leurs situations, par ailleurs parfaitement opposées. Comme des atomes en état de déséquilibre qui échangent leurs électrons, le danseur et la handicapée échangeront leurs situations respectives de façon à rétablir l'unité corps-esprit. Tout se passe pour chacun comme s'il n'y avait, pour retrouver son intégrité, son *équilibre*, d'autre possibilité que de rétablir un état de congruence entre le corps et l'esprit, comme si le corps (extérieur) pouvait enfin devenir une métaphore de l'esprit (intérieur).

Si le dernier paragraphe apparaît d'abord comme un revirement complet de la situation, après une relecture attentive, il apparaît comme la conclusion logique, bien que «magique», d'une transformation amorcée bien avant le début du récit, et dont les indices sont égrenés tout au long du texte. Aussi peut-on affirmer que l'infirmité physique de la jeune femme, la plus évidente, est la contrepartie de l'infirmité émotive du jeune équilibriste. C'est pourquoi ce dernier, pourtant aux antipodes de la jeune femme de par la virtuosité avec laquelle il joue de son corps, n'en échangera pas moins ses souliers contre la chaise de l'infirme. En agissant ainsi, il renverse l'ordre des choses, ce qui rétablit l'équilibre: l'infirmité qu'il prend sur lui concorde avec son infirmité psychique. Par la même occasion, en prenant la chaise roulante de cette femme qui semble l'aimer, il la déleste de son handicap; en lui léguant ses chaussures, il lui lègue aussi ses talents de danseur: la jeune femme, un peu comme dans les récits merveilleux, ne trouve là rien d'anormal et se prépare, peut-être pour la première fois de sa vie, à sortir à pied.

3.1.1.2. Interprétation de certains passages

Perhaps because she felt inwardly that **no** home should be **without one**, he danced for her often (SG, 10).

Et peut-être parce qu'elle sentait à l'intérieur que chaque maison devrait avoir son danseur, il dansait souvent pour elle (VT, 10).

Le pronom indéfini «one» semble représenter le mot «danseur». Mais le référent n'est nulle part en vue. Le français, comme l'affirment Vinay et Darbelnet, oblige à l'explicitation du représentant: «Dans son souci de clarté, le français, langue liée, "représente" ce dont il s'agit, au lieu de le sous-entendre, comme le fait l'anglais. Nos pronoms, instruments de rappel et de traitement, assurent la liaison entre les propositions d'une phrase» (SCAF;155). Nous voici donc devant un cas où le style collectif prend le pas sur le style individuel. Bien que le contexte favorise cette interprétation (one = danseur), l'idéal serait de laisser indéterminé ce que l'auteur a voulu tel³⁵⁰. Cependant, c'était difficilement possible dans ce cas.

Par ailleurs, la double négation – l'une syntaxique (*no*), l'autre lexicale (le suffixe *-out* de *without*) – dans la subordonnée met en relief le représentant «one». Toutefois, cette double négation serait bien maladroite en français, deux négations donnant une affirmation. Le style collectif du français l'emporte ici, le choix de la traduction étant une équivalence. La phrase elle-même contribue peut-être à préparer le dénouement: si, selon la jeune handicapée, chaque maison doit avoir son danseur, et puisque le jeune homme part, elle aura à le remplacer, ce qu'elle fait, se mettant elle-même à danser. Elle devient ainsi ce «one» indéfini. Le masculin ayant valeur de générique, cette interprétation est aussi possible en français avec le mot *danseur*.

Even his Adam's apple was no longer an unpleasant sight when she was singing. In fact, it began to resemble **the cheerful bouncing ball of a sing-along film** (SG, 11).

Même la pomme d'Adam du danseur ne la choquait plus lorsqu'elle chantait. Elle commençait même à ressembler à la balle qui rebondit, joyeuse, au-dessus des sous-titres d'une comédie musicale (VT, 12).

Il fallait être familier avec les films américains d'après-guerre pour comprendre cette comparaison: il s'agit d'une balle qui rebondissait au-dessus des paroles sous-titrées des chansons afin d'indiquer le rythme auquel les paroles devaient être chantées, car on s'attendait à ce que le spectateur participe. Le terme *sing-along* – «an informal session of group singing of popular or folk-songs» (Webster's) – étant une réalité américaine, il n'a jamais été traduit. J'ai choisi d'introduire dans la phrase l'explication de cette réalité américaine, éloignée dans le temps et dans l'espace du lecteur francophone. Une plus longue explication aurait fait perdre de vue la comparaison. Une note du traducteur s'imposait, ici, en bas de page; j'y ai ajouté ce qui manquait dans la phrase et qui a été mentionné plus haut.

³⁵⁰ Le Dr Reisner souligne avec à-propos: «Several passages would seem to suggest that the narrator's is a somewhat hackneyed mind filled with the trite banalities of our commercial culture. The phrases: «No home should be without one» patently recalls American advertising language» (Rapport d'évaluation de la thèse).

Even with a turkey that you know will fold,
you might be stranded out in the cold (SG, 11).

C'est la phrase qui suit la précédente; il s'agit d'une vieille chanson, dont le sens m'a laissée un moment perplexe. La traduction de ce passage énigmatique se compliquait du fait qu'il fallait en respecter le rythme. Dans le *slang* américain, *turkey* signifie un échec complet, en parlant d'une pièce de théâtre. Le mot français correspondant, c'est-à-dire ayant la même signification et étant de registre à peu près similaire, est *bide*. *Fold*, par ailleurs, peut avoir le sens de «quitter l'affiche». *Stranded out* n'est pas mentionné sous cette forme dans les dictionnaires, qui n'enregistrent que «to leave stranded», qui signifie «laisser en plan, en rade». L'expression a ce sens, de toute évidence, la particule *out* n'indiquant peut-être que l'aspect terminatif du verbe; elle agirait alors comme une sorte d'intensif. La voix passive indique que c'est la personne qui a joué dans la pièce qui sera laissée en rade. *Le even*, ici, n'a pas le sens habituel d'intensif – qui brouillerait le sens du message –, mais peut-être celui de *précisément*, qui va dans le même sens que la relation cause-conséquence établie par les deux segments de l'énoncé. On voit, dans un cas comme celui-ci, à quel point les signaux syntaxiques jouent dans l'interprétation.

Bien que les deux vers de la chanson ne soient pas égaux – le premier contient onze syllabes, le second, huit –, ils riment, comme tout vers de chanson; c'est pourquoi je me suis permis une modulation et une inversion dans la traduction:

Avec un bide dont tu sais qu'il quittera l'affiche
Il se pourrait bien que de toi, on se fiche (VT, 12).

3.1.1.3. Problèmes relevant des styles collectifs

Dans cette nouvelle se trouve un problème rencontré dans plusieurs autres: les déterminants possessifs *his* et *her* ne donnent pas, en français, d'indication sur le sexe du possesseur, mais plutôt sur le genre grammatical de l'objet possédé. Cela peut créer une certaine confusion si le traducteur ne s'avise pas d'étoffer en rappelant le référent, c'est-à-dire le possesseur. Prenons pour exemple la première phrase du dernier paragraphe: «She pirouetted once on *her* patent leather shoes» (SG, 13): le problème ne se pose pas ici parce que ses chaussures, en raison même de leur type, sont associées aux femmes. Mais la dernière phrase: «But not until she'd taken his shoes to the Salvation Army» (*idem*) oblige le traducteur à préciser: « Mais elle irait d'abord porter **ses chaussures à lui** à l'Armée du Salut» (VT, 14) pour que le dénouement ait un sens.

3.1.1.4. Problèmes relevant du style individuel

3.1.1.4.1. Animisme

Une autre difficulté à laquelle il fallait porter attention – et celle-ci tient au style particulier d'Urquhart – est celle du passage où les chaussures sont personnifiées. On comprend leur importance – dont le titre témoigne – puisque c'est l'abandon des chaussures par le danseur qui symbolisera l'abandon de sa condition de privilégié (non seulement il peut marcher, comme tout homme normalement constitué, mais il est aussi capable d'exécuter des jeux d'adresse). La traduction doit donc respecter l'animisme présent dans ce passage, où les chaussures sont comparées, en une métaphore filée, à des hommes pendus, puis à des animaux abandonnés par leur maître³⁵¹, et où, par conséquent, les prédicats (verbes, qualificatifs) sont pour la plupart à double sens :

You could tell that they had been **abandoned**. The laces looked tangled, **confused**, **miserable**, the tongues lolled **obscenely like those of hanged men**. One shoe lay on its side and looked as **injured and pathetic as an animal that has recently been struck by a car**. The other sat bolt **upright as if listening for its master's voice**. How on earth, she wondered, did he ever get home? (SG, 12; les caractères gras sont de moi).

On voyait qu'elles avaient été **abandonnées**. Les lacets étaient enchevêtrés; ils avaient **l'air confus et pitoyable**. Les **langues pendaient, écoeurantes comme les langues des pendus**. Une chaussure gisait sur le côté; **elle avait l'air blessé et misérable d'un animal qui vient d'être frappé par une auto**. **L'autre était droite comme un i, comme si elle était à l'affût de l'appel de son maître**. Comment peut-il bien s'être rendu chez lui? se demanda-t-elle (VT, 13).

3.1.2. «Rêves»

3.1.2.1. Interprétation générale

La protagoniste de «Rêves» – une nouvelle mariée en voyage de noces – rêve qu'elle revoit les hommes qu'elle a aimés se balançant dans les airs en fauteuil roulant comme des enfants sur une balançoire. Ce rêve, qui commence la nouvelle, est en quelque sorte la clé d'un récit par ailleurs presque dénué d'événements. En effet, très peu de choses arrivent au

³⁵¹ Thomas Reisner affirme que l'expression «sitting bolt upright as if listening for his master's voice», est une allusion à une publicité de RCA Victor: «[...] is a direct allusion, it seems to me, to the famous RCA Victor slogan «His master's voice» (complete with the illustration of a dog sitting in front of a hand-wound phonograph) on old 78's put out in that era» (Rapport d'évaluation de la thèse).

cours des quelques jours sur lesquels s'étend le récit; aussi la narration, assez inhabituellement, est-elle à la remorque de la description. Mais chaque événement narré est prétexte à une exploration, par la mariée, de cette vie de couple nouvelle mais étriquée. De chacun des événements narrés, en apparence insignifiant, se dégage une symbolique: il y a ce rêve, que les époux n'arrivent pas à interpréter, mais qui laisse affleurer, chez la jeune mariée, le sentiment que tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes; il y a la discussion sur les cadeaux de nocés reçus, qui est moins importante en elle-même que pour ce qu'elle dévoile: elle porte sur des objets matériels, jamais sur des personnes ou des valeurs, et révèle l'attachement des jeunes mariés au superficiel: ils sont d'accord sur tout, mais ils sont, somme toute, d'accord sur l'accessoire. Le classement des cadeaux que le couple effectue sert aussi de paravent au vide de l'existence, à la peur de l'inconnu, c'est-à-dire à la contingence de l'avenir, qui ne peut être assuré ou catégorisé. Des critiques comme Laura Hancu (1995), Marlene Goldman (1997) et Margaret Turner (1995) ont montré que les collections et le classement qui les précède sont associées chez Urquhart à un ordre mortifère qui s'oppose au chaos, source de vie.

Le choix de la couleur jaune pour tous les cadeaux témoigne peut-être du désir inconscient d'une vie ensoleillée, sans nuages, mais il signifie aussi une vie sans profondeur. La répétition de ce motif sert de toile de fond à l'histoire: elle symbolise la monotonie de la vie à deux dès le départ, l'enfermement. Kandinsky, dans son étude de la valeur des couleurs, affirme:

Le jaune est la couleur typiquement terrestre. On ne doit pas prétendre faire rendre au jaune une impression de profondeur. [...] Rapproché des états de l'âme, il pourrait être la représentation colorée de la folie, non pas de la mélancolie ni de l'hypocondrie, mais d'un accès de rage, de délire, de folie furieuse³⁵².

«Rêves» trace donc le portrait d'un couple qui croit être établi solidement – cadeaux, mariage, emploi stable du mari – alors qu'il est dans le rêve, à côté de la vie, de l'essentiel. Mais c'est d'abord le monologue en sourdine d'une femme désespérée qui rationalise tous les signaux que son inconscient lui envoie pour ne pas voir: «She could later attribute these flight of fancy to the after-effects of the food served at the reception» (14): les inquiétudes sont réduites à de possibles problèmes de digestion. Hancu affirme que chez Urquhart, les illusions qu'entretiennent les femmes sur le mariage et l'amour nuisent à la prise en charge de leur vie: «The need for romantic illusions [...] imprisons the characters and retards the

³⁵² Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Denoël, 1977 (coll. «Médiations»), p. 122.

process of psychic freedom contingent upon the dismantling of these illusions»³⁵³. La protagoniste de «Rêves», comme le titre l'indique aussi, vit d'illusions. C'est la reconnaissance de ses illusions sur le mariage lorsque la réalité de la vie à deux devient tangible, c'est-à-dire dès le voyage de noces, qui crée son malaise. Toutefois, ce n'est qu'à la fin du récit que la jeune femme acceptera pendant un bref moment de sentir la répétition dans sa vie de couple – dans le mouvement des vagues – et l'horreur qu'elle symbolise – un océan de monotonie –. Elle ne pourra soutenir ce sentiment, de même qu'elle ne peut avouer à ses amies l'horreur qu'elle ressent à la vue de la faïence *Blue Mountain*, parce que cela l'obligerait à revoir les valeurs qui ont présidé à ses choix ainsi que ces choix eux-mêmes. Le réseau d'isotopies témoigne de la soudaine mise au jour de pensées de la jeune mariée jusque-là submergées:

She would study the **predictable repetitious** motions of the waves surrounding him until, with a kind of slow horror, she would realize that the **organized** behavior of the Atlantic was what the rest of her life would be, **one week following another, expectations fulfilled** in easy categories, and the **hypnotic monotony** of predictable responses (SG, 17).

L'inventaire de la vie de couple que dresse la jeune femme ne va guère en deçà de la surface qu'à la toute fin du récit, dont le passage cité constitue un moment crucial, et la remontée est d'autant plus fulgurante que la descente a révélé des choses inacceptables.

Les chaises roulantes ont donc à voir avec l'infirmité que la protagoniste pressent non seulement dans sa propre incapacité à donner du sens à sa vie de couple, incapacité projetée sur ses conjoints successifs – chez son mari comme les hommes qu'elle a connus auparavant. Aussi, alors que, courant avec son mari sur la plage, elle admire ses jambes et celles des hommes en général – parce qu'elles sont sans gras excédentaire, musclées et faites pour courir dans les forêts; ce sont, pense-t-elle, des jambes de chasseurs –, elle déplore qu'elles ne servent plus qu'à transporter les hommes à travers les dédales de la ville jusqu'au bureau, où ils se trouvent immobilisés la plus grande partie de la journée. Fait significatif, c'est paradoxalement lorsqu'elle voit son mari marchant sur la plage – c'est le passage cité plus haut, qui est lié à celui de leur course sur la plage par la thématique des jambes masculines – qu'elle réalise, pendant un bref moment de lucidité, la routine mortellement ennuyeuse qui les attend. L'ordre est délétère, non seulement pour cette femme, qui inconsciemment ne peut soutenir une vie rangée, organisée uniquement en fonction du couple (car elle a quitté son travail; son mari étant un professionnel, elle ne croyait pas avoir besoin de gagner sa vie),

³⁵³ Hancu, Laura, «Escaping the Frame. Circumscribing the Narrative in *The Whirlpool*», in *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, vol. 20 no 1, 1995, p. 44.

mais aussi pour son mari, dont les jambes pourraient tout aussi bien être paralysées, puisqu'il passera la plus grande partie de sa vie active assis à son bureau. Le titre indique que cette notion étant d'abord parvenue jusqu'à sa conscience par le rêve, elle retournera au subconscient parce que la jeune mariée ne peut soutenir l'horreur de cette réalité nouvelle.

En raison de la distance s'établissant entre la description pure de moments de cette nouvelle vie à deux, vidée de sentiments profonds, et la signification symbolique que l'accumulation de ces moments crée, tout le récit se teinte d'ironie, sauf, singulièrement, lorsque la jeune mariée *ressent* une horreur indicible devant la routine de la vie qui les attend. L'ironie est d'autant plus présente que la narration glissant parfois insensiblement de la narratrice-focalisatrice au narrateur-zéro, il s'établit une distance entre le narrateur et les personnages, teintée d'ironie. C'est le cas du passage où le système de classification des cadeaux du couple est présenté: «Their value systems were as assured and as tidy as the Holiday Inn at which they were staying. It was all very comforting» (SG, 16).

C'est aussi le cas dans le passage où la couleur jaune des cadeaux est mise en évidence: le narrateur y est la jeune femme, comme les verbes de perception en témoignent. Toutefois, l'ironie surgit en raison de la double lecture possible des événements : celle, naïve, qui se fait à travers le regard ébaubi de la jeune mariée, et celle qui se fait rétrospectivement par le lecteur. Cette distance est établie par la répétition: la couleur jaune des objets y devient un leitmotiv, comme le motif d'une pièce musicale ou d'une tapisserie:

Yellow was her favourite colour, so all of the **yellow** paraphernalia slipped easily into the «lovely» category. The steadily increasing profusion of **yellow** objects had been, in fact, a great comfort to her in the week or so preceding the wedding. She imagined the one-bedroom apartment they had chosen filling up with **radiant sunlight** like the **gold-leaf** backgrounds she had seen in old paintings. She pictured herself bent over a sewing machine stitching **yellow** gingham curtains while stew bubbled in a **yellow** enamel pot on the stove.[...] At night, she imagined, they would rub themselves with the gift of giant **yellow** bathtowels, just before they slipped between the gift of flowered **yellow** stay-press sheets (SG, 15).

Dans un cas comme celui-ci, le traducteur doit résister à la tentation de trouver des synonymes, ce qui paraît d'autant plus difficile que le jaune n'est pas caractérisé la plupart du temps. L'ironie implicite motivant les répétitions, le traducteur ne peut se permettre de les supprimer.

3.1.1.2. Interprétation de certains passages

Un passage ambigu a posé des problèmes d'interprétation:

She had felt, in fact, during the course of the dream, remarkably detached, as if she had been watching a play in which she had only one line; **a line that was spoken from the wings**. But when it came time for her to speak that line, she was aware, even in the dream, that it came from some other, surer part of her brain, from those same heretofore-unrecognized countries (SG, 14).

On ne sait pas, au début, qui dit la réplique, le verbe étant au passif. En outre, la phrase suivante présente, paradoxalement, la protagoniste *avant* que l'action ne soit accomplie, ce qui détruit toute cohésion temporelle. Peut-être est-ce une façon de rendre l'atmosphère du rêve, les rêves enchevêtrant les séquences temporelles. Mais on peut supposer, avec la phrase qui suit, que c'est bien la protagoniste qui a fait cette réplique, l'ambiguïté du passif étant justifiée par le fait que «les paroles venaient d'une autre région de son cerveau» (15), le passif étant d'un usage fréquent en anglais. Chez Urquhart, les personnages sont souvent inconscients des motifs qui les poussent à agir ou à ne pas agir, bien que leurs rêves soient plus explicites pour le lecteur.

La proposition est à la forme active en français, sinon l'étrangeté de la situation aurait résidé tout entière dans l'étrangeté de la syntaxe: «Elle s'était sentie, en fait, remarquablement détachée, comme si elle assistait à une pièce de théâtre où elle ne devait dire qu'une réplique, depuis les coulisses (15)». L'incongruité – toute onirique – que signale le fait d'assister à une pièce de théâtre tout en ayant à prononcer une réplique demeure dans la traduction, car la protagoniste est à la fois acteur et public. Cette double position pourrait être rapprochée de celle qu'elle occupe dans sa vie même: elle en est à la fois l'acteur et le spectateur.

3.1.2.3. Problèmes relevant du style individuel

3.1.2.3.1. Jeux de mots

In the category of "impossible" they placed such items as Blue Mountain pottery and salt and pepper shakers with the words *salty* and *peppy* burned into them. (SG, 15)

Dans la catégorie "inacceptable", ils avaient classé des articles comme la vaisselle de faïence Blue Mountain ainsi qu'une salière et une poivrière sur lesquelles les mots *salé* et *poivré* étaient pyrogravés. (VT, 17)

Salty comporte les deux significations qu'il possède en français: «1. Qui contient du sel. 2.(Mod.) Qui excite l'esprit par quelque chose de très libre, de licencieux. Corsé, grivois, poivré» (Petit Robert). La traduction littérale respecte donc le double sens. Toutefois, comme on l'a vu dans la définition du mot *salé, poivré* a, en français, la même signification, alors que *peppy* signifie «plein d'entrain». Le sens de la traduction est donc différent dans ce cas, mais le résultat est le même pour le récit: le couple rejette ces cadeaux, qu'il considère comme étant kitsch.

3.1.2.3.2. Idiosyncrasies

She would study the predictable repetitious motion of the waves surrounding him until, with a kind of slow horror, she would realize that the **organized behaviour** of the Atlantic was what the rest of her life would be (SG, 17).

Elle étudia les mouvements prévisibles, répétitifs, des vagues l'entourant; puis, avec une sorte de lente réalisation de l'horreur que cette idée contenait, elle songea que le **comportement prévisible** de l'Atlantique était ce que le reste de sa vie serait, une semaine après l'autre, les petites attentes comblées, et la monotonie hypnotique des réponses anticipées (VT, 19).

«Organized» n'est pas pris ici dans son sens habituel. Il signifie plutôt «prévisible», en ce qu'il obéit à des lois (influence de la lune pour les marées, etc). Le qualificatif *organized* est chez Urquhart un mot fétiche connoté négativement: il qualifie tout ce qu'elle considère comme mécanisé, pris dans un engrenage, tout ce qui s'oppose au flux irrégulier de la vie, qui implique désordre et chaos. Il faut donc à chaque fois considérer le contexte dans lequel il est inscrit pour en rendre l'effet recherché par l'auteure. Avoir traduit littéralement –«le comportement *organisé* de l'Atlantique»– n'aurait fait qu'éloigner le lecteur du sens contextuel du qualificatif. Un problème se posait toutefois: l'adjectif avait déjà été utilisé pour traduire «predictable». Cependant le mot revient à la fin de cette très longue phrase – «predictable responses» – (analysée plus haut pour ses isotopies liées à la prévisibilité), et il est traduit par «réponses anticipées», ce qui m'autorisait à traduire le qualificatif *organized* par *prévisible*. Les mots *organized, predictable*, connotent ainsi une vie privée de sa substance. On voit déjà qu'une position en faveur de la traduction de la lettre n'équivaut pas toujours à une traduction littérale.

3.1.3. «Charité»

3.1.3.1. Interprétation générale

Voilà l'étrange petite histoire d'une femme paumée dans la quarantaine qui demande à son mari de la conduire à l'hôpital, bien qu'elle ne semble pas malade. C'est que cette femme

est infirme, malgré son étonnement lorsqu'on la place dans une chaise roulante à l'hôpital: «Lorsqu'elle arriva à l'hôpital, on la mit dans une chaise roulante. Dans les circonstances, cela semblait absurde. Il y avait certainement quelque chose qui ne tournait pas rond chez elle [...]. Mais ses jambes, à sa connaissance, étaient très bonnes» (VT, 15). Son infirmité serait donc psychique, puisqu'elle se réfugie systématiquement dans le rêve. La réalité qu'elle, son mari et ses enfants se sont construite est dépourvue de charité: elle déteste son mari, qui le lui rend bien, et qui, à son tour, ne peut supporter les enfants.

Le séjour à l'hôpital de la protagoniste lui permet en apparence de se fabriquer un monde imaginaire, loin de son mari, avec son héros, ce personnage d'ancien poids-lourd recyclé dans la psychologie populaire, dans la restructuration de l'ego. Ce personnage imaginaire va l'aider, par une suite d'exercices corporels et de conseils d'une naïveté désolante, à «améliorer» non seulement son corps, mais aussi son esprit. Elle apprend de lui – il s'agit d'une voix intérieure qu'elle entend – que parmi les qualités à développer pour devenir une «vraie» femme, la charité est la plus importante: c'est précisément celle qui faisait défaut au sein des relations familiales. Son monde imaginaire devient alors réel, et le décor – l'hôpital, les gardes – prend un aspect irréel, pendant qu'elle organise sa rêverie volontaire. Au terme de son séjour à l'hôpital avec son héros imaginaire – l'hôpital et le héros étant tous les deux des foyers de régénération psychique (bien que le premier, bien réel, autant que le second, imaginaire, aient ceci de commun qu'ils ont pour fonction première de régénérer le corps par des traitements ou exercices physiques appropriés) –, la protagoniste notera que l'homme qui vient la chercher est son champion, mais le lecteur remarquera qu'il a les mêmes tics que son mari. L'ambiguïté n'est pas levée – et en cela, témoigne de la préférence d'Urquhart pour les chutes «ouvertes» – mais on peut supposer que pour faire face à la vie normale, elle devra imaginer chez son mari les traits propres à son champion: elle identifiera donc son héros à son mari qui l'attend. En partie guérie par son apprentissage de la charité nécessaire à la reprise de sa vie imparfaite avec des êtres qui sont loin d'être des champions, elle repart avec son mari, que vraisemblablement elle ne peut s'empêcher d'idéaliser pour pouvoir le supporter. Le récit nourrit une ironie dévastatrice; ainsi, les exercices auxquels la protagoniste se soumet pendant son séjour à l'hôpital, s'ils montrent qu'elle considère comme nécessaire sa cure, sont effectués sous la direction d'un homme présenté comme un idiot. Ses demandes sont en conformité avec des idéaux physique et psychique de féminité désuets. Étrangement, la protagoniste, à l'esprit critique visiblement acéré lorsqu'il s'agit de son mari, se montre totalement dévouée à ces idéaux éculés.

L'ironie par ailleurs envahissante dans cette nouvelle relie les différents narrateurs: la narratrice-focalisatrice se moque de son mari, lui-même se moque d'elle et le narrateur omniscient (en focalisation zéro) se moque de l'héroïne par la description féroce qu'il fait de

ses activités et de ses goûts (jell-o, déshabillé rose bonbon et bandes dessinées sont les plus évidentes marques d'une ironie répartie tout au long du récit). Elle devient, de ce fait, une anti-héroïne. Il y a donc mise en abîme de ce procédé. Si l'ironie réside, pour la protagoniste, dans l'opinion même qu'elle a de son mari – l'ironie se situe ainsi au niveau sémantique –, elle réside plutôt, chez son mari, dans la répétition martelée du mot «ridiculous». L'ironie du narrateur omniscient réside dans la description minutieuse et vitriolique des faits, gestes et pensées de la protagoniste – ce qui crée un maximum de distance– et balaie celle que la protagoniste dirige vers son mari, car elle est infiniment plus mordante. L'ironie se situe donc dans le récit aussi bien aux niveaux lexical, syntaxique que sémantique. D'ailleurs, elle est d'autant plus prégnante que le titre de la nouvelle est *Charité*.

3.1.3.2. Interprétation de certains passages

Regardless of what the problem was, **if you could still sit up** they put you in a wheelchair. Probably to assure you that you were sick, even if you weren't (SG, 18).

Quel que soit le problème, si vous pouviez toujours vous asseoir, on vous mettait dans une chaise roulante. Probablement pour vous assurer que vous étiez malade, même si vous ne l'étiez pas (VT, 20).

Pour le personnel de cet hôpital, la personne qui est hospitalisée, étant considérée derechef comme malade, a deux choix: être transportée en civière (couchée) ou en chaise roulante, si elle peut encore s'asseoir bien droite: le personnel n'envisage pas la possibilité que le patient puisse marcher. C'est le sens de «if you could still sit up». Bien que j'aie choisi de ne pas rendre plus explicite la phrase française, il fallait extrapoler, s'expliquer un peu la situation pour bien la traduire, puisque en apparence le «sit up» introduisait une contradiction.

3.1.4. «Le Cadeau»

3.1.4.1. Interprétation générale

Voici une autre histoire qui, comme *Rêves*, consiste autant en un portrait qu'en un récit. Dans «Le Cadeau», le fauteuil roulant prétexte au titre est le symbole d'une infirmité, qui n'est pas que physique. Le patronyme du protagoniste, Delacour, témoigne déjà de l'ironie en jeu dès l'incipit: la particule soudée, peut-être témoin d'un passé noble, s'associe aux sens du mot *cour*, qui en eux-mêmes opposent le sublime – la cour des rois français – au commun – l'arrière-cour –, voire au grotesque, – la basse-cour – pour décaper les idées reçues chez les Nord-Américains de la noblesse et l'intelligence du Français.

Monsieur Delacour, un Français pauvre et âgé, est muet et hémiparétique depuis des années. Il vit dans une petite ville française noyée dans l'humidité parmi les animaux de basse-cour, ses enfants et sa femme. Croyant, avec sa cervelle un peu fêlée, qu'une instance supérieure lui a subtilisé l'usage de ses membres, il en déduit vaguement que ce qu'il possède fait l'objet d'une obscure envie, raison pour laquelle il se trouve déjà très heureux de ses possessions. Toutefois, ce qui lui est extérieur ne semble pas être soumis à cette malédiction: ses enfants et sa basse-cour se multiplient, à sa grande joie. Son seul souci est sa femme qui, bien qu'elle semble mener une vie libre de tout souci, est obsédée par la mort. Plutôt que de se tourner vers la vie, comme son mari, qui retire le maximum de son corps à moitié mort, cette femme se tourne vers la mort, avec son corps pourtant gonflé de vie. Son appétit pour la mort et les rites mortuaires est tel qu'elle dépérit lorsqu'il n'y a pas assez de décès pour l'occuper, ce qui ne peut manquer de se produire dans une ville à la population limitée. Elle commence alors à en inventer, ce qui met en péril ses relations avec la communauté, dont chacun des membres voit nécessairement d'un mauvais oeil le fait de se voir relégué au royaume des morts avant son temps. Comment occuper sa femme pour ne pas qu'elle dépérisse dans les moments où le taux de mortalité est à la baisse, se demande monsieur Delacour. C'est pourquoi, lorsqu'il reçoit du gouvernement un fauteuil roulant flambant neuf, il prépare ce cadeau à sa femme, imaginant le plaisir durable qu'elle aura à s'inventer des maladies, qui l'éloigneront, assez paradoxalement, du dépérissement et de la mort : sa femme pourra s'occuper d'elle-même en s'inventant non pas des «morts», dont l'effet ne «dure» pas, mais des maladies, matérialisées par le fauteuil roulant. La solution de M. Delacour aux problèmes de sa femme, si elle peut paraître saugrenue, est pour lui la seule logique. C'est donc du point de vue de M. Delacour qu'il faut se placer pour comprendre le don du fauteuil roulant.

Le récit oscille entre la narration du focalisateur qu'est Monsieur Delacour et celle du narrateur omniscient. L'ironie est toujours présente dans certains passages où l'on ne sait trop qui assume la narration, mais devient prégnante lorsque le narrateur omniscient assume seul la narration. Voyons, par exemple, le quatrième paragraphe, où le narrateur en focalisation zéro fait appel au narrataire vraisemblablement nord-américain de façon à diriger l'ironie sur lui, sur l'idéal qu'il entretient de la France et des Français: «But sun, *you say*, can enter enclosed spaces even in winter [...]. *We* tourists love places like this. *We* think they look like the environment of fairy tales. *We* have never lived there (SG, 24-25; les ital. sont de moi)».

Pour le reste, toutefois, le narrateur, avec toute l'ironie du monde, adopte le point de vue très limité de monsieur Delacour. «Monsieur» et «Madame» étant en français dans le texte, ces titres même, si simples soient-ils, constituent les marques d'une ironie cinglante,

puisque le raffinement que connotent les termes français [hexagonal] pour un lectorat au départ canadien-anglais est associé à un homme et une femme pauvres, à la limite de la déficience mentale, qui semblent, de par leurs activités physiques et intellectuelles limitées, à la frontière entre le monde des animaux qui grouille dans leur arrière-cour et celui de la communauté humaine: c'est le contraste, donc, entre le présupposé du narrateur [visant un certain narrataire] que le peuple français est peut-être le plus raffiné du monde et la réalité démontrée dans la nouvelle – milieu malsain, personnages dégénérés physiquement et mentalement – qui crée l'ironie.

3.1.4.2. Interprétation de certains passages

The thought rattled in the rafters of his brain, avoiding altogether the area phrenologists label *voice* (SG, 23).

Cette pensée bringuebalait dans les combles de son cerveau, évitant la zone que les neurologues nomment voix (VT, 21).

«Phrénologiste» est un archaïsme, qui n'est plus en entrée dans le *Petit Robert*. C'est une personne qui étudie le caractère, les facultés dominantes d'après la forme du crâne (définition sous «phrénologie» dans le PR)³⁵⁴. L'histoire semble avoir lieu à notre époque, puisqu'une télévision est mentionnée; l'hypothèse que l'auteure ait utilisé un terme archaïque pour camper le décor ne tient pas. Et le terme, assez étrangement, ne correspond pas au contexte de la phrase puisque ce qui pourrait se rapprocher le plus aujourd'hui de cette étude est la neurologie, qui associe des régions du cerveau aux diverses activités de l'esprit; c'est pourquoi j'ai traduit par «neurologues».

3.1.4.3. Problèmes relevant des styles collectifs

Monsieur Delacour's wife was a **handful**. "She's a **handful**" said monsieur Delacour silently (SG, 24).

«Handful», dont Webster's dit qu'il appartient au registre familier, est défini par «someone or something hard to control»; Le Robert et Collins, pour sa part, traduit : «Qui ne

³⁵⁴ Le Dr Thomas Reisner, à la lecture de la thèse pour le dépôt final, affirme qu'il aurait fallu conserver le terme «phrénologiste» pour faire ressortir l'ironie de la situation. Le recueil de nouvel ayant été publié plus d'un an avant le dépôt de la thèse, il n'est pas possible de modifier la traduction, mais voici le point de vue du Dr Reisner: «The point of the author's reference to Spurzheim's long-exploded system of classifying personality types on the basis of the bumps and protuberances observable on their skulls is completely lost in consequence, and with it a delectable piece of humour. As far as I am concerned, modern-day neurology gives no credence whatever to the assignment of particular mental propensities to specific areas of the human brain, and especially not (in these days of PET scans and nuclear medicine) to the possibility of diagnosing personality quirks from the physical configuration of the skull» (Rapport d'évaluation).

laisse pas de répit». C'est un mot qui ne possède pas d'équivalent en français: il faut le définir pour le traduire. Comme l'expression revient souvent et qu'elle se colore de significations différentes selon le contexte, elle a été exceptionnellement traduite de différentes façons. Par exemple, pour l'extrait cité plus haut, j'ai traduit (les caractères gras sont de moi): «La femme de monsieur Delacour **ne lui laissait pas une minute de répit**. "C'est tout un numéro", disait silencieusement monsieur Delacour, gloussant à part lui» (22). La seconde version est du registre familier et correspond à un autre aspect de ce mot; elle sied bien à la description qui est faite de madame Delacour.

Madame Delacour **became**, as monsieur Delacour so aptly and silently put it, a **handful** (SG, 25).

À cause du verbe d'état «became», qui connote une transformation, on ne peut traduire l'expression par «ne lui laissa pas une minute de répit». La deuxième version ne convient pas non plus parce qu'on ne devient pas tout un numéro: on l'est ou on ne l'est pas. J'ai choisi une expression idiomatique familière, qui, associée au verbe inchoatif «commençait à» rend et le sens et la transformation: «Madame Delacour commençait, comme son mari le disait si bien en silence, à donner du fil à retordre à son entourage» (VT, 23).

She **mourned** with the **mourners** and **eulogized** with the **eulogizers** (SG, 25).

Elle **pleurait** avec les **proches du défunt** et en **faisait le panégyrique** avec les **panégyristes** (VT, 23).

Le français n'a pas d'équivalent spécifique pour le verbe «to mourn», qui signifie «pleurer la perte ou la disparition de quelqu'un»; «mourner», le substantif, possède un seul équivalent, lexical plus que sémantique, c'est «pleureuse», qui est toujours féminin, comme on le sait. Par ailleurs, les pleureuses – le terme est vieilli – avaient ceci de particulier qu'elles étaient payées pour leur tâche. Encore une fois, il semble que le terme n'ait pas été choisi pour sa signification précise, mais pour la répétition du son qu'il permettait. Il n'y avait d'autre choix de traduction que de moduler en expliquant: «Elle **pleurait** avec les **proches du défunt**» (VT, 23). Du moins cette traduction a-t-elle l'avantage de conserver un peu de l'allitération présente dans le texte original. Le même problème se posait avec le verbe et le nom composés à partir de «eulogy»: l'anglais, plus souple que le français, compose facilement d'autres mots à partir des noms en y ajoutant des particules. La répétition, ironique, devait être gardée; j'ai donc traduit: «elle en **faisait le panégyrique** avec les **panégyristes**» (23). Le mot «panégyrique» a lui-même une drôle d'allure et le nom «panégyriste», d'abord utilisé en didactique, a souvent une connotation ironique, comme c'est le cas ici.

The tiny population of the town could only **produce** a certain number each year (SG, 25).

La minuscule population de la ville n'en apportait chaque année qu'un contingent très limité (VT, 23).

Le verbe «produce», s'il passe bien en anglais, ne peut être traduit littéralement en français: on peut, à la rigueur, «produire» des bébés, car il y a un acte nécessaire pour se reproduire, mais «produire» des morts volontairement serait l'oeuvre d'un meurtrier. J'avais d'abord trouvé: «seule une partie très restreinte de la minuscule population de la ville mourait chaque année», ce qui évitait le problème et correspondait à la réalité, mais le ton ironique était perdu. Le passage «La minuscule population de la ville n'en **apportait** chaque année qu'un contingent très limité» (VT, 23) peut être lu, comme le passage anglais, avec le sérieux propre aux réflexions que se fait monsieur Delacour, de même qu'il peut être lu avec l'humour du narrateur.

3.1.4.4. Problèmes relevant du style individuel

The thought **rattled** in the rafters of his brain (SG, 23, 24).

Cette pensée **bringuebalait** dans les combles de son cerveau (VT, 26, 28).

Cette image, utilisée à quelques reprises, est renforcée par l'allitération: on croirait entendre la mécanique rouillée du cerveau de monsieur Delacour. «Rattled» connote un bruit de ferraille ou de vaisselle, et est utilisé dans l'expression «rattlebrained», qui signifie étourdi, écervelé. La pensée est un processus des plus laborieux chez monsieur Delacour, et c'est ce que font ressortir le sens des mots originaux et leur sonorité³⁵⁵. «Bringuebaler», dont la signification évoque des secousses et la longueur, la lenteur et le tâtonnement de la pensée, m'a semblé une bonne équivalence. Il y a toutefois perte parce que l'allitération n'y est plus.

Par ailleurs, «rafters», terme utilisé en construction, correspond à une pièce de bois équarri sur laquelle on fixe des lattes qui soutiennent la toiture: «chevron». De toute évidence, le terme original a été choisi moins pour sa précision que pour l'allitération qu'il produit avec les mots environnants. Mais le mot français est trop spécialisé pour être imagé, et l'allitération n'y est plus pour renforcer l'image. Le mot étant pluriel et faisant référence à une partie d'une

³⁵⁵ Thomas Reisner affirme à ce sujet: «Although 'rattle' often conveys a particular sound, in this case I think it is being used to describe the free and unrestrained motion of a small loose object within a large empty space — precisely apposite to M. Delacour's predicament (The idiom «'to rattle around like a pea in a pot', descriptive of unpurposive behavior, comes to mind).

habitation qui sert à soutenir la toiture, j'ai plutôt traduit par «combles», qui fait référence à l'espace compris entre le dernier étage et le toit: par métaphore, il évoque l'intérieur du crâne.

3.1.5. «Le Professeur de dessin»

3.1.5.1. Interprétation générale

Un professeur de dessin amène ses étudiants dans un musée régional pour qu'ils puissent dessiner les objets hétéroclites qui y sont entassés. Les onze premiers élèves choisissent de dessiner un lit à baldaquin alors que le douzième dessine un oiseau empaillé. Le professeur croit sa méfiance envers les originaux confirmée lorsqu'il aperçoit le premier croquis de l'oiseau, qui ne laisse rien présager de bon. Se demandant lui-même ce qu'il choisira comme sujet, aucun des objets amassés derrière les vitrines ne retenant longtemps son attention, le professeur regarde par la fenêtre et songe au paysage turbulent qu'il a pu admirer sur la route de campagne menant au musée. L'impression qui lui en est restée était si forte qu'il n'est pas sûr d'avoir pu la saisir, d'autant plus qu'il était occupé à conduire la fourgonnette. Aussi tourne-t-il son regard à nouveau vers l'intérieur du musée. Après avoir dessiné deux poupées pour ses enfants, il découvre cinq chaises roulantes très abîmées, datant de l'époque victorienne; il en produit cinq croquis, dont il n'est pas peu fier, pensant à les encadrer le soir même. Il retourne alors voir ses étudiants, qui ont terminé, et se promène distraitemment parmi les dessins. Le jeune homme à l'oiseau, toutefois, dessine toujours, et le professeur s'apprête à lui donner les conseils habituels lorsqu'il découvre que son dessin est plus beau que tout ce qu'il a lui-même fait, parce qu'il est plein de vie et de mouvement: l'élève a dessiné l'oiseau sur l'arrière-plan turbulent du paysage.

Cette histoire fait penser à *The lesson of the master*, de Henry James: la leçon que le maître donne par son exemple à l'élève, c'est de ne pas perdre sa vie en mondanités comme il l'a lui-même fait, en sujets faciles, au lieu de se consacrer à ce que la nécessité intérieure lui dicte. Le professeur de dessin de cette nouvelle, qui croit être bien au-dessus de ses élèves – il se moque en lui-même du jeune homme à l'oiseau – cherche toujours le sujet qui justifierait son talent. Mais lorsque l'occasion lui est présentée – le paysage qu'il aperçoit sur la route menant au musée – il s'en détourne, incapable de saisir sa beauté sur papier. De la même façon, il a toujours cherché chez ses élèves la marque du génie mais ne voit rien; les lunettes de l'ironie désabusée l'aveuglant. Ce jour-là, il découvre une fois que l'élève a terminé le dessin de l'oiseau que son pronostic était entièrement erroné.

Les cinq fauteuils roulants du titre des nouvelles se retrouvent dans cette nouvelle, qui clôt le cycle. Ce sont ces cinq vieilles chaises roulantes que le professeur de dessin découvre derrière une cloison, dans le petit musée régional qu'il visite avec ses élèves. Ce n'est pas un

hasard s'il considère qu'il a trouvé son sujet – qui lui échappait depuis son arrivée au musée avec ses élèves – en voyant ces chaises. Ce n'est pas non plus un hasard s'il considère les dessins qu'il a faits de ces chaises comme ses plus beaux. Car bien qu'il se permette d'analyser les motivations inconscientes de ses élèves – ceux qui choisissent de dessiner un lit à baldaquin, celui qui choisit un sujet différent –, il est bien loin de connaître les siennes propres: ces chaises roulantes sont le symbole de son infirmité, pas plus physique que celle des protagonistes des autres nouvelles : il s'agit de son incapacité à «percevoir» les choses comme un artiste, à se laisser habiter par une vision, parce que cela implique une perte de contrôle. Bien qu'il se soit senti dérangé par le paysage dans lequel il roulait, il se trouve incapable de le saisir, parce qu'il faut, d'une certaine façon, s'être laissé dérangé, déséquilibrer par une chose (objet, personne, phénomène) pour bien la rendre. Il n'excelle à dessiner que les choses qui sont déjà interprétées, classées, car elles ne sont plus vivantes. Il est significatif que les deux objets qu'il a choisi de dessiner avant les chaises roulantes soient des poupées: elles ne sont que des représentations d'humains – un peu comme lui, qui se demande, à un moment, s'il a «l'air» correct, et qui fait confiance à son apparence (cheveux gris, barbe bien taillée, pantalon de cuir, etc.) et donc, à sa «représentation», pour le confirmer dans ce qu'il est³⁵⁶.

Aussi le musée est-il ici opposé à la nature: il représente la culture, morte, dépourvue de vie, parce qu'elle appartient au passé et parce qu'elle a été analysée, classifiée, vidée de son mystère; la nature représente tout ce qu'il y a de vivant et donc d'insondable, d'inclassable, par quoi l'artiste doit accepter de se laisser émouvoir. Comme presque tous les personnages de *Niagara (The Whirlpool)* qui, selon Marlene Goldman³⁵⁷, tentent de contrôler le flux de la signification en imposant un ordre rigide à leur vie, le professeur de dessin choisit des sujets dont les formes sont déjà figées, des choses qui ne sont que des représentations d'êtres vivants (poupées) ou qui symbolisent son infirmité psychique (chaises roulantes).

Au fur et à mesure de la narration, il devient évident que l'extérieur, tout en mouvement, représente les forces de la vie, alors que l'intérieur – le musée, qui contient, par définition, toutes choses du passé, désuètes, caduques, mais organisées – représente la mort, le statique. C'est le jeune étudiant qui, en choisissant d'intégrer un oiseau –seul «objet»

³⁵⁶ En cela, le personnage est peut-être le prototype des deux personnages masculins de *Niagara* – Patrick, le poète, et David, l'historien – parce que ces hommes, qui croient leur contribution remarquable dans leurs domaines respectifs, sont incapables de sortir des sentiers battus, de se laisser envahir par la réalité pour mieux la saisir, l'interpréter. David, avec son amour inconsidéré des musées, rejoint ici le professeur de dessin : «David actually wants «to make a museum... a better museum», but he cannot read the historical artifacts that do not conform to his notions of order or yield easily to his interpretation», affirme Margaret Turner, «Jane Urquhart: Writing the New World», in *Imagining Culture: New World Narratives and the Writing of Canada*, Montréal/Kingston, 1995, McGill/Queen's University Press, p. 95.

³⁵⁷ Marlene Goldman, «Emptying the Museum: Jane Urquhart's *The Whirlpool*», *op. cit.*, p. 173.

naturel (ayant été vivant) du musée– au paysage extérieur, s'est ouvert à la vie et a donné une humble leçon à son maître.

De nombreuses oppositions structurent la nouvelle; en voici un petit tableau synoptique:

Nature	Culture
extérieur	intérieur
dynamique	statique
réel protéiforme	réel uniforme
tumulte (chaos)	ordre (classification)

Ces valeurs, qui n'ont pas de connotations particulières en soi, sont fortement marquées chez Urquhart: la nature, source de vie, est marquée positivement, ainsi que tout ce qui y est lié; la culture muséale, contrairement à ce que l'on pourrait penser, est marquée négativement, parce qu'elle représente un ordonnancement, un encadrement qui va à l'encontre de la vie; le seul fait que les objets soient contenus dans un édifice est négatif chez Urquhart. Goldman résume:

Critics of Urquhart's work have commented on her repeated use of the image of the museum and references to collecting. In interviews, she admits readily to her fascination with the drive toward order which, as she suggests, manifests itself in the act of collecting and is embodied in the museum³⁵⁸.

Par ailleurs, d'autres oppositions, s'intégrant aux premières, viennent approfondir le sens, ajoutant à sa richesse: le professeur exécute ses dessins avec des plumes raffinées, alors que le jeune homme a exécuté le sien avec une poignée de bouts de crayons de plomb. L'assurance du maître, son arrogance même, s'opposent à la timidité de l'élève, qui rougit lorsqu'on lui adresse la parole. La vitesse d'exécution chez le maître (il a terminé les dessins dans sa tête avant d'avoir touché une plume) trouve sa contrepartie chez l'élève, qui travaille à tâtons, laborieusement, sur un seul dessin (le maître en a fait sept, chiffre qui symbolise la perfection). L'attitude du maître est fermée; son savoir, son pouvoir l'empêchent d'avoir le regard neuf de l'artiste, celui qui perçoit la vérité des choses, si chaotique soit-elle. Cette attitude idéale est celle de l'élève: il est réceptif, ouvert; son statut d'élève en est la marque³⁵⁹.

³⁵⁸ Goldman, *idem*, p. 173.

³⁵⁹ Les attitudes opposées du professeur et de l'élève gagnent à être rapprochées des attitudes des hommes dans *The Whirlpool*, l'attitude de David et Patrick contrastant avec celle du fils autistique de Maud: «In contrast to both David's and Patrick's efforts to make things mean something, to gather up random objects and events and imbue them with an abstract, static significance in order to stave off the «nothing» of chaos, of death, the boy's linguistic practice emphasizes the wonderful instabilities inherent in language, the way in

3.1.5.2. Descriptions picturales

Si la description occupe toujours une grande place dans les récits de Jane Urquhart, elle tient une place plus importante dans cette nouvelle, qui traite du regard de l'artiste. Les descriptions, presque toujours très visuelles chez Urquhart, sont dans cette nouvelle particulièrement évocatrices en raison de la mise en valeur des couleurs et des formes des objets et du paysage en mouvement. La description des paysages est particulièrement raffinée puisque que c'est à ces derniers que l'importance est accordée. Ils subissent ainsi une métamorphose dès que le regard – dans ce cas, celui du professeur – est posé sur eux; le résultat est que l'on reconnaît à peine le référent réel. Urquhart, qui aime représenter la nature en flux perpétuel, abandonne les représentations stables (habituelles) du paysage et de ses éléments naturels ou humains au détriment de l'identification possible de ses composantes: il en résulte un dynamisme qui renouvelle la description, en soi statique. La description qui suit, par exemple, fait penser à certains tableaux expressionnistes, non par le sujet, mais par le traitement. Elle rappelle aussi les compositions de Kandinsky précédant ses premières toiles abstraites: on reconnaît encore des vaches, des arbres, de l'herbe, mais le tableau est dominé par des taches de couleurs qui matérialisent le mouvement:

A strong wind had confused the angle of fields of tall grass and had set the normally well-organized trees lurching against the sky. Laundry had become desperate splashes of colours in farm-yards. Even the predictable black-and-white of docile cows seemed temporary, as if they might be sent spiralling towards fence wire like so much tumbleweed. The restlessness of this insistent motion, this constant churning hyperactivity [...] (SG, 30).

Les dénotations ou connotations de mouvement sont nombreuses: «rush, flashed, strong wind, set lurching, had become, be sent spiralling towards, tumbleweed, restlessness, insistent motion, churning hyperactivity.» Le mouvement des objets dans ce passage est donc fortement opposé à l'immobilité des objets du musée. Un autre des aspects mentionnés plus haut y est mis en relief: l'imprévisibilité du monde naturel, son désordre: «[...] had confused the angle of fields», «[...] had set the normally well-organized trees lurching against the sky» «the laundry had become desperate flashes of colour». Y sont accusés non seulement l'imprévisibilité du monde de la nature, mais le désordre des perceptions; c'est du moins ce que laisse entendre la dernière remarque du récit, qui fait ressortir, par le fait même, la difficulté de représenter la métamorphose des objets dans leurs mouvements: «And it was as

which language can become unhinged from its referent, signifier disconnected from signified» (Goldman, *idem*, p. 187).

confused and disordered and wonderful as everything the drawing master had chosen to ignore» (SG, 32) / «dessin aussi confus, désordonné et merveilleux que tout ce que le professeur de dessin avait choisi d'ignorer» (VT, 38).

Le paragraphe cité plus haut est le noyau de toute l'histoire; c'est la force dynamique à laquelle sont opposés tous les objets immobiles du musée, qui sont vidés de leur substance vitale parce qu'ils ne sont plus en contact avec la vie. Le traducteur doit donc tenir compte de ces oppositions dans le texte pour rester le plus près possible de sa signification latente. Par exemple, un substantif comme «*tumbleweed*» contient, dans sa composition même, une idée de mouvement: le mot *tumble* –faire une chute, culbuter, se dérouler, s'agiter, selon la particule qui lui est ajoutée et le contexte, est un générique appliqué à toutes les plantes qui se détachent de leurs racines à l'automne et roulent, transportées par le vent (*bugseed*, *pigweed*, *amaranth*). Cette sorte d'herbe est très courante dans les prairies canadiennes et dans l'Ouest américain. Il existe quelques équivalents français, mais comme il fallait conserver l'idée du mouvement, les termes «Herbe-à-cochon» et «amarante blanche» devaient être évités. «Herbe roulante» (VT, 36) convenait parfaitement bien que l'expression soit peut-être un calque du mot anglais désignant cette réalité bien nord-américaine.

3.1.5.3. Problèmes relevant des styles collectifs

3.1.5.3.1. Descriptions picturales

Les descriptions picturales étant nombreuses dans cette nouvelle et recouvrant parfois le style individuel et parfois le style collectif, elles seront traitées dans ces deux sections.

[...] as if they might be sent spiralling towards the fence like so much tumbleweed (SG, 30)

[...] comme si les vaches, poussées par la tourmente, menaçaient de se fondre en spirales et de s'écraser contre les clôtures de fil de fer, telle l'herbe roulante (VT, 36)

Pour que l'expression soit idiomatique, elle doit être à la voix active, ce qui oblige le traducteur à nommer le sujet réel de «be sent spiralling», la tempête, c'est-à-dire l'agent de cette action: c'est un cas où le style collectif prime, obligeant la transformation de la voix passive à la voix active, ce qui introduit nécessairement l'agent de l'action. Ce sujet réel, on l'a vu dans les contraintes du style collectif, reste souvent dans l'ombre en anglais, qui accuse une préférence pour la mise en relief du procès.

Par ailleurs, le français formant beaucoup moins de verbes à partir de noms, l'équivalent de «spiralling» n'existe pas: il faut le rendre par une modulation: «comme si les

vaches, poussées par la tourmente, menaçaient de **se fondre en spirales** et de s'écraser contre les clôtures de fil de fer, telle l'herbe roulante» (VT, 36). Il s'agit ici aussi d'une contrainte liée aux styles collectifs, l'anglais étant une langue qui utilise plus volontiers que le français les dérivations dans la formation de nouveaux mots. L'expression «like so much tumbleweed» (littéralement: comme autant de boules d'herbes roulantes) indique que tumbleweed peut aussi être pluriel, alors que l'équivalent français, «herbe roulante», est un collectif; le mot «spirales» étant ici pluriel, j'ai considéré que la comparaison de chaque vache avec une boule d'herbe roulante allait de soi.

There before him on the paper **was** the perfectly **drawn** skeleton of a bird, and surrounding that and sometimes **covering it or being covered by it**, in a kind of crazy spatial ambiguity [...]was the mad, turbulent landscape (SG, 31).

Devant lui **se trouvait** le squelette d'un oiseau, parfaitement dessiné, et autour, un paysage turbulent, dément, qui semblait parfois à **l'arrière-plan, parfois à l'avant**, dans une sorte d'ambiguïté spatiale insensée (VT, 38).

Le prédicat «Covering it or being covered by it» a été traduit par «qui semblait parfois à l'arrière-plan, parfois à l'avant», expression qui rend tout à fait le sens – bien qu'il s'agisse d'une modulation – car il fait allusion aux différents plans que l'oeil voit dans une peinture. Le verbe «covering» traduit littéralement aurait créé une étrange impression: on imagine mal un squelette couvrir le paysage. Par ailleurs, conserver la voix passive n'aurait pas respecté le style collectif du français, car la phrase en aurait été inutilement allongée. On sait qu'en français la forme pronominale prend souvent le relais de la forme passive, comme c'est le cas ici. Le verbe «sembler» a été ajouté pour corroborer l'ambiguïté spatiale.

3.1.5.4. Problèmes relevant du style individuel

Les difficultés sémantiques et syntaxiques étaient plus grandes: il était impossible de traduire mot - à - mot ces descriptions étonnantes; il fallait d'abord s'imaginer la scène pour pouvoir la retraduire.

A strong wind had confused the angle of fields of tall grass and had set the normally well-organized trees lurching against the sky (SG, 30).

Un vent violent courbait les longues herbes dans les champs, leur donnant un angle inhabituel, et les arbres, d'ordinaire symétriquement alignés, titubaient contre le ciel (VT, 36).

On a vu que l'adjectif «organized» se colore d'une connotation péjorative chez Urquhart. Dans «Dreams», la jeune mariée considère l'Atlantique comme ayant un comportement «organisé» («organized behaviour»: 17). Elle applique le mot à des éléments de la nature, ce

que le français répugne à faire si les choses ne sont pas ordonnées par une conscience. Le sens, dans le cas qui nous occupe, est passif: on peut supposer que les arbres ont été «organisés», alignés, par les humains); ils ont été plantés selon une configuration reconnaissable et sont probablement alignés le long de la route ou de façon à séparer les terres.

Laundry had become desperate splashes of colour in farm-yards (SG, 30).

Les cordées de linge n'étaient plus que des taches de couleur éclaboussant l'arrière-cour des fermes (VT, 36).

Le qualificatif «desperate» posait le plus gros problème dans cette phrase. Le seul sens possible de ce mot dans ce contexte est sa valeur intensive, avec une connotation de «terrible, épouvantable». C'est le dernier sens noté dans Webster's: «Overpowering: intense.<desperate privation>». Qualifier ainsi des vêtements est surprenant. Après tout, l'observateur étant un professeur de dessin, l'expérience visuelle pourrait être agréable. Il faut considérer le contexte immédiat, c'est-à-dire le paragraphe, pour comprendre. Les points de repère habituels ont disparu dans la tourmente; rien ne revêt plus son aspect habituel: ni les arbres, ni les vaches, ni même les vêtements étendus sur la corde. On sait par ailleurs que le professeur ne «comprend» pas le paysage («somehow unable to grasp it»), qu'il perçoit comme distordu. C'est pourquoi j'ai traduit «desperate» par une restriction «ne plus que», qui connote l'intensif: «Les cordées de linge n'étaient plus que des taches de couleur [...]»; le vent rend les éléments familiers du paysage méconnaissables, qui échappent à la classification opérée habituellement par l'oeil, et c'est cela qui effraie le professeur de dessin.

Even the predictable black-and-white of docile cows seemed temporary, as if they might be sent spiralling towards fence wire like so much tumbleweed (SG, 30).

Même l'habituel pelage noir et blanc des vaches dociles semblait fugace, comme si les vaches, poussées par la tourmente, menaçaient de se fondre en spirales et de s'écraser contre les clôtures de fil de fer, telle l'herbe roulante (VT, 36).

L'utilisation du qualificatif «predictable» pour décrire le mouvement des vagues (17) dans «Dreams» ne surprend pas. Mais «the predictable black-and-white of [...] cows» ne peut être interprété que d'une façon: c'est le pelage habituel des vaches dans cette région (ce sont probablement des holsteins). Chaque qualificatif a son poids, puisque chacun contribue à créer un réseau de significations qui se superposent aux définitions habituelles (il s'agit des connotations propres à l'auteur, qui se superposent au sens dénotatif). Ici, «predictable» est traduit par «habituel» – précédé de l'intensif «même». La qualification de la couleur des vaches constitue le troisième élément d'un tableau (arbres, cordées de linge, vaches) où

l'ordre habituel des choses est bouleversé et forme un amas de taches incompréhensibles pour le professeur. «Predictable», dans ce sens, doit être vu comme un antonyme du qualificatif «temporary» – auquel il est associé – et qui signifie quelque chose comme «qui peut disparaître ou se modifier à tout moment». «Fugace» me semblait contenir les deux sens.

But he had felt the strong, hard-edged responsibility of the highway to such an extent that even now, when he observed the landscape through the safe, confining frame of the window, he was somehow unable to grasp it» (SG, 30).

Dans ce cas, il fallait étoffer, car le passage «hard-edged responsibility of the highway» ne peut être déchiffré que grâce au contexte; la phrase est elliptique, la responsabilité n'étant pas celle de l'autoroute, mais celle du professeur conduisant sur l'autoroute (car les élèves sont avec lui): «[...] mais il avait senti la brutale responsabilité de la conduite sur l'autoroute à tel point que même maintenant, lorsqu'il observait le paysage depuis le cadre sécurisant mais limité de la fenêtre, il était en quelque sorte incapable de le saisir» (VT, 30).

3.1.6. Conclusion sur les *Fauteuils roulants*

Il est remarquable que les fauteuils roulants de ces récits rejoignent, dans les rêves ou la réalité, comme des aimants, les personnages qui présentent une quelconque infirmité psychique. Ainsi, dans «Les Chaussures», le fauteuil roulant de l'infirmes passe à l'acrobate, qui est le véritable infirmes du point de vue psychique. Dans «Rêves», c'est la jeune mariée que les chaises roulantes assaillent par le biais des rêves, bien qu'elle y projette cette infirmité sur les hommes avec lesquels elle a eu des liaisons. Bien sûr, sa vision n'est pas fautive: ces jeunes hommes, dont les jambes sont faites pour courir dans les savanes, pourraient tout aussi bien être des infirmes, puisqu'ils passent l'essentiel de leur vie assis derrière un bureau. Mais plus fondamentalement, c'est l'étroitesse de la vie de couple telle que l'entrevoit la protagoniste que signalent les rêves, comme l'économie du récit le confirme: cette prise de conscience, si affreuse soit-elle, pourrait libérer la narratrice de ses chaînes (de ses chaises, pourrait-on dire) si elle acceptait de supporter cette horreur assez longtemps pour faire des choix qui ne soient pas aussi définitifs. Mais les dernières lignes du texte laissent entendre qu'elle préfère encore le mensonge –plus inoffensif– et qu'elle demeurera de ce fait «infirmes» par les limitations qu'elle continuera d'imposer à sa vie. Dans le récit «Charité», c'est le personnel de l'hôpital – anonyme – qui semble avoir décelé l'infirmité psychique de l'héroïne – l'absence de charité dans les comportements. Et bien que la protagoniste quitte l'hôpital avec sa chaise roulante, on peut déduire que la protagoniste a consenti – quoique l'association

qu'elle opère entre son mari et son héros indique qu'il s'agit vraisemblablement d'un transfert inconscient – à être charitable envers son mari.

Le véritable paralytique dans la nouvelle «Le Cadeau» est Madame Delacour – et non son mari – qui s'avère incapable de supporter la vie quotidienne: elle ne vit que de la satisfaction de ses désirs oraux (chocolat) et fantasmés (désir de mort projeté sur les autres; désir de célébrité: elle s'imagine connaître le «grand monde»), et c'est ce qu'a compris inconsciemment Monsieur Delacour, qui, en lui faisant cadeau de sa chaise roulante, espère tromper l'appétit monstrueux de sa femme pour la mort en l'occupant avec la maladie, parce qu'elle est plus «durable». Comme dans «Chaussures», la chaise roulante passe de l'infirmes physique à l'infirmes psychique, comme s'il s'agissait de corroborer une réalité cachée.

Enfin, si le professeur de dessin de la nouvelle éponyme est attiré par les fauteuils roulants, c'est, on l'a vu, que sa sensibilité d'artiste s'est atrophiée au point qu'il ne risque plus rien : ses sujets ne sont jamais choisis parmi des êtres vivants, dont la forme en mouvement révèle la complexité de la vie dans sa mouvance même.

On peut se demander si les femmes qui sont liées aux chaises roulantes dans ces récits ne le sont pas en raison de leur condition de femme mariée ou du moins, de femme au foyer: ce serait la vie limitée aux quatre murs de la maison qui constituerait l'infirmité, une négation du potentiel de la femme, un arrêt émotif. Les chutes ouvertes qui caractérisent ces récits constituent, de par leur forme même, un commentaire sur ces personnages qui essaient vainement d'imposer un ordre à la réalité fluctuante.

3.2. «Verre de tempête»

3.2.1. Interprétation générale

La plus philosophique des nouvelles du recueil, «Verre de Tempête» est une réflexion qu'une femme – la narratrice-focalisatrice – se fait au seuil de la mort. Confinée à son lit, elle ne souffre pas, ce qui lui permet de réfléchir sur la mort et la vie en tant que processus. Cette réflexion est mêlée de réminiscences de sa vie de mère et d'épouse. Il s'agit donc d'un récit minimal, où il ne se passe pour ainsi dire rien, du moins pas extérieurement, comme c'est souvent le cas dans ce recueil de nouvelles. Urquhart affirme à ce sujet :

[...] I would say that my stories are more passive than active. More reflective. A certain male writer-in-residence at the University of Waterloo told me a few years ago that one of my stories was, in fact, not a story because nothing took place in it. «Nothing is happening here», he said, «there are no hunters or grizzly bears or

baseball games». I said, «The woman in this story is dying and something is happening to her emotionally! The story is inside her head». But he said, «It's so passive, laid back. Why don't you put a few events into it?» I couldn't do it. The story was the event³⁶⁰.

C'est le symbolisme du «verre de tempête» qui constitue le fil directeur de ces pensées et leur imprime leur originalité particulière. Le «verre de tempête» est, dans cette nouvelle, un collectif désignant ces tessons de verre dont les tranchants ont été adoucis par les intempéries et la mer. Il devient un symbole de la vie, qui est faite d'affirmation de soi (le tranchant du verre) mais aussi d'écoute, de compromis (ce même tranchant adouci). C'est donc aussi un symbole du temps qui passe, qui transforme tout ce qui a été produit par l'homme, même son aspect dangereux, ne laissant que l'essentiel: «What had once been a shattered dangerous substance now lay upon the beach, harmless, inert and beautiful after being tossed and rubbed by the real weather of the world» (39).

De la même façon, la relation que la narratrice entretient avec son mari, de difficile au départ parce qu'elle est faite d'affirmation de soi, devient au fil du temps plus facile car, comme le verre qui, soumis aux intempéries, perd de ses propriétés coupantes, la relation, soumise au passage du temps et de ce qu'il comporte comme épreuves, se fait plus conciliante. Le récit traite donc aussi de la prise de conscience de la narratrice, par l'épreuve de la maladie, de la part de renoncement nécessaire à la bonne marche des relations d'un couple. L'attitude du mari, à l'opposé, est de vouloir tout maîtriser³⁶¹. Peut-être ses efforts acharnés pour produire la vie sont-ils une façon de réagir à la maladie de sa femme, contre laquelle il ne peut rien: «He spoke of problems with the farm, of obstinate machinery that refuses to function or of crops with inexplicable malformations – events that, even with the power of his stubbornness, he could never hope to control»³⁶². La narratrice l'associe, de ce fait, au verre fraîchement coupé. C'est donc le même thème qui est repris tout au long de la narration sous diverses facettes, justement comme si l'on examinait un tesson de verre sous ses divers angles. De nombreux passages posant, du fait de la double signification inhérente à cette nouvelle, des problèmes, le symbolisme en sera exploré au fur et à mesure des passages.

³⁶⁰ Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart», *op. cit.*, p. 34.

³⁶¹ Comme presque tous les personnages masculins dans le recueil de nouvelles *Verre de tempête* et dans le roman *Niagara*, dont les versions originales ont été publiées à un an de distance.

³⁶² «Storm Glass», SG, p. 39.

3.2.2. Problèmes relevant du style individuel

Comme tous les problèmes de traduction me semblaient relever du style d'Urquhart, les autres catégories ne sont pas présentes ici, la seule division «style individuel» comportant plutôt des sous-titres.

3.2.2.1. Néologismes

«Storm glass»

Le mot recouvre deux réalités: celle, comme le montre la jaquette du recueil de nouvelles original, d'un dispositif servant à connaître approximativement la pression atmosphérique, qui a dû être utilisé entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e. Le terme n'a jamais, semble-t-il, été traduit en français (au secrétariat d'État, on m'a suggéré «verre barométrique», mais le terme n'a nulle part été confirmé). L'édition de 1913 du Webster's en donne la définition suivante:

A tube containing a liquid holding a solution which is supposed to be sensitive to atmospheric change. In clear weather, the substance settles near the bottom of the tube, the liquid remaining comparatively clear; preceding a storm, the substance rises, causing the liquid to become cloudy.

Dans le Webster's de 1926, la définition est réduite à: «A glass vessel, usually a vertical tube, the contents of which are supposed to indicate changes in the weather by changes in their appearance», ce qui montre bien que l'objet n'était déjà plus en usage. Au cours du récit, le mot n'apparaît qu'une fois avec cette signification: le mari utilisant *storm glass* pour décrire des tessons de verre trouvés sur la plage, sa femme lui affirme que ce mot désigne au contraire un appareil qu'ils utilisaient en sciences physiques à l'école secondaire. La femme abandonne, sur l'insistance de son mari, sa propre définition pour utiliser le mot selon l'acception de son mari. Elle sait que ses connaissances sont plus précises que celles de son mari, mais leur relation étant en cause, elle cède. Le fait qu'elle renonce à utiliser le terme dans le sens qu'elle a connu est symbolique de la transformation de ses valeurs avec l'approche de la mort: elle préfère, comme le verre de tempête, s'adoucir au contact des autres plutôt que de garder une attitude tranchante.

Voici la discussion entre mari et femme sur l'acception correcte de *storm glass*, symbolique de leurs différends:

«It's really **storm glass**», he had announced to the children who had been calling it by a variety of names, «that's what I always called it.»
 «But», she had responded, «I remember a **storm glass** from

high school, from physics, something to do with predicting weather, I don't know just what. But that's what it is, not the glass out there on the beach.»

«No», he had continued, «storms make it with waves and stones. That wears down the edges. You can't take the edge off a piece of glass that lies at the bottom of a birdbath. Storms make it, it's **storm glass**.»

«Well, we always called it **beach glass**, or sometimes **water glass** when we were children, and the **storm glass** came later when we were in high school.»

«It is **storm glass**», he said, with the kind of grave finality she had come to know; a statement you don't retract, a place you don't return from (ST, 37-38).

«C'est plutôt du **verre de tempête**, avait-il déclaré aux enfants, qui lui donnaient toutes sortes de noms. C'est comme ça que je l'ai toujours appelé.

– Mais, avait-elle rétorqué, je me souviens d'un **verre de tempête** à l'école secondaire, en physique; c'était quelque chose qui avait à voir avec les prévisions du temps, je ne sais pas quoi exactement. Mais voilà ce qu'est le **verre de tempête**, pas celui qu'on retrouve sur la plage.

– Non, avait-il répliqué, les tempêtes, les vagues et les pierres produisent ce verre qui s'use sur les bords. On ne peut pas user les bords d'un morceau de verre au fond d'une vasque. Ce sont les tempêtes qui ont cet effet; c'est du **verre de tempête**.

– Eh bien, nous, nous avons toujours appelé cela des **galets de verre**, ou parfois du **verre d'eau**, quand nous étions petits; «**verre de tempête**» est une expression que nous n'avons utilisée que beaucoup plus tard, à l'école secondaire.

– C'est du **verre de tempête**», affirma-t-il avec cette sorte de grave irrévocabilité qu'elle avait fini par connaître; c'était une affirmation qu'on ne retirait pas, un endroit d'où l'on ne revenait pas (VT, 47-48).

Cette autre acception de «storm glass», celle des éclats de verre aux tranchants adoucis par la mer et les intempéries, semble un mot inventé par Urquhart; je ne l'ai trouvée dans aucun dictionnaire ou banque de données. En raison des deux définitions différentes accolées à ce mot, il valait mieux le traduire littéralement.

Comme on le voit dans le passage cité plus haut, les termes «beach glass» et «water glass», mentionnés dans le passage plus haut, ont respectivement été traduits «galets de verre» et «verre d'eau» (VT, 40), le français permettant ce dernier jeu de mots parce que la préposition *de* indique aussi bien la provenance que le contenu.

3.2.2.2. Ambiguïtés

She was alone in the room now. As alone as she would be a few months later when the brightness of the last breath closed on the dark, forever. She had imagined the voyage in that dark – her thoughts speaking in an alien tongue – textural black landscape – non-visual – swimming towards the change (SG, 33).

Elle était seule dans sa chambre maintenant. Aussi seule qu'elle le serait quelques mois plus tard lorsque l'intensité lumineuse du dernier soupir se refermerait sur l'obscurité, pour toujours. Elle avait imaginé le voyage dans cette obscurité – ses

pensées s'exprimant dans une langue inconnue – un paysage noir texturé, imperceptible à l'oeil – nageant vers le changement (VT, 41).

La difficulté de la traduction du deuxième paragraphe tient à ce qu'il est construit comme un poème en prose, certaines formulations étant tellement denses qu'elles sont plus près de la poésie que de la prose. La maladresse que la narratrice éprouve à exprimer ce qu'elle imagine être la mort, la traductrice l'éprouve d'autant plus qu'elle doit d'abord se représenter le sens de ce passage avant de le traduire en mots qui conservent le même ton sobre. L'allitération «*brightness – breath*» qui ouvre et referme le syntagme «*the brightness of the last breath*» pourrait elle-même être comparée au rythme d'une respiration. Je n'ai pas, toutefois, cherché à rendre l'évocation par le son; j'ai plutôt essayé de rendre l'image. «*Brightness*» signifiant, selon le contexte, «*éclat, brillance, intensité*», il m'a semblé qu'il fallait deux mots pour le rendre, le vocabulaire français étant pauvre relativement à l'anglais en ce qui concerne les perceptions sensorielles: «*lorsque l'intensité lumineuse du dernier soupir se refermerait sur l'obscurité, pour toujours*» (VT, 41). «*Soupir*» ici me semblait un bon choix parce qu'il est défini comme une «*inspiration ou respiration plus ou moins bruyante, qui vient rétablir l'équilibre respiratoire, dans les états d'émotion*», et qu'il fait référence à la dernière respiration d'un mourant.

L'auxiliaire modal du futur du passé (*would*) n'est pas répété dans la deuxième partie de la phrase – «*when the brightness of the last breath closed, on the dark, forever*» mais l'expression «*a few months later*» indique, sans doute possible, un événement ultérieur, ce qui obligera la traduction du *preterit closed* par *se refermerait*. Il s'agit d'ailleurs d'un discours indirect libre; l'indirect libre garde les marques syntaxiques du discours indirect –entre autres, le futur devient alors, avec la désinence du conditionnel, un futur du passé – mais sans les marques de subordination propres à ce dernier. *Brightness* est ici opposé à «*dark*», et «*breath*», à «*closed*». Il fallait rendre l'image d'une source de lumière qui s'éteint peu à peu, laissant définitivement place à l'obscurité.

She had imagined the voyage in that dark – her thoughts speaking in an alien tongue – textural black landscape – non-visual – swimming towards the change.

Elle avait imaginé le voyage dans cette obscurité – ses pensées s'exprimant dans une langue inconnue – un paysage noir texturé, imperceptible à l'oeil – nageant vers le changement.»

La série de tirets a été conservée dans la traduction, d'abord parce qu'elle scande la phrase, lui donnant un rythme syncopé, comme si la charge émotive était trop forte pour que la parole coule naturellement, ou comme si la difficulté de se représenter quelque chose d'aussi abstrait que la mort faisait buter la narratrice. Les tirets tiennent alors le rôle d'hiatus, de vides qui ne

peuvent être comblés par quelque chose de connu. Enfin, chaque particularité de cette mort qu'elle imagine peut être vue comme une image ponctuelle, un instantané, comme les images d'un rêve se superposant les unes aux autres, sans relations apparentes.

Par ailleurs, «Alien» ne possède pas d'équivalent qui corresponde parfaitement au contexte ici (étranger/extraterrestre): cette langue dont elle parle n'est pas une langue étrangère (expression qui se traduirait par «foreign tongue») parce que ce n'est pas une langue connue des humains; a donc été retenu le qualificatif «inconnue».

Pour ce qui est du syntagme nominal «textural black landscape – non-visual –»: «textural» est un qualificatif peu commun qui signifie à peu près «texturé, qui peut être appréhendé par sa texture»: «un paysage noir texturé», autrement dit, un paysage dont on ne peut distinguer les éléments par leur couleur ou leur ton; c'est un paysage qui ne peut être appréhendé que par sa texture, donc, par le toucher; parce que ses éléments résident dans dans l'obscurité, ils ne peuvent être vus (non-visual), sont imperceptibles à l'oeil. C'est une réalité qui ne peut être perçue par la vue, qui est le plus utilisé des sens. Le terme est d'une grande pertinence en ce qu'il indique un contact plus essentiel: il tient de la subjectivité: le toucher est sens plus primitif, moins objectif que la vue, entre autres parce qu'il n'implique qu'une distance minimale entre le sujet et l'objet.

She had imagined the voyage in that dark – her thoughts speaking in an alien tongue – textural black landscape – non-visual – **swimming towards the change**.
[...] nageant vers le changement (VT, 33).

Le participe présent «swimming» est placé ici de telle façon dans la phrase qu'il peut avoir pour sujet «she» (c'est le plus évident) ou «her thoughts». L'un étant singulier, l'autre pluriel, pour conserver l'ambiguïté, il fallait traduire par un participe présent, dont la désinence indique une action inscrite dans le temps sans marque de la personne.

But somehow **she sensed it would be more of a letting go**, slipping right through the center of the concentric circles that are the world and into a private and inarticulate focus, and then... (SG, 32).

Cependant, pour une raison ou pour une autre, **elle pressentait que cela ressemblerait plus à un abandon**, qu'on glissait par le centre même des cercles concentriques qui constituent le monde pour atteindre un foyer intime et inarticulé, et alors...
(VT, 41-42).

Bien que ce passage ait été classé sous la rubrique du style individuel, sa traduction doit beaucoup au style collectif en français; en effet, l'anglais, de la même façon qu'il peut faire un verbe d'un substantif, peut nominaliser un verbe (au participe présent; il devient alors un gérondif) en y ajoutant un déterminant: «a letting go». La traduction semble être d'un

registre plus formel, mais il n'en est rien; c'est la densité et l'indétermination propres à la syntaxe anglaise qui sont mises en valeur ici et qui, pour des raisons évidentes (style collectif) ne peuvent être conservées telles quelles, le français n'ayant que peu de ressources dans ce domaine, puisqu'il fallait éviter la traduction littérale, «un laisser-aller», qui connote tout autre chose: «elle pressentait que cela ressemblerait plus à un abandon» (VT, 41-42).

Par ailleurs, on voit que la syntaxe française oblige le recours à des subordonnées, ici conjonctives – *elle pressentait que, qu'on glissait* –, ce qui amène l'obligation de mentionner le sujet du procès, qui, puisqu'il est occulté en anglais, ne peut être qu'un pronom indéfini. De la même manière, l'ajout d'une troisième subordonnée – l'infinitive – témoigne des contraintes du style collectif: l'anglais associe le participe présent *slipping* – lui-même sans sujet déterminé – à la préposition *through* et à la préposition *into*. La traduction de la préposition «into» est un cas évident d'étoffement. Vinay et Darbelnet expliquent:

L'étoffement est le renforcement d'un mot qui ne se suffit pas à lui-même et qui a besoin d'être épaulé par d'autres. C'est pour le français une nécessité d'étoffer certains mots-outils qui en anglais se passent fort bien de cet appui, sans doute parce que dans cette langue ils sont susceptibles de recevoir l'accent tonique. Nulle part l'étoffement n'apparaît plus clairement que dans le domaine des prépositions (SCAF, 109).

J'ai donc traduit: «[...] qu'on glissait par le centre même des cercles concentriques qui constituent le monde **pour atteindre** un foyer intime et inarticulé, et alors...» (VT, 42), modulant pour obtenir une préposition qui met moins en relief le mouvement dans une direction spatiale (*into*) que le mouvement dans une direction temporelle (*pour*), étoffant avec le verbe «atteindre» pour rendre la situation (*but*) dans l'espace.

L'anglais permet un flou syntaxique que précise le lecteur en contexte, ce que n'autorise pas un français correct, car le sujet de *slipping* n'est pas le *she*, mais s'étend à toute personne; il représente un processus inéluctable. On peut ainsi affirmer que ce passage, de par les difficultés qu'il présente, tient à la fois des catégories de l'interprétation, des styles collectifs et du style individuel de l'auteur.

Slipping right through the center of the concentric circles that are the world.

L'allitération ici semble mimer le cheminement suivi, comme si chaque passage sur la syllabe – les son s et th, qui sont apparentés – marquait l'entrée dans un nouveau cercle. L'allitération du «s/c» a été conservée en français, jouant comme dans l'original sur la répétition des sons durs et mous de la lettre «c»: «qu'on glissait par le centre même des cercles concentriques qui constituent le monde» (VT, 33). L'expression «concentric circles»

n'est pas redondante, comme on pourrait le croire à première vue, puisque *concentrique* signifie «qui a un même centre».

[...] and **into** a private and inarticulate focus, and then...

La traduction de «focus» par «foyer» (lat. populaire *focarium*, de *focus*, foyer) est justifiée par le troisième sens du mot français: «lieu, point d'où rayonne la chaleur, la lumière. Fig.: point central» (*Petit Robert*).

3.2.2.3. Métaphores

She remembered **mending** things for them; a toy, a scratch on the skin, a piece of clothing, and she understood their helpless, inarticulate desire to pretend that now they could somehow **mend** her (SG, 35).

Elle se rappelait avoir **réparé, soigné, raccommodé** pour eux: un jouet, une égratignure sur la peau, un vêtement; elle comprenait leur désir inarticulé, désarmé, de prétendre qu'ils pouvaient maintenant la **raccommoder** en quelque sorte (VT, 44).

Le sens figuré du verbe «to mend» est jumelé à son sens littéral élargi en anglais [«mend: a toy, a scratch on the skin, a piece of clothing] sans que le lecteur ne s'en offense: il joue ainsi dans cette première proposition le rôle d'un générique. Qualifié plus loin dans la même phrase par l'adverbe «somehow», le verbe passe définitivement du côté de la métaphore. Le français toutefois est plus sourcilleux. La syntaxe n'a pas la même élasticité, comme si les possibles associations étaient infiniment plus restreintes. C'est pourquoi j'ai préféré aligner les trois verbes qui correspondaient à leurs compléments spécifiques: « Elle se rappelait avoir réparé, soigné, raccommodé pour eux: un jouet, une égratignure sur la peau, un vêtement». Une fois ces trois verbes précisés, l'image de la fin apparaît moins surprenante, le «en quelque sorte» servant d'atténuateur: [...] qu'ils pouvaient maintenant la raccommoder en quelque sorte».

These **precise working parts of once animate things** were so whole in themselves that they left no evidence of the final breakdown of flesh and feather (SG, 36).

Ces **rouages délicats ayant appartenu à des choses autrefois animées** étaient si complets en eux-mêmes[...] (VT, 37).

Les expressions «*precise working parts*», «*animate things*» obligent le lecteur à considérer les os comme des choses, même des artefacts (conçus par l'homme), des choses à la fois complètes en elles-mêmes et parties d'un tout vivant. Il s'agit d'une particularité du langage esthétique d'Urquhart, qui transgresse constamment dans ses images les frontières entre êtres et choses et brouille celles entre êtres vivants et morts ou choses inanimées.

[...] that they left no evidence of the final breakdown of flesh and feather (SG, 36).

[...] qu'ils ne gardaient plus souvenir de l'effondrement final de ces êtres de chair et de plumes (VT, 37).

La fin de la phrase, comme un coup de théâtre, vient toutefois rétablir la vérité sur la nature réelle de ces objets, restes d'un être de chair et de plumes. Aussi la syntaxe de la phrase suit-elle la pensée de la narratrice. Sur le plan symbolique, les os possèdent chez Urquhart une connotation quelque peu similaire à celle des morceaux de verre; après la mort de l'être dans lequel ils étaient rassemblés, ils poursuivent une existence nouvelle, indépendante. C'est une vie organique après la vie, toutefois délestée de son poids de chair corruptible.

3.2.3. **Télescopage: problèmes relevant des styles collectifs et individuel**

The children had changed, had left, had disappeared into adulthood, lost to cities and success (SG, 34-35).

Les enfants avaient changé, avaient quitté la maison, étaient passés dans le monde adulte; ils étaient disparus, perdus pour elle, mais gagnés à la ville et au succès (VT, 35).

Il y a télescopage parce qu'il y a compression du sens dans les verbes et les prépositions: une traduction littérale passerait à côté de l'essentiel parce que le français peut très difficilement effectuer ces compressions syntaxiques propres à l'anglais. Par exemple «*disappeared into adulthood*» contient le sens du verbe intransitif «*Disappear: to pass out of existence or notice*» (*Webster's Collegiate*) et le sens particulier du verbe accompagné de la préposition, qui n'est pas mentionné dans les dictionnaires anglais – peut-être parce qu'il ne s'agit pas d'un sens figé – «*se couler, se perdre dans*» (*Robert et Collins*). Il faut diviser cette phrase en deux parties parce qu'elle contient deux idées: il y a d'abord gradation des verbes: «*had changed, had left, had disappeared into adulthood*», qui traduisent différentes étapes vers la vie d'adulte; il y a par ailleurs non seulement le résultat final de cette transformation de l'enfant en adulte, «*disappeared*», mais aussi la disparition des enfants de la sphère familiale, vers leurs vies d'adultes, «*into adulthood*». J'ai donc essayé de rendre tous ces sens, ce qui m'obligeait à expliciter. Cette dernière partie de la phrase mérite un commentaire, pour les mêmes raisons: il y a ici aussi compression syntaxique et, par le fait même, sémantique: «*lost*

to» signifiait «taken away or beyond reach or attainment: denied (<regions lost to the faith>» (Webster's), l'énoncé «lost to cities and success» ainsi comportant deux signifiés, que l'on pourrait reformuler ainsi «1) absorbed by cities and success; 2) lost to her». Le participe adjectif «lost» est donc dit du point de vue de la mère: les enfants ne sont disparus, perdus, qu'aux yeux de la mère; ces jeunes adultes ont une vie nouvelle, remplie de succès, dans des villes lointaines. Dans cette densité syntaxique, possible en anglais en raison de l'adjonction de prépositions aux verbes et aux participes passés, il faut d'abord reconnaître, comme disaient Bally ainsi que Vinay et Darbelnet, les unités de sens pour pouvoir reconstruire une phrase française, dont la forme sera inévitablement diluée par rapport à l'anglais. Mais même dans des détails comme cette seule phrase, la compréhension entière n'est parfois possible que lorsque le lecteur se met dans la peau du personnage focalisé, ici, la mère qui «perd» ses enfants.

Ainsi l'énoncé «lost to cities and success» paraît ambivalent parce que le participe passé «lost» est connoté péjorativement – la mère "perd" ses enfants – et «cities», associé par le coordonnant «and» à «success», acquiert une connotation méliorative – les enfants, bien que loin de leur mère, mènent des vies citadines remplies de succès. Il fallait faire ressortir cette opposition en français: «ils étaient [...] perdus pour elle, mais gagnés à la ville et au succès». La syntaxe de la traduction est à la limite de la compression, donc à la limite de l'acceptabilité en français. La grande densité du passage m'a autorisée à imprimer un peu du style de l'auteur (l'ajout «gagnés» explicite plus que l'anglais), heurtant de ce fait le style collectif du français.

Almost every issue that he had questioned had settled into fact and belief in early manhood (SG, 38).

Presque toutes les questions sur lesquelles il s'était penché jadis s'étaient cristallisées en faits et en croyances au tournant de la vingtaine (VT, 48).

Cette affirmation est elle aussi très dense, en raison de l'ambiguïté de «settled into» et de l'utilisation des mots «issue» et «manhood», pour lesquels aucune traduction littérale n'existe. «Issue», par exemple, ne correspondant pas seulement à une question qu'on se pose, mais à un problème complexe, on ne peut se contenter de traduire par quelque chose comme «répondre à une question». Les questions de la pauvreté dans le monde et de la mort sont plutôt des questions philosophiques, auxquelles on ne peut trouver de réponse aussi tranchée qu'à une question du genre: «Combien y a-t-il d'oeufs dans ce panier?» On voit que la difficulté vient de ce que le français n'a qu'un mot là où l'anglais en propose deux: «issue» et «question». Par surcroît, la traduction de «issue» pose un problème d'interprétation: ce ne sont pas les questions sur lesquelles le mari s'est interrogé qui se sont cristallisées, mais les

réponses qu'il leur a données. La tournure quelque peu ambiguë a été conservée en dépit de sa logique boiteuse: «les questions s'étaient cristallisées en faits et en croyances [...]».

Le verbe «settled into», de par le contexte dans lequel il est placé, est investi de plusieurs sens. Le seul fait que «issue» (question) soit dans les parages de «settled» (régler, décider, trancher) encourage le lecteur à s'engager d'abord sur la piste de l'interprétation suivante: les questions sur lesquelles le mari s'est interrogé, il les a réglées. Cependant, après relecture, on se rend compte, *primo*, que ce n'est pas le mari qui les a réglées – c'est «issues» qui est le sujet de «had settled» –, *secundo*, que le verbe est accompagné d'une préposition qui en modifie le sens: «into». Ici le verbe est intransitif, et, accompagné de sa particule, il signifie quelque chose comme «adopter une routine, prendre une habitude, commencer à prendre forme» (Robert et Collins). La phrase ainsi construite – «Almost every issue that he had questioned had settled into fact and belief in early manhood» – oblige le lecteur (et le traducteur) à effectuer un détour: ce n'est pas tant que le mari a réglé ces questions dans un geste conscient — c'est ici que l'énoncé prend un tour métaphorique (typique des personnages d'Urquhart, dont les décisions sont très rarement le fruit d'une réflexion consciente)— mais qu'il a laissé, avec le temps, les faits et les croyances répondre aux questions qu'il s'était posées étant jeune. C'est pourquoi le verbe «settled into» indique à la fois un état définitif (*settle*) et une transformation (*into*) dont résulte cet état final. «Cristalliser» me semble donc un équivalent valable pour les deux sens.

Il restait à trouver un équivalent pour «manhood», qui signifie «âge d'homme, virilité». Pas plus que «adulthood», il ne possède d'équivalent français en un mot. Demeuraient deux choix: traduire par, comme c'est le cas ici, «à la fin de l'adolescence», qui a le désavantage d'être un peu inexact et trop long; ou traduire par «au tournant de la vingtaine», qui correspond grosso modo à la période appelée *early manhood*.

3.3. «La Mort de Robert Browning»

3.3.1. Interprétation générale

«La mort de Robert Browning», l'une des plus riches nouvelles du recueil³⁶³, raconte les derniers jours de Robert Browning de son point de vue fictif (narrateur-focalisateur).

³⁶³ Cette nouvelle n'est pas sans rappeler *La mort à Venise*, de Thomas Mann. Les protagonistes sont tous deux des écrivains vieillissant – l'un est Britannique, l'autre, Allemand – de passage à Venise. Leur séjour dans cette ville est significatif en ce qu'il permet une mise en perspective de leur vie, de leur oeuvre, avant que la mort ne les emporte. Mais, alors que Gustav von Aschenbach, le héros de *La Mort à Venise*, est hanté par la présence d'un éphèbe – Tazio – d'une famille de la haute bourgeoisie scandinave, Robert Browning, lui, est hanté par celle, imaginaire, du poète Shelley. Dans le récit de Mann, la crise (qui se résout en un processus de désintégration physique et morale), est beaucoup plus longue, car il s'agit d'une «novella». Le récit, en particulier vers la fin, est aussi imprégné de symbolisme que celui d'Urquhart. La ville sert de repoussoir aux

Pendant ses derniers jours, le poète victorien va s'attarder sur sa jeunesse et sa vieillesse comme si ces deux périodes constituaient les deux seules de sa vie. Il y est question du combat de Browning contre la mort, mais beaucoup plus de sa lutte contre l'envahissement progressif de son esprit par Shelley, qui fut d'une influence décisive dans sa jeunesse, influence qu'il a par la suite tenté de renier. Ce combat, il le perd, comme celui qu'il mène en sourdine contre la mort, mais l'acceptation de l'envahissement de son être par Shelley lui apporte enfin le repos, puisque c'est contre l'influence de ce modèle qu'il a lutté toute sa vie. Marlene Goldman montre que l'obsession de Browning vient du reniement inconscient de ses valeurs de jeunesse, refoulées tout au long de sa vie d'adulte, qui refont surface à la veille de sa mort : «It is appropriate that the Victorian poet is haunted by Shelley's specter because, for Browning, Shelley stood for everything that he repressed in his life and art»³⁶⁴.

Considérées sous cet angle, avec cette lucidité qu'apporte la mort entrevue, se profilent sa vie réglée comme celle d'un fonctionnaire – ses rêves abandonnés – et l'insignifiance qui en ressort. La vie du vieux poète s'oppose ainsi à celle de Shelley, qui a autant produit que Browning sur une très courte période (il est mort à trente ans), tout en ayant mené une vie chaotique, digne du poète romantique qu'il était. Autour des personnages de Browning et de Shelley, franchement opposés, se cristallisent les archétypes de l'ordre et du chaos, du musée et du labyrinthe, selon Goldman :

On one level, Browning's presence in Venice underscores this opposition in that a self-confessed lover of order locates himself in the most labyrinthine city of all. But the image of the labyrinth is also associated with Shelley and his sublime death by drowning; and it is in this context that we learn that there is a way to mediate between the two sides of this binary opposition. Ultimately, Browning's imagination enables him, however briefly, to escape the prison of his orderly existence³⁶⁵.

C'est donc avec ce rêve qu'il aura dans l'état comateux précédant la mort que Browning atteint un équilibre entre le chaos et l'ordre: sa vision du cadavre de Shelley flottant dans son Pallazzo Manzoni englouti en témoigne, comme il en sera discuté plus loin.

On sait que Browning avait un tempérament fougueux, était un homme énergique. Urquhart mêle réalité et fiction pour nous présenter un Browning attendant impatientement un signe de sa mort, un présage comme en a eu Shelley. Considérant même ses derniers jours du point de vue des derniers jours de Shelley, qui furent très mouvementés, Browning projette sur ses alentours sa haine nouvelle du statisme – «He cursed softly as the night gazed

états d'âme des protagonistes. Les deux vieux artistes, qui ne voient au début de leur séjour que les beautés de Venise, découvrent, au fur et à mesure de leur désintégration physique, les aspects sordides de la ville.

³⁶⁴ Goldman, «Emptying the Museum: Jane Urquhart's *The Whirlpool*», *op. cit.*, p. 179.

³⁶⁵ Goldman, *idem*, p. 180.

back at him, serene and cold and entirely lacking in events» (SG, 45) –: «Confronted with the specter of his own tidy death – he will be taken to the cemetery island of San Michele where he will join «the island's clean-boned inhabitants, sleeping in their white-washed houses (SG, 17) – Browning admits that Shelley's chaotic death by drowning was infinitely more romantic and sublime than anything Browning could hope to achieve»³⁶⁶. L'obsession du mouvement chez Browning témoigne de cet attrait de jeunesse nouvellement ressurgi qu'exerce Shelley, l'insaisissable, l'imprévisible³⁶⁷. Ce contraste entre la vie ordonnée de Browning et la vie chaotique de Shelley, présent tout au long de la nouvelle, de même que le désir cuisant que ressent Browning de recevoir des présages de la mort qui approche, témoignent tout autant de l'ambition qu'a Browning de se hisser au panthéon des poètes mythiques (dont fait partie Shelley) que de son désespoir d'avoir vécu «avec la régularité d'un employé de bureau» (VT, 57).

Le piétinement de l'esprit que le poète croit vivre, attendant vainement un signe extérieur, n'est à un autre niveau qu'un leurre. En effet, sa vision des choses, restée stable pendant des décennies, s'altère considérablement en ces quelques jours qui précèdent sa mort pour rejoindre celle de sa jeunesse³⁶⁸. Ainsi, le signe tant attendu vient, mais de l'intérieur, le changement s'effectuant, pour ainsi dire, sous ses yeux même, alors qu'il cherche encore désespérément ailleurs.

Le changement qui s'opère chez Browning est d'abord visible dans les métaphores qu'il utilise – Browning étant souvent le narrateur-focalisateur – le voilà qui pense, à la manière de Shelley, à des palais flottant «comme des rêves roses souillés, comme des soleils couchant au visage sale» (VT, 40). Venise, sa ville chérie, lui semble maintenant peu attirante: «la célèbre humidité vénitienne était bien pire l'hiver» (VT, 40-41); «La lumière, aussi, dure, à l'éclat métallique, n'évoquait en rien la Venise dorée de l'été. Il y avait dans tout cela quelque chose de meurtri, de déchiré. Le ciel, par exemple, ressemblait à une toile endommagée» (idem). Toutefois, dans la tradition romantique, à laquelle appartient Shelley –

³⁶⁶ Goldman, *idem*, p. 179.

³⁶⁷ Le Dr Thomas Reisner se demande si cette opposition entre Shelley et Browning ne naîtrait pas du fait de la vieillesse de Browning: «I feel that perhaps both translators may have missed something of the essential implied antithesis between Shelley and Browning on which the tale hinges. Could it be that the sedate habits ascribed to the latter in the story are the symptoms, less of an innate timidity of spirit (in his youth, Browning had been quite as flamboyant as Shelley, and a good deal more cerebral) than of his advanced age (77 at the time of his death) (Rapport d'évaluation de la thèse).

³⁶⁸ Urquhart affirme à ce sujet: «I have always adored Robert Browning's poetry and so I had great fun with his character. He was sort of like a stuffy old uncle with a heart of gold. Oddly enough, I didn't read any Browning's biographies until I was finished with that part of the novel [la nouvelle figure aussi dans le roman *The Whirlpool/Niagara* : elle en constitue le cadre, étant divisée en un prologue et un épilogue]. I just intuited, through reading the poetry, that Browning was likely to be an ordered variety of individual who might, in some far corner of himself, wish that he wasn't. That led me to think that, while he was dying, a well-ordered death in bed, he might be envious of Shelley's death, which was much more wild and emotional». Dans Geoff Hancock, «An Interview with Jane Urquhart», *op. cit.*, p. 37.

et, à un moindre degré, Browning – les paysages, les états successifs du ciel, la puanteur de la ville reflètent, chacun à sa façon, les états d'âme du poète approchant de la mort: «Every change in the atmosphere seemed an emotional response to something that had gone before» (SG, 41).

Le changement que Browning recherche désespérément au seuil de sa vie prendra la forme de signes, des extraits de poèmes de Shelley qu'il avait mémorisés pendant sa jeunesse. Il est significatif que les premiers vers qui s'imposent à lui soient des vers du *Prométhée délivré* (46). Bien que les vers cités témoignent de la souffrance attribuée à Prométhée, on sait que le poème se termine alors que Prométhée est délivré de ses chaînes: l'allusion est présentée comme un prélude à la mort de Browning, car ce Titan, demi-dieu, symbolise, entre autres, la révolte humaine contre la tyrannie de la matière.

Il est assez ironique qu'à ce moment même du récit, Browning se rappelle avoir rejeté Shelley et son oeuvre parce que le poète était trop centré sur lui-même, trop émotif: Browning est lui-même tellement absorbé par ce qui se passe en lui-même que la réalité extérieure, lorsqu'elle est présente, n'est que le reflet de son état du moment, comme on le voit avec la température.

Les poèmes de Shelley dont quelques-uns des vers apparaissent à Browning semblent représenter une sorte de chemin de croix, une station sur la voie qui mène à la reconnaissance, à l'acceptation de ce que son inconscient lui impose. Les pensées de l'écrivain s'arrêtent ensuite sur le poème *Ozymandias*. Ne pouvant se souvenir des derniers vers et les croyant sans importance, il termine le poème ainsi: «"Look on my works, ye mighty, and despair"» (SG, 46). Ce sont les trois derniers vers, en fait, qui expliquent l'attitude de Browning, encore pleine de vanité; il ne peut les reconnaître parce ce serait reconnaître que son oeuvre, comme celle de ce colosse autrefois tout-puissant et aujourd'hui réduit en poussière, passera. «Vanité, vanité, tout est vanité», dit laconiquement l'Ecclésiaste. Voici le poème entier:

I met a traveller from an antique land
 Who said: two vast and trunkless legs of stone
 Stand in the desert...Near them, on the sand,
 Half sunk, a shattered visage lies, whose frown
 And wrinkled lip and sneer of cold command
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamped on these lifeless things,
 The hand that mocked them, and the heart that fed
 And on the pedestal those words appear:
 «My name is Ozymandias, king of kings
 Look on my works, ye mighty, and despair!»
 Nothing beside remains. Round the decay
 Of that colossal wreck, boundless and bare

The lone and level sands stretch far away»³⁶⁹.

L'épisode qui suit, une prolepse, est présenté par un narrateur omniscient cette fois-ci. La famille, après la mort de Browning, s'interroge sur les intentions du poète le dernier jour de sa vie, au moment où il quitte la maison sans destination déterminée, pour la première fois de sa vie. La pertinence de ce passage réside dans la mise en relief de l'étonnante absence d'itinéraire de la part de Browning. Il s'en va, sans le savoir, à la rencontre de sa mort, qu'il voit maintenant partout, systématiquement:

[...] that two weeks earlier would have delighted him but now seemed used and lifeless. Statues appear to leak and ooze damp soot, window-glass was fogged with moisture, steps that led him over canals were slippery, covered with an unhealthy slime. He became peculiarly aware of smells he had previously ignored [...]. But now even the small roof gardens seemed to grow as if in stagnant water, winter chrysanthemums emitting a putrid odour, which spoke less of blossom than of decay (SG, 47).

Les quelques vers de Shelley qui sont cités complètent cette vision cauchemardesque (*Lines written among the Euganean hills*) :

Sepulchres where human forms,
Like pollution-nourished worms,
To the corpse of greatness cling,
Murdered and now mouldering³⁷⁰.

Mais au-delà de l'idée de mort et de pourriture, un thème apparenté à celui d'Ozzymandias les traverse: c'est l'idée que la grandeur – celle du poète, de son oeuvre – est morte, et qu'on se nourrit d'elle comme des vers de pourriture, comme si le personnage de Browning, se nourrissant de l'oeuvre de Shelley, se voyait comme un nécrophage. Bientôt ce sont les vers du poème *Julian and Maddalo* qui s'imposent à Browning, malgré lui, ceux de la maison des fous :

A building on an island; such a one
As age to age might add, for uses vile
A windowless, deformed and dreary pile³⁷¹.

³⁶⁹ J. Keats et P.B. Shelley, *Complete poems of Keats and Shelley*, New York, 1932, coll. «The Modern Library», p. 589.

³⁷⁰ «Lines written among the Euganean Hills» (Shelley), dans J. Keats et P.B. Shelley, *Complete poems of Keats and Shelley*, New York, 1932, coll. «The Modern Library», p. 594 (vers 146-150).

³⁷¹ «Julian and Maddalo» (Shelley), dans J. Keats et P.B. Shelley, *Complete Poems of Keats and Shelley*, *idem*, p. 212 (vers 99-101).

Mais ce que Browning voit devant lui, c'est l'île-cimetière San-Michele, qu'il se représente comme un havre de paix, libre de la contamination et de la pourriture de la ville. En lisant ces lignes, on ne peut s'empêcher de penser à la fin des *Vers écrits au milieu des montagnes euganéennes*, où Shelley parle d'«une île silencieuse couchée au milieu des agonies du souvenir[...]. Nous pouvons y vivre si heureux que les esprits de l'air, nous portant envie, veulent attirer à notre ravissant paradis l'impure multitude»³⁷².

Browning passe rapidement de l'idée de la propreté de l'île – dont on peut supposer que plus rien d'organique ne subsiste, les vieux os s'apparentant, par leur densité, leur texture, au règne minéral: «The island's clean-boned inhabitants» (48) – au dégoût qu'il ressent pour l'organique pourrissant, en l'occurrence le corps de Shelley trouvé sur la grève³⁷³. Toutefois, au seuil de la mort, il se surprend à «souhaiter le drame, le luxe d'une mort par noyade» (68); «tout ce marbre frais et blanc en échange des sables mouvants de Lerici» (69). Browning admet l'inadmissible: «Shelley's chaotic death by drowning was infinitely more romantic and sublime than anything Browning could hope to achieve»³⁷⁴.

Ses errements dans Venise, ville-labyrinthe³⁷⁵, le conduisent dans un quartier mal famé, où la misère le regarde de son oeil inquisiteur, les vieilles femmes se transformant, sous son regard, en anges de la mort. Après s'être rafraîchi près d'une fontaine, où il croit voir le visage du jeune Shelley dans le marbre, il réussit, malgré son état empirant, à rejoindre un canal d'où il peut hélér une gondole. Se mourant au palais de son fils, Browning se laisse de plus en plus envahir par la présence de Shelley. Il ne donnera pas le signe que sa famille, rassemblée au pied du lit, prévoit. Comme il a attendu un signe de sa mort prochaine, il fera attendre sa famille. Maintenant entièrement tourné vers l'intérieur, le poète reçoit la vision du cadavre désarticulé de Shelley nageant dans les nombreuses pièces d'un Palazzo Manzoni submergé; chaos et ordre se rejoignent ici: ce palazzo délabré, que toute sa vie Browning a rêvé d'acheter pour le reconstruire, prend dans la rêverie comateuse du poète un aspect protéiforme. Il est visité par le jeune poète mort, ce qui témoigne ainsi de la libération

³⁷² Traduction de F. Rabbe, dans Stephen Spender, *Shelley*, Paris, éd. Pierre Seghers, 1964, coll. «Écrivains d'aujourd'hui», lignes 115-116. Voici l'original : «We may live so happy there/That the spirits of the air/Envyng us, may even entice/to our healing paradise/the polluting multitude».

³⁷³ Ces deux attitudes opposées vis-à-vis la mort sont caractéristiques d'Urquhart: on remarque l'idée d'un corps dépouillé de ses éléments organiques dans la notion des os chez Urquhart, lavés de la chair putrescible; voir la nouvelle «Verre de tempête». Dans «La mort de Robert Browning», c'est la vision opposée qui domine: la putréfaction de la matière est présente dans l'atmosphère même de Venise.

³⁷⁴ Marlene Goldman, «Emptying the Museum: Jane Urquhart's *The Whirlpool*», *op. cit.*, p. 179.

³⁷⁵ Goldman remarque: «On one level, Browning's presence in Venice underscores this opposition in that a self-confessed lover of order locates himself in the most labyrinthine city of all». *Op. cit.*, p. 180. Par ailleurs, dans son poème «Lines written among the Euganean Hills», Shelley fait référence à une Venise, «labyrinthe peuplé de murs» (trad. libre) : «Underneath Day's azure eyes/Ocean nursling, Venice lies./A peopled labyrinth of walls/» (vers 94-96); dans J. Keats et P.B. Shelley, *Complete poems of Keats and Shelley*, *op. cit.*, p. 594.

de l'obsession de Browning par l'imagination dans les quelques heures précédant sa mort:

Ultimately, Browning's imagination enables him, however briefly, to escape the prison of his orderly existence. The deconstruction of the binary opposition takes the form of an image that encompasses Browning's control and Shelley's chaos. The seeds of this image are found in Browning's meditations on Palazzo Manzoni, a structure which paradoxically never attains a fixed shape. [...] Because it was never attained, the house lives on in the poet's imagination, and constitutes one of the only facets of his life to escape his relentless control. As a house, it shares features of the temple-museum; yet as an imaginative construct, it maintains a connection with the formless labyrinth³⁷⁶.

La dernière image qui vient à Browning est celle d'une gondole amarrée qui, comme celle qui est décrite dans les *Vers écrits au milieu des montagnes euganéennes* – «And the soft dreams of the morn/(Which like wingèd winds had borne/To that silent isle, which lies/Mid remembered agonies/the frail bark of this lone being) / Pass, to other sufferers fleeing,/And its ancient Pilot, Pain, /Sits beside the helm again»³⁷⁷ –, l'amènera à une île – l'île-cimetière San-Michele. La dernière phrase témoigne de la compulsion du vieux poète à se comparer à Shelley ainsi que de la reconnaissance de leurs différences fondamentales: «All that cool white marble in exchange for the shifting sands of Lerici» (52); le marbre blanc, minéral dépourvu de couleur, le poète l'associe à lui-même, parce qu'il ressemble à sa vie: il est bien défini, solide, classique, alors que les sables mouvants (où le corps de Shelley a été retrouvé), sont, par définition, protéiformes et dangereux, parce qu'ils sont imprévisibles, comme Shelley. Mais cette phrase formule un dernier souhait, dans lequel Browning reconnaît l'erreur de sa vie dans les mots «in exchange for».

3.3.2. Comparaison des traductions

3.3.2.1. Introduction

La nouvelle «The Death of Robert Browning» ayant déjà été traduite par la traductrice habituelle d'Urquhart, Anne Rabinovich³⁷⁸, j'ai eu l'occasion de comparer ma traduction

³⁷⁶ Marlene Goldman, *idem.*, p. 180.

³⁷⁷ «Lines Written among the Euganean Hills» (Shelley), dans J. Keats et P.B. Shelley, *Complete Poems of Keats and Shelley*, *op. cit.*, p. 596 (vers 327-334).

«Et les tendre rêves du matin (qui, semblables à des vents ailés, ont porté à cette île silencieuse couchée au milieu des agonies du souvenir la frêle barque de cet être solitaire)» (version française: F. Rabbe dans: Stephen Spender, *Shelley*, *op. cit.*, p. 115).

³⁷⁸ La traductrice, qui vit à Paris, a aussi traduit deux romans d'Urquhart: outre *The Whirlpool (Niagara)*, 1991), elle a traduit *Away (La foudre et le sable)*, Paris, Albin Michel, 1994).

avec la sienne. Il m'a semblé que celle de Rabinovich, pourtant d'une grande élégance, s'attachait plus, à divers endroits du texte, à rendre une certaine idée de la littérature française qu'à suivre les méandres du style d'Urquhart. C'est cette constatation surprenante qui m'a amenée à choisir pour problématique les rapports entre styles collectifs et individuel. J'avais lu la version française de la nouvelle en 1991, ayant eu à faire une critique du roman *Niagara*³⁷⁹, auquel la nouvelle «The Death of Robert Browning» est annexée à titre de prologue et d'épilogue: la nouvelle a, pour les besoins de la construction du roman, été divisée en deux parties l'encadrant³⁸⁰. Ce sont les traductions de la première partie seulement de la nouvelle (donc, ce qui correspond au prologue du roman *The Whirlpool-Niagara*) qui seront examinées ici. Je n'ai pas relu le texte français (qu'à l'époque, je n'avais pas «lu» comme une traduction) avant d'avoir terminé ma propre version. Si j'ai relu attentivement la traduction de Rabinovich après coup de façon à préciser ma position, je dois toutefois avouer m'être aussi servie de sa traduction pour parfaire la mienne, c'est-à-dire éviter ses erreurs, quelque minimes qu'elles fussent. À quelques reprises, toutefois, certains passages de la traduction de Rabinovich me semblaient meilleurs que ce que j'avais pu trouver; dans ces cas, j'ai souligné mon emprunt par une note en bas de page. On comprendra ainsi que la critique de sa traduction ne sert qu'un point de vue didactique et ne doit être envisagée que dans ce cadre. Il faut garder à l'esprit le fait qu'une première traduction de l'oeuvre doit résoudre les difficultés qui se présentent sans le soutien de traductions précédentes.

Étudiées, les deux traductions laissent entrevoir leur systématisme, ce que Berman appelle leur «projet de traduction»: la première, celle de Rabinovich, conserve l'essentiel du sens mais laisse souvent tomber les détails – structuraux et sémantiques –, ce qui lui permet une prose souple, limpide, jamais encombrée, alors que la seconde, la mienne, suit les méandres de la pensée et du style d'Urquhart, au risque d'alourdir l'expression en français. Le style de Rabinovich, indéniablement plus élégant, plus conforme à la prose française

³⁷⁹ Paru en 1991 chez l'éditeur Maurice Nadeau, à Paris.

³⁸⁰ On peut s'interroger sur le lien qui unit la nouvelle – celui des derniers jours du célèbre poète victorien à Venise – à un roman se situant au siècle dernier dans le Haut-Canada. Les deux récits ont beaucoup en commun. Mais, symboliquement, le fait que le récit de la mort de Browning encadre un récit se situant exactement la même année (1889) est extrêmement efficace: le roman traite de la nécessaire distanciation des valeurs du vieux continent (représenté par Browning) pour les personnages, qui doivent, pour survivre dans un monde qui n'est pas encore cartographié, se construire de nouveaux modèles à partir du chaos que symbolise la nature dans le Canada du XIX^e siècle. Le récit montre par ailleurs que les habitants du Nouveau-Monde qui ne se distancient pas des valeurs européennes sont voués à la folie ou à la mort. Browning qui, «dans l'un des paysages les plus pittoresques du monde [...] y avait vécu avec la régularité d'un employé de bureau» (57), est à la fois considéré comme représentant l'ordre mortifère de la vieille société européenne, avec ses conventions désuètes et dangereuses, et comme l'autorité qui permet de mettre en question l'ordre patriarcal européen délétère pour les femmes, en raison de son opinion subversive sur le mariage comme prison de l'amour et de la femme. Beaucoup d'autres points de comparaison pourraient être apportés; contentons-nous de mentionner ici que la mort, en particulier la mort par noyade, est très présente dans le roman, et que l'une des femmes, Fleda, passe beaucoup de temps à lire la poésie de Browning et des Romantiques.

classique, a fait dire à Urquhart que c'était un peu grâce à sa traductrice française que *Niagara (The Whirlpool)* avait gagné le premier prix du livre étranger en France en 1992.

Il m'a paru important de comparer systématiquement ces traductions d'une partie de la nouvelle «*The Death of Robert Browning*», c'est-à-dire d'effectuer une comparaison qui porte sur plusieurs aspects, formels et sémantiques, afin de montrer en quoi divergent, pratiquement, mais aussi théoriquement, les deux traductions, leurs points de fuite comme leurs points de convergence. La comparaison devrait montrer que la distinction et l'articulation entre styles collectifs (ceux de l'anglais et du français) et individuel (celui de Jane Urquhart) permet au traducteur de délimiter ce qui, dans le style, appartient en propre à l'auteur, faisant ainsi ressortir comment la langue d'arrivée peut accueillir l'altérité de l'auteur telle qu'elle s'inscrit dans son idiolecte.

La comparaison des traductions se fera selon quatre grands axes: les différences de sens (fond), qui correspondent à des interprétations différentes; les différences de forme (bien qu'il semble hasardeux de ne pas considérer qu'elles constituent aussi une différence d'interprétation), qui ont été divisées en lexique et ton; les télescopages, qui participent franchement des deux catégories et qui sont assez fréquents chez Rabinovich pour être traités dans une catégorie à part. Les vers, qu'ils soient de Urquhart, de Shelley ou de Browning, posaient plusieurs difficultés, qui justifiaient la création d'une dernière catégorie. Enfin, un détail pratique: les citations en français suivies de la lettre R correspondent à la traduction d'Anne Rabinovich; elles suivent habituellement l'original. Celles qui sont suivies d'un C correspondent à ma traduction.

3.3.2.2. Interprétation de certains passages: différences de sens

He took a cold bath each morning and every afternoon insisted on a three-mile walk during which he performed small errands from a list his sister had made earlier in the day (40).

Il prenait un bain froid tous les matins et tenait à faire l'après-midi une marche de quatre kilomètres pour rendre à sa soeur de petits services inscrits sur une liste (R: 9).

Il prenait un bain froid chaque matin et tenait, l'après-midi, à sa promenade de cinq kilomètres, pendant laquelle il faisait les courses à partir d'une liste que sa soeur avait dressée (C: 43).

L'essentiel de la différence de sens dans le passage traduit réside dans l'interprétation de la préposition «*during*», traduite d'un côté par «*pour*» et de l'autre par «*pendant*». La traduction de Rabinovich semble donner une intention (but, objectif) là où l'auteure n'avait présenté que deux actions, dont l'une est incluse dans l'autre: jamais il n'est entendu que le but premier de la marche du poète est de faire les courses de sa soeur. On comprend plutôt, dans la structure «*insisted on a three-mile walk during which he performed small errands*», qu'il tient à faire

de l'exercice régulièrement et, accessoirement, à aider sa soeur, c'est-à-dire à joindre l'utile à l'agréable. Cela dit, la divergence est minime, mais on peut se demander si une erreur de ce genre ne nuit pas au sens de ce passage, dont il peut être déduit que l'orgueilleux poète, malgré son grand âge, tient à se conserver au meilleur de sa forme.

It was the same kind of **frustration and melancholy** that he associated with his night dreams of Asolo, the little hill town he had first seen, and then only at a distance, when he was twenty-six years old (42).

Il associait la même **mélancolie** à la petite ville d'Asolo, construite sur une colline, qu'il avait vue pour la première fois à l'âge de vingt-six ans (R: 11).

C'était le même genre de **frustration et de mélancolie** qu'il associait aux rêves qu'il faisait, la nuit, d'Asolo, la petite ville perchée sur une colline qu'il avait aperçue, au loin, pour la première fois à vingt-six ans» (C: 45).

Le texte dit «frustration and melancholy»; il ne s'agit pas de synonymes, puisque la frustration peut être associée à la colère, et la mélancolie, à la nostalgie. Rabinovich a choisi de ne traduire que le deuxième terme, qui a certainement une connotation plus «romantique». Ce genre d'omission se retrouve à quelques reprises dans la traduction de Rabinovich et toujours, c'est le terme qui porte une charge négative – ou potentiellement négative – qui disparaît. Par exemple, dans la description des caractéristiques physiques du poète, la moins flatteuse est omise: «[...]and saw his own face reflected there. As **broad and distinguished and cheerful as ever**» (40). Un visage large n'est pas nécessairement esthétique: «Et vit dans ce miroir obscur le reflet de son visage distingué et joyeux» (R: 9). Plus loin dans la nouvelle, le passage «with a **sickening and familiar sense of loss**» (49) se résume à: «Éprouvant un sentiment de perte familial» (R: 19) chez Rabinovich. Le «sentiment d'écoeurement» s'est volatilisé. On peut se demander si une certaine conception de ce qu'est la littérature – ou peut-être de ce qu'est le style d'Urquhart – n'a pas influencé la traduction de la nouvelle. Le désir de «faire beau» est certes présent.

Dans la même phrase, Rabinovich associe la mélancolie à la ville d'Asolo, alors qu'Urquhart écrit que ces sentiments (mélancolie et frustration) sont associés aux rêves que Browning fait de la ville. Certes, le glissement de sens est très léger: peut-être, en effet, par réfraction, le poète associe-t-il aussi la mélancolie à la ville, les rêves étant l'expression de sentiments inconscients. Mais l'importance de traduire la forme saute ici aux yeux: si l'on croit extraire le sens en ne respectant la forme que de loin en loin, il s'ensuit nécessairement des déformations, si minimes soient-elles, qui faussent le ton de l'oeuvre. La forme, justement, doit être respectée parce qu'elle balise les interprétations possibles.

Then, just last summer, he had spent several months there at the home of a friend. The house was charming and the view of the valley delighted him. But, although he never once broke the well-established order that ruled the days of his life, a sense of unreality clouded his perceptions. He was visiting the memory of a dream with a major and important difference. He had reached the previously elusive hill town with practically no effort (42).

L'été dernier, il y avait passé plusieurs mois, chez un ami. La maison était charmante et la vue sur la vallée merveilleuse. Dans sa vie, jamais il n'avait rompu l'ordre de ses actions quotidiennes, et à présent une sensation irréaliste troublait sa vision. Il pénétrait dans le souvenir d'un rêve de façon insolite. Il avait atteint la ville imaginée sans l'ombre d'un effort (R: 11).

Puis, l'été dernier seulement, il avait passé plusieurs mois à Asolo chez un ami. La maison était charmante et la vue sur la vallée l'enchantait. Pourtant, bien qu'il n'eût pas une seule fois brisé la routine de ses jours, un sentiment d'irréel obscurcissait ses perceptions. Il visitait le souvenir d'un rêve, mais il y avait une différence, et elle était de taille: il avait atteint la ville jusque-là inaccessible sans l'ombre d'un effort (C: 45).

La traduction de Rabinovich n'a pas, dans ce passage, sa clarté, sa simplicité habituelles. Les relations entre les phrases semblent sibyllines et le lecteur, égaré, se demande quelle conclusion il doit tirer. Cet effet est apporté, entre autres, par le passage d'une situation particulière (celle de la routine de l'écrivain à Asolo, qui n'y fut pas différente de sa routine habituelle: «Although he never once broke the well-established order that ruled the days of his life») à une situation générale («Dans sa vie, jamais il n'avait...») (les italiques sont de moi). La relation cause/conséquence (qui se traduirait mieux par "non-cause/cependant conséquence") amenée par «although» (bien qu'il n'ait pas changé sa routine, il se sentait tout de même "dérangé") n'est pas traduite chez Rabinovich, probablement parce qu'elle voyait mal ce qui pouvait lier une cause générale à un effet particulier. En effet, le «never once», qui signifie en fait «never once while he was at Asolo»³⁸¹, est une allusion ambiguë au contexte, qui s'avère donc difficile à interpréter, mais qui doit néanmoins être traduite.

³⁸¹ Le Dr Thomas Reisner affirme, concernant le sentiment de mélancolie qu'éprouve Browning lors de son dernier passage à Asolo: «Browning's is the tragedy of a Romantic grown old, doomed to a slow and inglorious death (just like the characters in his exquisite *The Statue and the Bust*) whereas Shelley met his enviously at the height of his powers, in a violent storm at sea. That, by the way, may explain why Asolo awakens feelings of 'frustration and melancholy' in the dying Browning. Asolo is, after all, the setting of his *Pippa Passes*, the innovative poetic drama he wrote when only 29. Revisiting the site after so many years could evoke precisely such responses in the aging poet» (Rapport d'évaluation de la thèse).

Enfin, la traduction de Rabinovich s'obscurcit définitivement avec la façon dont elle rend le passage suivant: «A sense of unreality clouded his perceptions». Ce n'est pas «une sensation irréaliste qui trouble sa vision»; cette phrase en elle-même ne veut rien dire. Comment une sensation, physique de par sa nature même, pourrait-elle être à la fois ressentie (puisque elle s'appelle sensation) et irréaliste? Par ailleurs, une sensation qui trouble la vision ne peut être qu'oculaire, et on se demande pourquoi la traductrice n'a pas, de cette façon, réduit la phrase de moitié.

Ce n'est donc pas le sentiment ou la sensation qui est irréaliste, sinon l'auteur aurait écrit «an unreal feeling/sense» (ce qui ne voudrait rien dire non plus), mais un sentiment d'irréaliste ou d'irréalité, c'est-à-dire un sentiment de coupure par rapport au monde réel. Les mots «sensation» et «sentiment» se recouvrent en partie, le premier étant plus lié au physiologique et le second, au psychologique; aussi la traduction de «sense» par l'un ou par l'autre est-elle justifiée. Mais là où le bât blesse, c'est le télescopage de «sense of unreality» en «sentiment irréaliste». On se demande d'ailleurs pourquoi Rabinovich a traduit une locution nominale par un nom accompagné d'un adjectif de relation, alors que les tendances des styles collectifs de l'une et de l'autre langue se situent à l'opposé, la langue française marquant d'ailleurs une nette préférence pour le substantif, déjà présent dans le texte original.

Enfin, le prédicat «clouded his perceptions» constitue une très belle métaphore, qui pouvait presque être traduite littéralement. Le contexte indiquant qu'il s'agit de perceptions physiques (perçues par les cinq sens), on peut traduire: «un sentiment d'irréaliste obscurcissait ses perceptions». Rabinovich a restreint la traduction du terme «perception» à un seul sens –la vue –, qu'Oxford reconnaît: «(loosely) personal observation, especially sight» (*Oxford English Dictionary*). Ce terme, comme l'indication «loosely» l'indique, n'est pas d'un registre très soutenu. Le ton adopté par Browning (narrateur-focalisateur) et par le narrateur omniscient étant en général soutenu, l'expression, précise, on peut se demander ce qui a motivé ce choix chez Rabinovich.

He was visiting the memory of a dream with a major and important difference. He had reached the previously elusive town with practically no effort (42).

Il pénétrait dans le souvenir d'un rêve de façon insolite. Il avait atteint la ville imaginée sans l'ombre d'un effort» (R: 11).

Il visitait le souvenir d'un rêve, mais il y avait une différence et elle était de taille: il avait atteint sans l'ombre d'un effort la ville jusque-là inaccessible» (C: 45).

Une autre difficulté de ce passage traduit par Rabinovich, c'est que le circonstanciel à valeur adverbiale «with a major and important difference», qui différencie ses rêves d'Asolo d'autrefois et ceux que Browning fait à Asolo même, est traduit chez elle par «de façon

insolite», c'est-à-dire d'une façon différente, étrange. Puis l'explication vient sans aucun connecteur, donc sans marque lexicale de la logique qui unit les deux phrases. Rabinovich présente un passage où les repères logiques sont pour ainsi dire floués, laissant au lecteur le soin de se retrouver dans cet imbroglio. Cela semble maladroit, car il faut considérer cette remarque comme essentielle dans la progression de la narration: la modification du motif du rêve, témoignant d'un changement majeur chez Browning, laisse par ailleurs présager sa mort, en ce qu'elle représente une finalité, l'atteinte de l'inaccessible. Les différences de sens existant entre l'original et la traduction de Rabinovich semblent toutefois imputables à son désir de simplifier les choses dans une langue moins souple que l'anglais, et non à son incompréhension du texte. Ce serait donc le désir de s'attacher le lecteur qui justifierait ses choix.

Les termes «Major and important», de l'exemple qui vient d'être cité, sont des synonymes. Ce qu'il fallait traduire, plutôt que le sens répété, inusité en français, c'était l'accent mis sur la différence entre les deux types de rêves. Le deux-points, marque lexicale de l'explication, rend l'idée parfaitement claire. À ce sujet, on peut se demander pourquoi Urquhart a choisi l'article indéfini dans «the memory of a dream», puisqu'il s'agit du rêve d'Asolo. L'effet est plus poétique, comme si la mémoire ne pouvait tout à fait fixer ce rêve, mais le lecteur doit s'y reprendre à deux fois pour comprendre le passage.

Something for the biographers and for the weeping maidens; those who had wept so copiously for his dear departed, **though soon to be reinstated wife** (43).

Une idée pour biographes et jeunes filles en pleurs, qui avaient tant regretté sa chère disparue, **promptement remplacée**» (R: 12).

C'était quelque chose que les biographes et les jeunes filles éplorées pouvaient se mettre sous la dent, ceux qui avaient tant pleuré sa chère femme disparue, **qui allait pourtant retrouver sa place auprès de son mari au panthéon des poètes** (C: 46).

Voilà le passage le plus énigmatique de la nouvelle, en raison des nombreuses ellipses de la pensée. Le «something» fait vraisemblablement allusion à son *épilogue* à *Asolando*, le dernier qu'a écrit Browning (1889)³⁸². De là le sens de «se mettre sous la dent», qui complète la pensée elliptique d'Urquhart, c'est-à-dire une oeuvre de plus sur laquelle pourront se rabattre les inconditionnels de Browning. Le passage obscur, toutefois, se situe dans la deuxième partie de la phrase: «though soon to be reinstated wife». La formulation de la pensée est très elliptique; elle l'est, en fait, à tel point qu'il ne reste plus au lecteur qu'à se perdre en conjectures. Le sens même du mot «reinstated» nous interdit de traduire, comme

³⁸² Son recueil *Asolando* parut le jour même où il mourut.

Rabinovich, «promptement remplacée»: «to place again in possession or in a former position, condition or capacity» (Webster's). Le mot, donc, veut dire à peu près «réinstaller dans ses fonctions». On sait que Browning ne s'est jamais remarié, qu'il a chéri jusqu'à sa mort la mémoire d'Elizabeth Barrett Browning. Un passage de la nouvelle y fait référence: «He peered through the windows into the night, hoping that he [...] might at least see his double there, or possibly Elizabeth's ghost beckoning to him from the centre of the canal» (45). Urquhart n'a jamais songé, par ailleurs, à inventer un autre Browning ou une nouvelle femme pour lui. Elle n'a fait qu'imaginer les derniers jours du poète dans la prolongation des données biographiques. Que reste-t-il comme possibilité pour une morte? La structure même de la phrase est ambiguë: en effet, comment une femme démise de sa fonction d'épouse par la mort peut-elle la réintégrer? La seule interprétation qui ait du sens est à la fois celle de sa fonction d'épouse de Browning et de poétesse – en son temps, elle était plus connue que son mari. Si Elizabeth ne peut se réveiller d'entre les morts pour redevenir son épouse, elle peut être réveillée de l'oubli dans lequel la mort l'a plongée par le renouveau de popularité de son oeuvre. Ce serait le sens de «soon to be reinstated». Toutefois, il fallait trouver une formulation qui rende laconiquement ce sens double, explique le sens de ce «reinstated» énigmatique parce qu'il est effectif au-delà de la mort. Cela n'a pas été possible; d'où l'allongement du texte en français.

And he dozed, on and off, while fragments of Shelley's poetry moved in and out of his consciousness. (49).

Et il se mit à somnoler tandis que les fragments de la poésie de Shelley voyageaient dans son esprit. (R: 19).

Et il s'assoupit, se réveillant de temps à autre, tandis que des fragments de la poésie de Shelley entraient dans sa conscience et en sortaient (C: 54).

L'opposition on/off est liée à l'opposition in/out. Il est presque impossible de libérer, en français, le sens primitif de ces prépositions; cependant, on peut respecter ces deux oppositions fondamentales. Le style de Rabinovich, incisif, presque lapidaire, s'accommode mal des méandres de la pensée d'Urquhart, dont l'écriture s'apparente parfois à des arabesques. Rabinovich remplace «doze on and off» par somnoler, ce qui est tout à fait juste du point de vue du sens. Ailleurs, de la locution verbale «moved in and out» n'est retenue que l'idée de mouvement: «voyageant dans son esprit». Il fallait toutefois traduire en tenant compte des couples d'oppositions: «Le son lui devint réconfortant et il s'assoupit, se réveillant de temps à autre, tandis que des fragments de la poésie de Shelley entraient et

sortaient de sa conscience»; ici, «s'assoupit» est opposé à «se réveillant», et «entraient», à «sortaient».

[...] steps that led him over canals were slippery, covered with an unhealthy slime (47).

[...] les marches des ponts gluantes de boue (R: 17).

Les marches des ponts qui franchissaient les canaux étaient glissantes, couvertes d'une pellicule visqueuse et malsaine (C: 52).

La traduction de Rabinovich tient encore du télescopage, car ni seulement le segment «that led him over canals» n'a été traduit, ni le qualificatif «unhealthy». Rabinovich n'aime visiblement pas traduire les évidences: les ponts franchissent nécessairement des canaux à Venise; en outre, on peut imaginer que l'idée d'une Venise malsaine est un lieu commun pour un Européen. Mais l'expression «slime» constitue un problème parce qu'elle peut signifier «boue» ou «pellicule, dépôt visqueux»; les deux interprétations sont possibles, mais étant donné la saison – l'hiver – on peut très bien pencher en faveur de cette pellicule visqueuse, formée d'eau croupissante, qui supporte, en outre, un sens métaphorique, celui de la pourriture des corps.

3.3.2.3. Problèmes relevant du style individuel

3.3.2.3.1. Différences de forme

Dans la catégorie «différences de forme» se retrouvent les choix de mots qui sont fondamentalement différents dans les deux traductions sans que le sens *général* de l'énoncé dans lequel ils se situent n'en soit modifié. On a, par exemple, vers le début de la nouvelle, la phrase suivante: «A sudden wind scalloped the surface of the canal». Le verbe «to scallop» signifie «festonner» en parlant des vêtements dont on orne les bordures, ou canneler (orner de stries, en parlant du métal, de la pierre) mais aucun de ces deux mots ne peut être employé pour un matériau aussi souple que de l'eau. C'est pourquoi Rabinovich s'est contentée d'un générique: «Un vent soudain troubla la surface du canal» (10). Le verbe met l'accent sur le dérangement d'une surface autrement lisse. Ma traduction, «Un vent soudain sillonna la surface du canal» met l'accent sur le type de motif que produit le vent sur l'eau, ainsi que sur le mouvement, bien que de façon moins évidente (sillonner: traverser d'un bout à l'autre en laissant une trace, un sillon).

Copulation. What sad, dirge-like associations the word **dredged up** from the poet's unconscious (43).

La copulation. Que de tristes associations ce mot **évoquait** dans l'inconscient du poète (R: 13).

La copulation. Quelles lugubres associations ce mot **draguait** de l'inconscient du poète! (C: 47).

Le mot «dredge up» signifie, littéralement, draguer (curer, nettoyer le fond d'une rivière à la drague); au figuré, il signifie déterrer des choses déplaisantes. L'inconscient étant ici mentionné, il semblait important de conserver le sens de «faire remonter à la surface», d'abord parce que c'est avec une image similaire que Freud représentait l'inconscient, ensuite parce que la symbolique de l'eau est importante dans cette nouvelle. «Évoquer» sert tout à fait le sens, mais c'est un générique abstrait, qui annule la métaphore, laquelle joue sur les sens propre et figuré. Cette traduction de Rabinovich est un bel exemple du «platonisme» à l'oeuvre dans une traduction. Le mot anglais, très concret, iconique, est traduit par un terme plus abstrait, éthéré.

A draught of poison waited on an intricately tooled small table to his left (43).

Une fiole de poison attendait sur une curieuse petite table à sa gauche» (R: 13).

Un breuvage empoisonné attendait sur un guéridon au style orné, à sa gauche» (C: 47).

«Une fiole de poison» semble une expression tout à fait appropriée ici, bien que «a draught» indique le contenu, alors que la fiole est un contenant: il y a métonymie dans le transfert. Mais le type de contenant utilisé est mentionné un peu plus loin, «a goblet» (44). Il faut donc se contenter de traduire le contenu. Par ailleurs, le vague de la description: «an intricately tooled small table» a fait dire à Rabinovich qu'il s'agissait d'une curieuse petite table, ce qui n'est peut-être pas faux, quoiqu'il s'agisse d'un jugement, alors que le qualificatif d'Urquhart correspond à une description objective. J'ai préféré traduire «intricately tooled» par «au style orné», qui se dit d'un oeuvre très travaillée; par ailleurs, «little table» correspondait à peu près, en français, à «guéridon», au sens où on l'entend depuis le XII^e siècle, c'est-à-dire une petite table pourvue d'un seul pied central, au dessus de marbre, et qui supporte des objets légers.

He remembered that Shelley would have Mary beside him and possibly Clare as well, their minds buzzing with **nameless Gothic terrors**. For a desperate moment or two, Browning tried to conjure a **Gothic terror** [...]» (45).

Il songea que Mary et peut-être Clare avaient dû se trouver auprès de Shelley, l'esprit habité par des **terreurs gothiques sans nom**. Browning tenta désespérément d'évoquer cette image [...] (R: 14)

Il se souvint que Shelley demandait à Mary de se glisser à ses côtés, peut-être avec Clare, et leurs esprits s'étourdissaient de **terreurs sans nom**. Browning tenta désespérément d'évoquer quelque **terreur macabre** [...] (C: 48).

Le problème de ce passage, c'est que le mot «Gothic» n'est pas attesté en français dans ce sens. Le mot «gothique» fait plutôt référence à un style en architecture³⁸³ ou à un certain type de graphie³⁸⁴. On entend de plus en plus parler de romans «gothiques», mais ce calque n'est pas accepté par les dictionnaires pour le moment, probablement parce que les oeuvres littéraires de ce style ont été beaucoup plus en vogue au XIX^e siècle chez les Anglo-Saxons que chez les Français. Webster's possède la définition qui correspond à ce contexte: «Of, or relating to a style of fiction characterized by the use of desolate or remote settings, mysterious or violent incidents» (1987).

Par quoi, donc, remplacer ce terme en français? Dans la première phrase, «terrors» est doublement qualifié: «nameless, Gothic». Des terreurs sans nom, ce sont des terreurs indicibles, unimaginables. C'est un qualificatif très fort par son pouvoir d'évocation. Toute autre qualification semble donc superflue: si une terreur n'est pas qualifiable, pourquoi restreint-on son mystère en la qualifiant du même coup? J'ai laissé tomber ce qualificatif pour cette raison: «Et leurs esprits s'étourdissaient de terreurs sans nom». La seconde phrase, cependant, reprend le syntagme «gothic terror» sans lui accoler le «nameless». J'ai donc traduit le même adjectif par «macabre», qui me semblait être le plus près de «gothic», bien que ce choix constitue une perte par rapport à l'original: «B. tenta désespérément d'évoquer quelque terreur macabre [...]».

During Shelley's last days at Lerici, giant waves had crashed into the ground floor of Casa Magni, prefiguring the young poet's violent death and causing his sleep to be riddled with **wonderful nightmares** (45).

Durant les derniers jours de Shelley à Lerici, des vagues géantes s'étaient fracassées contre le rez-de-chaussée de la Casa Magni, préfigurant la mort violente du jeune poète et lui inspirant de **merveilleux cauchemars** (R: 14).

³⁸³ Le style gothique fait référence à un style architectural qui s'est épanoui entre le XII^e et le XVI^e siècles, entre les styles roman et Renaissance.

³⁸⁴ Le style gothique en écriture est un type de graphie à caractères droits, à angles et à crochets, qui, dit le Robert, remplace vers le XII^e siècle l'écriture romaine.

Pendant les derniers jours de Shelley à Lerici, des vagues géantes avaient déferlé au rez-de-chaussée de la Casa Magni, préfigurant la mort violente du jeune poète et peuplant son sommeil de cauchemars pleins de merveilles (C: 49).

L'adjectif «wonderful» conserve son ancien sens en anglais: «exciting wonder» (Webster's, 1987). Ce sens correspond tout à fait à l'ancien sens –vieilli– de «merveilleux»: «Qui étonne au plus haut point, extraordinaire» (Petit Robert, 1994). Rabinovich a dû supposer que ses lecteurs verraient la différence entre l'ancien sens et le nouveau, ce qui n'est pas si sûr. En effet, on pourrait se demander comment des cauchemars – marqués négativement – peuvent être merveilleux, c'est-à-dire marqués positivement (dans le sens récent du mot). C'est pourquoi, pour mettre la puce à l'oreille du lecteur, il semblait pertinent, non seulement de poser l'adjectif après le nom, évitant tout effet stylistique banal, mais aussi de rendre ce qualificatif par une locution, qui représente la traduction littérale de l'adjectif (wonder-ful: plein de merveilles) dans son sens vieilli (phénomène inexplicable, surnaturel, miracle, prodige) — comme l'utilise Racine («De merveilles sans nombre effrayer les humains³⁸⁵») — lequel correspond ici au sens vieilli en anglais.

He saw him surrounded by the sublime scenery of the Ligurian coast (45).

Il le voyait dans le décor sublime de la côte ligure (R: 15).

Il le vit dans le décor sublime de la côte ligurienne (C: 60).

«Ligurian» est un générique qui désigne tout à la fois la réalité du peuple, de la langue et de la région. Le français distingue «Ligure³⁸⁶», réservé au peuple, et «ligurien», de la région de l'Italie qui borde le golfe de Gênes (Ligurie). Si le mot «ligure» est parfois utilisé pour la région, il semblait plus sûr d'adopter l'expression consacrée, «ligurienne»³⁸⁷.

Les exemples prochains comportent un point commun: le syntagme a été réduit, en français, à un seul mot, le mot contenant à lui seul le sens entier exprimé par le syntagme anglais. La phrase «he wandered aimlessly» (47) est redondante puisque le verbe signifie: «To move about without a fixed course, aim or goal» (Webster's). Plutôt que de traduire, comme Rabinovich, «il erra sans but» (17), je n'ai conservé que le verbe: «Il erra dans un

³⁸⁵ Cité dans le *Petit Robert*, sous la rubrique «merveille».

³⁸⁶ Ligure: «Nom d'un peuple d'origine incertaine qui, après avoir envahi l'Europe occidentale à l'époque protohistorique, habitait le sud-est de la Gaule et le Nord-Ouest de l'Italie, au VI^e siècle avant J.-C. Les Ligues. Race, civilisation ligure» (*Grand Robert*).

³⁸⁷ Pour une discussion de la traduction du *simple past* dans ce passage, voir la section 2.3.4: Exemples de traduction du *simple past* dans «The Death of Robert Browning».

labyrinthe de rues étroites» (52). De la même façon, l'expression «painted windows that fooled the eye» est une explication du syntagme «fenêtre en trompe-l'oeil», le trompe-l'oeil étant une «peinture visant essentiellement à créer, par des artifices de perspectives, l'illusion d'objets réels en relief (ex.: décors en trompe-l'oeil» (Petit Robert). Aussi est-il superflu d'écrire, comme Rabinovich, «des fenêtres peintes en trompe-l'oeil» (17).

3.3.2.3.2. Différences de ton

Les différences de ton entre le texte original et la traduction de Rabinovich sont rares et peu importantes, car la traductrice connaît bien Urquhart. A quelques endroits, cependant, il semblait y avoir divergence de ton. Par exemple, la phrase «Nevertheless, he knew he was going to die» (40) est traduite par «Il savait néanmoins qu'il ne tarderait pas à disparaître» (9). La traduction est très élégante mais le tour est euphémique. L'expression «ne tarderait pas» pour «allait» et «disparaître» pour «mourir» adoucissent l'effet brutal que peuvent avoir ces simples mots: «he was going to die». Traduire ainsi, c'est choisir de poétiser une réalité que le poète-narrateur voit lui-même sans voile. C'est pourquoi j'ai traduit «Néanmoins, il savait qu'il allait mourir.»

Such a disordered sky in this season (41).

Un ciel en désordre pour la saison (R: 10).

Un ciel d'une telle confusion en cette saison (C: 44).

L'adjectif «such» est un intensif qui n'est pas rendu dans la traduction de Rabinovich, laquelle est une constatation objective, dénuée de sentiments. On pourrait objecter que la phrase originale est aussi une constatation, ce qui ne serait pas faux, mais l'adjectif ajoute une pointe d'intensité qui témoigne d'une subjectivité.

He knew for certain there were three more lines but **he was damned if he could** recall even one of them (46)

Il était convaincu de leur existence, et **absolument incapable** de s'en rappeler un seul (R: 16).

Il était convaincu de leur existence mais **il voulait bien être pendu** s'il pouvait même s'en rappeler un seul (C: 50-51).

Le vocabulaire familier de Browning colore la phrase, rend plus humain son personnage de poète consacré, et dans l'immédiat, trahit son impatience devant son trou de mémoire. Pour toutes ces raisons, le ton apporte de l'information qu'il faut traduire en trouvant simplement un équivalent. La phrase de Rabinovich est correcte parce que le sens y est, mais la coloration du moment, son intensité, n'y sont plus. On voit déjà qu'une certaine littérisation est à l'oeuvre dans la traduction, les fragments d'anglais vernaculaire ou plus idiomatique étant traduits par un français standard. L'expression qu'Urquhart met dans la bouche de Browning est figée, elle se trouve dans les dictionnaires. C'est pourquoi j'ai jugé bon de poser comme équivalent un autre syntagme figé. Ici en traduisant mot-à-mot, on ne respecterait pas le désir de l'auteure de mettre dans la bouche de son protagoniste une expression commune, idiomatique, car, «bien vouloir être damné» n'est absolument pas l'équivalent de «he was damned»

Quelques lignes plus loin se trouve la phrase «Finally, he decided that "Look on my works, ye mighty, and despair" was a much more **fitting** ending to the poem» (46), que Rabinovich traduit ainsi: «Finalement, il décida que ce vers terminait **admirablement** ce texte» (16). Le dérapage de «fitting» à «admirablement» est un problème de ton qui débouche sur un sens différent. Le mot «fitting» est de première importance et devrait être traduit littéralement, c'est-à-dire par «approprié», parce que Browning veut que le poème se superpose parfaitement à son expérience, ou plutôt à l'idée qu'il se fait des grands de ce monde (il s'agit du poème *Ozymandias*, analysé plus haut). Il doit donc trouver une fin qui convienne, une fin appropriée à ses besoins. Le terme, commun, a une connotation fonctionnelle, et non esthétique, comme «admirablement» pourrait le suggérer: «Enfin, il décida que "Regardez mes oeuvres, ô puissants, et désespérez" était une fin beaucoup plus appropriée» (51).

3.3.2.3.3. Télescopage

Comparer la traduction de Rabinovich et la mienne met au jour un procédé appelé «télescopage»: l'idée contenue dans un énoncé est condensée, réduite à l'essentiel. L'effet parfois est extrêmement valable, d'un point de vue purement esthétique, parce qu'il dépouille la traduction de ses scories, des déchets syntaxiques résultant de la traduction de certains passages. La maîtrise du procédé chez Rabinovich est éblouissante; il en résulte une prose libre, aérienne, dont on est loin de soupçonner qu'elle est issue d'une traduction. C'est ce que Venuti appellerait une traduction «transparente». Pour toutes les raisons énumérées dans le chapitre précédent, ma position vis-à-vis de la traduction diverge. Cela dit, dans bien des passages, les traductions s'équivalent. Aussi, n'ont été répertoriés ici que les passages où la

comparaison de l'original et de sa traduction témoignaient d'une perte quant au sens (fond) ou au style (forme).

Perhaps, he speculated, a man carried the seeds of his death with him always, somewhere buried in his brain, **like the face of a woman he is going to love** (40).

Peut-être l'homme portait-il en lui la semence de sa propre mort, enfouie quelque part dans son cerveau **telle l'image de la femme aimée** (R: 9).

Peut-être, se dit-il, l'homme portait-il en lui la semence de sa mort, enfouie quelque part dans son cerveau, **comme le visage de la femme qu'il allait un jour aimer** (C: 43).

C'est pour la deuxième partie de la phrase que les traductions méritent qu'on s'y arrête. Ce petit bout de phrase sous-entend, dans le cas de Browning (il faut penser qu'il n'a aimé qu'une femme dans sa vie), que son personnage croit au destin. Comme la semence est le symbole de l'avenir, il faut imaginer un jeune homme qui porte son destin en lui: le moment de sa mort, le visage de la femme qu'il aimera. Le *futur substitute* utilisé par Urquhart est un peu surprenant parce qu'il s'agit d'un indirect libre, où les marques de la subordination sont flouées, mais où les temps sont tout de même modifiés pour témoigner de la narration au passé. On s'attend ici à un *past progressive* qui indique un futur dans le passé (was going to love). La traduction de Rabinovich – un participe passé employé seul – ne projette aucunement dans le futur cet amour: «la femme aimée» signifie «la femme qu'on a aimée et qu'on aime encore». Le temps évoqué par ce participe passé commence dans le passé et se termine au présent, alors qu'il faut un temps qui implique un futur pour indiquer que la semence projette l'homme dans l'avenir. C'est la raison de l'imparfait du verbe traduit, qui, en raison du semi-auxiliaire «aller», est considéré comme l'équivalent du futur proche au passé.

Then he closed the book and returned it with the pen and pot to his pocket, where he curled and uncurled his right hand for some minutes until he felt the circulation return to normal (40).

Puis, il rangea le tout dans sa poche, où il laissa sa main un moment, bougeant les doigts pour faire circuler le sang (R: 10).

Puis il referma le carnet et le remit avec l'encrier et la plume dans sa poche, où il ferma et ouvrit sa main droite pendant quelques minutes, jusqu'à ce qu'il sentît sa circulation revenir à la normale (C: 44).

L'évidence «then he closed the book», Rabinovich ne la traduit pas. Le lecteur se doute bien que Browning refermera le carnet avant de le mettre dans sa poche; toutefois, cette

description en détail, pour superflue qu'elle paraisse à première vue, reflète l'aspect méthodique du personnage. La traduction de Rabinovich n'est pas exacte dans la deuxième partie de la phrase non plus; elle devrait être plus littérale, pour les mêmes raisons. Par ailleurs, le choix du verbe «ranger» est malheureux ici: en effet, il est difficile de «ranger» des objets dans un endroit aussi exigü qu'une poche de veston. Le mouvement d'ouverture et de fermeture de la main est traduit par «bougeant les doigts», et les circonstances de temps (for some minutes) et de but (until he felt the circulation return to normal) sont réduites à leur plus simple expression: «un moment», «pour faire circuler le sang».

Instead, his thoughts moved lazily back to the place they had been when the notion of death so rudely interrupted them, back to the building he had just visited Palazzo Manzoni (41).

Ses pensées revinrent doucement au point où elles avaient été interrompues: au palazzo Manzoni, qu'il venait de visiter (R: 10).

Ses pensées retournèrent paresseusement là où elles étaient lorsque l'idée de la mort les avait si abruptement interrompues – à l'édifice qu'il venait de visiter, le palais Manzoni (C: 44).

La traduction de Rabinovich, évacuant le passage «when the notion of death so rudely [interrupted them]» met l'accent sur l'idée présentée, et non sur son lien avec le cours des pensées de Browning. L'idée de la mort est pourtant omniprésente dans cette nouvelle; aussi la répétition de ce motif ne doit-elle pas être évitée. Il semble que la raison soit encore une fois que la traductrice évite les termes connotés négativement: en effet, les trois termes les plus marqués négativement sont éliminés de la phrase ([«his thoughts moved] *lazily*», «[when the notion of] **death** [so] **abruptly** [interrupted them]»:41).

3.3.2.3.4. Vers d'Urquhart et d'autres poètes cités

Les mots en italiques sont des vers ou des fragments de vers, qu'ils soient d'Urquhart, de Browning, ou de Shelley. Il fallait les identifier – bien que l'auteure s'en charge dans le cas de Shelley – ne fût-ce que pour consulter les traductions officielles.

Les premiers vers cités – ceux que le duc imaginaire récite devant la fiole de poison – sont ceux d'Urquhart. J'ai cru qu'ils étaient de Browning, mais la facture en est plus souple, moderne; le propos, plus énigmatique; le ton, plus rêveur. Les vers varient en longueur entre 5 et 12 pieds; les rimes – de même que quelques allitérations – sont présentes mais on n'y décèle aucun patron. C'est le choix du vocabulaire – «poisoned potions», «mummer»,

«trinket», «medallion», «dove» – et la sonorité des mots, plus que la structure, qui en créent l'atmosphère.

Le poème dépeint les souvenirs d'un amour sur le mode mineur. Ce qui étonne, toutefois, c'est l'apparente dichotomie entre une première partie, formée des quatre premiers vers, où le cynisme règne, et les vers suivants, où, après une transition pour le moins obscure, le souvenir amoureux est empreint d'une grande nostalgie.

At last to leave these darkening moments/These rooms, these halls where
once/We stirred love's poisoned potions (44).

Laisser enfin ces mots assombris/ Ces chambres, ces allées où autrefois/
Nous préparions les potions empoisonnées de l'amour (R: 13).

Enfin quitter ces moments qui s'assombrissent/ Ces chambres, ces salles où
nous remuâmes jadis/ les potions empoisonnées de l'amour (C: 48).

La traduction de Rabinovich, en remplaçant «moments» par «mots» et «darkening» (participe présent) par «assombris» (participe passé), prend des libertés avec le texte. Bien sûr, ces quelques premiers vers sont obscurs. Néanmoins, peuvent s'y lire un désenchantement de l'amour et un désir de s'éloigner dans le temps («to leave these darkening moments») et dans l'espace («to leave [...] these rooms, these halls»). C'est pourquoi il semble important de serrer de près le texte, malgré ses transitions obscures. Le choix est discutable en ce qui concerne la traduction de la poésie; mais c'est la position que j'ai choisi d'adopter pour tout le recueil. Par ailleurs, Rabinovich a traduit «halls» par «allées», peut-être par simple désir d'éviter la répétition: en français, les termes «chambres» et «salles» étant moins distincts l'un de l'autre; peut-être aussi a-t-elle voulu laisser la prééminence aux sonorités. Et pourtant, le choix de ces mots indique qu'il s'agit d'un espace clos, intérieur, «rooms» suggérant un espace privé, «halls», un espace public. «Once» n'a pas ici le sens d'une seule fois, mais celui d'une époque révolue – Webster's dit: «at some indefinite time in the past» –; je l'ai traduit par «jadis» pour la rime.

We stirred love's poisoned potions / The deepest of all slumbers (44).

Nous préparions les potions empoisonnées de l'amour / Pour donner le plus profond
des sommeils (R: 13).

Où nous remuâmes jadis/les potions empoisonnées de l'amour / Le plus profond des
sommeils (C: 48).

«The deepest of all slumbers» est, d'après moi, en apposition à «love», ce qui signifierait que l'amour *est* le plus profond des sommeils (l'apposition ayant valeur d'attribut sans passer par le verbe copule). Rabinovich a cru bon d'expliquer la tournure elliptique *ci* ambiguë de ces deux vers en ajoutant «pour donner», ce qui rend les vers parfaitement clairs, éliminant l'ambiguïté présente dans le texte. Le «pour» indique toutefois une intention, qui soit n'existait pas, soit était destinée à rester latente (ceux qui remuent les potions empoisonnées de l'amour ne savent peut-être pas, au moment où ils le font, que l'amour est un puissant soporifique: aucune intentionalité n'y est explicite).

After this astounds the mummies (44).

Plongeant les acteurs dans la stupéfaction (R: 13).

Après la stupéfaction des mimes (C: 48).

Voilà le vers de transition obscur. Le mot «mummies», qui est assez rare, rime avec «slumber». Les images qu'évoquent ces mots sont très belles. Mais le lecteur peut se demander ce que le référent «this» représente. En traduisant littéralement, on aurait, à cause du «after», qui indique un futur: «après que cela aura stupéfié les mimes». Mais cela ne nous éclaire pas plus: qui sont les mimes? sont-ce les amants, qui «miment» l'amour, et qui sont surpris par ses effets? Et pourquoi ce «after», qui indique un futur, alors que ce qui suit est passé? Rabinovich a bien compris que le «after» brouille le message: elle l'a éliminé, solution qui a l'avantage de laisser le lecteur satisfait: «Plongeant les acteurs dans la stupéfaction». Ma traduction évite toute forme verbale – ce qui aurait créé un enchevêtrement des données temporelles –, en utilisant un nom, qui, associé à «après» présente l'action réalisée dans le futur: par là même, le référent «this», pour le moins obscur, est annulé, et le style collectif du français, qui préfère les tournures nominales aux tournures verbales, est respecté.

I cannot express the smile that circled / Round and round the week / This room and all our days / (44).

Je ne puis décrire le sourire qui tout au long / De la semaine voltigeait sur nos journées/ (R: 13).

Je ne puis décrire le sourire/ qui auréolait nos semaines,/ Cette chambre et tous nos jours/ (C: 48).

Les deux premiers vers sont clairs: on imagine le sourire de l'aimée tout au long de la semaine. En lisant le début du troisième, le lecteur se rend compte que le point spatial (room)

s'ajoute au temporel (week) pour ancrer le sourire dans un espace-temps. Mais pourquoi ajouter «And all our days», alors que «week» a déjà été mentionné? Urquhart semble s'être laissée aller à la musique des mots, se préoccupant peu de la logique spatio-temporelle de la phrase. C'est probablement la raison pour laquelle Rabinovich a cru bon simplifier en omettant «room» et en structurant la phrase de telle façon que les journées soient comprises dans les semaines. Ma traduction suit la structure syntaxique – et par là, la logique – de l'auteure: «Je ne puis décrire le sourire / Qui auréolait nos semaines / Cette chambre et tous nos jours/». Il faut remarquer qu'ici encore, Urquhart joue avec le régime des verbes (transitivité). Le verbe «circle», dans son acception transitive, signifie «ceindre, entourer», ou «faire le tour de». Ce verbe peut être considéré transitif ici car il est associé au complément d'objet direct «the week, this room and all our days». Toutefois, en y ajoutant la postposition verbale «round and round», Urquhart rend *aussi* le verbe transitif, puisque «to circle round» (virevolter) est intransitif, ce qui constitue une entrave au code du style collectif anglais, la syntaxe étant ici forcée pour donner un maximum d'intensité cinétique au verbe. L'anglais accepte plus volontiers ces entorses à la syntaxe que le français. J'ai traduit la locution verbale par «auréolait», solution qui contient dans son sens une idée de cercle, qui s'intègre bien au contexte (sens et rythme, sonorités), mais qui n'en rend pas le mouvement obsédant. L'idée de répétition est cependant déjà présente dans l'énumération «nos semaines et tous nos jours». Le choix posé est donc plus osé du point de vue sémantique que syntaxique, les catégories temporelles et spatiales y étant confondues.

[when morning]/ Entered, soft, across her cheek / (44).

/ Quand le matin glissait doucement sur sa joue / (R: 13).

Quand le matin glissait, léger, sur sa joue / (C: 48).

C'est encore une fois le verbe associé à une préposition qui pose un problème: le verbe «enter across» n'existant pas, n'ayant aucun sens, il aurait fallu, pour rendre le sens exact, traduire par deux verbes, l'un exprimant le fait que le jour pénètre dans la chambre, l'autre, celui du mouvement de l'air du matin sur la joue. La solution de Rabinovich semble la meilleure, car le verbe «glisser», contenant une idée de mouvement dépourvu de pesanteur, convient bien au sens: le voyage de la lumière et de l'air du matin de la fenêtre à la joue de la dormeuse.

She was my medallion, my caged dove, / A trinket, a coin I carried warm, /
Against the skin inside my glove / (44).

Elle était mon médaillon, ma tourterelle en cage, /

Ma breloque, un sou tiède au creux de ma main gantée / (R: 13).

Elle était ma colombe en cage, mon médaillon / Un colifichet, une pièce de monnaie / Que contre ma peau, dans mon gant, je réchauffais / (C: 48).

Cette partie du poème ne posait pas de difficulté particulière, sauf peut-être pour l'expression «I carried warm», qui est une expression archaïsante elliptique. Rabinovich a choisi, comme toujours, une expression synthétique pour traduire la presque totalité des deux vers: «un sou tiède au creux de ma main gantée». Au «sou», mot à valeur économique choisi par Rabinovich, j'ai préféré «pièce de monnaie» qui, malgré sa longueur, permettait l'allitération. L'expression «I carried warm» a été traduite par «je réchauffais», choix qui, bien qu'aussi court, est plus explicite, quoiqu'il perde sa couleur archaïsante. C'est au sens figuré que l'expression acquiert sa beauté: c'est l'aimée que l'amant réchauffe.

My favorite artwork was a kind of jail / Our portrait permanent, imprinted by the moon/ Upon the ancient face of the canal/ (44).

Ma plus belle oeuvre d'art était sa prison / La lune dessinait notre portrait éternel/ Sur la face ancienne du canal/ (R: 13).

Mon oeuvre d'art chérie était une prison / Notre portrait permanent, imprimé par la lune/ Sur l'antique face du canal / (C: 44).

Dans les premiers vers, «a kind of [jail]», déterminant indéfini, a été interprété par Rabinovich comme un possessif, «sa [prison]». Faut-il comprendre que l'oeuvre d'art favorite du duc était ce portrait du duc et de son aimée, que dessine la lune sur le canal? Si c'est le cas, pourquoi ne pas faire ressortir les liens qui existent entre les deux premiers vers? On pourrait établir les liens suivants: «My favorite artwork»= «our portrait» = «a kind of jail», comme si ce portrait «permanent» du couple était une prison par l'indissolubilité des liens qu'il créait entre le duc et son aimée. Aussi, alors que la forme passive «imprinted by the moon» serait normalement remise à la forme active en français, elle a été laissée telle quelle pour conserver la cohabitation de «prison» et «portrait». «Portrait permanent» a été traduit littéralement en raison de l'allitération des explosives dans «portrait permanent imprimé» et du fait que «permanent» est un adjectif fétiche d'Urquhart. Par ailleurs, il n'a pas la connotation d'au-delà qu'a le qualificatif «éternel» et il est moins marqué «poétiquement».

The crawling glaciers pierce me with spears / Of their moon-freezing crystals, the bright chains / Eat with their burning cold into my bones /³⁸⁸

La traduction de ces vers choisie est celle de Louis Cazamian, qui suit de très près les vers :

Les glaciers rampants me percent des pointes de leurs cristaux gelés sous la lune; les chaînes étincelantes mordent de leur froid brûlant jusque dans mes os³⁸⁹.

La traduction de Rabinovich est excellente aussi, l'expression y étant nette et condensée, comme celle de sa prose:

Les glaciers rampants me transpercent de lances / De leurs cristaux glacés de lune, les chaînes brillantes / entaillent mes os d'un froid brûlant (R:15).

Look on my works, ye mighty, and despair³⁹⁰

Ce vers a été traduit ainsi par Rabinovich: «Regarde mes oeuvres, Tout-puissant, et mon désespoir» (R: 16). Il s'agit vraisemblablement d'un contresens car, comme il a été expliqué plus haut, *Ozymandias* traite de la vanité de toute gloire humaine. Le problème vient de ce que «despair» peut être considéré comme un substantif en raison de la forme identique du verbe et du substantif et de la conjonction «and», qui peut lier des mots de même nature. C'est le sens du poème entier qui permet de lever l'ambiguïté ici, en particulier les premiers vers, qui témoignent de l'immense orgueil de ce roi. Le «ye» est ici pluriel bien que, déjà à l'époque de Shelley, cette forme ait été considérée comme désuète dans son utilisation plurielle. Le dictionnaire Oxford (OED, 1992) affirme que la forme plurielle (nominatif pluriel, alors qu'ici, elle est utilisée au vocatif) était courante avant le XIII^e siècle. Il faut croire que Shelley a utilisé une forme ancienne pour traiter d'un roi mythique de l'Antiquité³⁹¹. Il faut donc traduire: «Regardez mes oeuvres, ô Puissants, et désespérez» (VT, 50). Ce sont les deux propositions indépendantes que la conjonction unit. Comme le narrateur est un grand roi de l'Antiquité païenne, il s'adresse non pas à Dieu, mais aux grands de ce monde qui passaient devant la statue érigée en son honneur. «Désespérez», à

³⁸⁸ Shelley, *Prometheus Unbound*, vers 31-33, cité par Urquhart, *Storm Glass*, p. 46.

³⁸⁹ Shelley, *Prométhée Délivré*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, p. 80-81.

³⁹⁰ Shelley, «Ozymandias», vers 11; SG, p. 46.

³⁹¹ À ce sujet, Richard Holmes, dans *Shelley: The Pursuit*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1974, p. 410, affirme que le sujet d'*Ozymandias* est venu à Shelley après plusieurs visites au *British Museum*. À l'automne 1817, le musée avait reçu des sculptures et des fragments de l'empire de Ramsès. Parmi cette collection se trouvait la statue de Ramsès II. Holmes dit encore de *Ozymandias* : «It is the finest sonnet he ever wrote : harsh, dramatic and deeply expressive of his eternal hatred of tyranny and his brooding philosophic scepticism» (p. 410).

l'impératif, signifie quelque chose comme «désespérez de n'être pas aussi puissants que moi».

Les prochains vers cités sont toujours de Shelley; ce sont les vers 146 à 149 de *Lines written among the Euganean hills*, comme le narrateur le mentionne après les avoir cités: «Sepulcres, where human forms, / Like pollution-nourished worms, / To the corpse of greatness cling, / Murdered and now mouldering:» (SG, 48). Le même thème revient, celui de la grandeur réduite à néant, à une différence près: les restes inorganiques se sont transformés en restes organiques cette fois-ci: des «formes humaines», visiblement vivantes, s'attachent, comme des sangsues ou des vers, au cadavre de la grandeur. Urquhart veut-elle nous faire entrevoir un Browning dont l'inspiration, puisée chez Shelley, pouvait être entrevue comme une sorte de vampirisme?

Rabinovich a commis, semble-t-il, un faux-sens ici, ce qui a pour effet d'obscurcir le sens général des vers: « Des sépulcres où des formes humaines / Nourrissaient des vers telle la pollution / Au cadavre de la grandeur s'accrochent / Les assassinés devenus poussière/» (VT, 17). «Like pollution-nourished worms» signifie «comme des vers nourris de souillures»: les formes humaines sont comparées à des vers en raison de leur nécrophagie: ce ne sont pas elles qui sont des cadavres; ce sont plutôt elles, bien vivantes, qui se nourrissent du cadavre. En outre, le choix, dans le dernier vers, de «poussière» est discutable en raison de l'isotopie de la putréfaction. Mais on peut lui accorder un sens métaphorique, biblique – «Tu es poussière et tu retourneras poussière» –, ce qui élargit le champ sémantique du mot. Par ailleurs, en interprétant le sujet de «murdered» comme étant pluriel, Rabinovich interprète «les assassinés» comme étant «les formes humaines». Pourtant, il va de soi que c'est la «Grandeur» qui est assassinée et qui, parce que des formes humaines s'en nourrissent, «tombe en poussière».

Voici la traduction de F. Rabbe: «Des sépulcres où des formes humaines, comme des vers nourris de pourriture, s'attachent au cadavre de ta Grandeur, assassinée et maintenant tombant en poussière»³⁹², dont je me suis fortement inspirée:

Des sépulcres où des formes humaines / Comme des vers de souillure nourris /
S'accrochent au cadavre de la Grandeur / Assassinée et désormais pourrie/
(VT, 52).

Malheureusement, en ce qui concerne ma traduction, «pourrie», s'il rend la rime, ne traduit pas le mouvement vers la décomposition comme le fait «mouldering». «Murdered and mouldering», outre son allitération, est aussi intéressant par l'opposition qu'il fait ressortir entre deux aspects verbaux (terminatif/graduel), l'un évoquant une action ponctuelle et

³⁹² Stephen Spender, *Shelley*, Paris, éd. Pierre Seghers (coll. «Écrivains d'aujourd'hui»), 1964, p.111.

passée, l'autre, une action présente, en cours, engagée dans le futur. Alors que la vie s'éteint à un moment précis, la mort, elle, s'étend, déploie ses ailes dans l'avenir, jusqu'à l'anéantissement.

Les prochains vers cités, toujours de Shelley, sont tirés de *Julian and Maddalo*: «A building on an island; such a one / As age to age might add, for uses vile./A windowless, deformed and dreary pile/» (vers 99-101; Urquhart: 48). La traduction de Rabinovich me semblait la meilleure. Aussi ai-je adopté la sienne: «Un bâtiment sur une île; destiné/ siècle après siècle, à un usage sordide/ Une masse informe, horrible, sans fenêtres/» (R:18; VT: 53). Bien sûr, le rythme n'y est pas, mais jusqu'ici, Rabinovich, Rabbe et moi, tout en étant attentifs au jeu des sonorités, n'avons pu le laisser intact. Le style lapidaire de Rabinovich, de toute évidence, convient beaucoup mieux que celui de Rabbe: «Une construction sur une île, telle que celles que peuvent accumuler âges sur âges pour de vils usages; une masse sans fenêtres, informe et lugubre;»³⁹³.

La dernière citation, «suntreader» (49, 50, 51, 52), épithète mis dans la bouche du Browning d'Urquhart, est véritablement de Browning: c'est le début de l'un de ses poèmes de jeunesse dédié à Shelley et intitulé *Pauline*: «Sun-treader, life and light be thine forever» (cité par Pottle, 1923 :15). La traduction choisie, «foule-soleil» (55, 56, 56, 57), est celle de Jean Poisson, parce que c'est celle qui est la plus près de l'original, comme on peut bien s'en rendre compte. Rabinovich, qui ne connaissait peut-être pas la traduction de ce poème, a adapté la sienne au contexte: il s'agit du moment où Browning croit reconnaître dans une sculpture représentant un dieu grec le visage du jeune Shelley: «Faiseur de mirages» (19).

La comparaison s'arrête ici, à ce qui correspond à la fin du prologue du roman *Niagara* dans la traduction de Rabinovich.

Les mots isolés que l'on retrouve en italiques vers la fin de la nouvelle sont peut-être empruntés à ces mêmes auteurs; il était difficile d'en être certain puisque les oeuvres de Shelley, de Browning, enfin les concordances, ont été consultées sans succès. Il semble qu'Urquhart ait mis ces mots en italiques pour imiter les voix qui s'entremêlent, décousues, dans la conscience du poète agonisant. Thomas Reisner, spécialiste de Browning et Shelley à l'Université Laval, a suggéré qu'il s'agissait peut-être d'une sorte de pastiche. Par exemple, «radiant» est un des mots fétiches de Shelley. Toutefois la phrase «his radiant form becoming less radiant», en italiques vers la fin de la nouvelle (51) n'est nulle part dans l'oeuvre de Shelley, selon les concordances. Pottle cite comme similarités chez Shelley et Browning «I watched his **radiant form**» dans le *Pauline* de Browning et «Veiling beneath that **radiant form of Woman**», du vers 22 de *Epipsychidion* (1923: 47). Il fallait seulement, alors, traduire le plus près possible du texte.

³⁹³ Shelley, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Stock, 1907 (traduction de F. Rabbe), p. 371.

3.3.2.4. Conclusion de la comparaison des traductions

La divergence des résultats entre la traduction de Anne Rabinovich et la mienne met certainement en lumière certains des problèmes discutés dans le premier chapitre. Bien que Rabinovich soit une traductrice chevronnée – elle a aussi traduit Saul Bellow, Joyce Carol Oates et Nino Ricci – et qu'elle fasse justice, dans l'ensemble, à l'oeuvre d'Urquhart, sa traduction de «The Death of Robert Browning» témoigne d'une certaine conception de la littérature et de la traduction qui donne raison aux récentes théories (Venuti, Lefevere, Brisset, Toury, Simon et Berman) qui veulent qu'on ne traduise pas seulement un auteur, mais l'état de la culture à laquelle il appartient, mais l'opinion que l'on se fait de la littérature. Il ne suffit pas de «bien» traduire, de traduire «fidèlement» – encore faudrait-il définir à qui la traduction est fidèle: à l'oeuvre et à la langue dans laquelle elle a été écrite ou aux lecteurs de la traduction et à leur langue? Doit-on, dans ce cas-ci, comme Rabinovich, sacrifier un peu du style tout en arabesques d'Urquhart pour traduire en français, langue dont l'idéal, dit-on, est la clarté? Il est bien entendu impossible pour un traducteur d'adopter une position tranchée et de maintenir cette position au fil des problèmes posés par la traduction littéraire, car chaque écrivain, chaque oeuvre pose des problèmes différents. Cela dit, la comparaison des traductions montre bien qu'il est possible de dessiner des balises relativement claires en s'attachant à une traduction de la lettre qui repère les stratégies du texte, les réseaux structurels, connotatifs, thématiques ou autres, et s'engage à les reproduire. Cette réinscription interdit tout jugement sur la valeur esthétique ou littéraire de ces passages de l'oeuvre de la part du traducteur, qui doit s'abstenir de vouloir «faire beau» ou d'émonder certains passages qui reflètent l'hétérogénéité de l'oeuvre. Rabinovich a, dans sa traduction de «The Death of Robert Browning», pris le parti de simplifier la nouvelle, autant dans sa syntaxe que dans la caractérisation du personnage de Browning qui, on l'a vu, est complexe; les qualificatifs utilisés pour le décrire, parfois connotés positivement, parfois connotés négativement, en rendent bien compte. Il en va de même pour Venise, qui, sous le regard moribond du poète, prend autant d'aspects de la réalité chatoyante de la conscience. La traduction de Rabinovich, on le sait, a su plaire au public et, par ricochet, à l'auteur. Il reste à savoir si de telles modifications du texte, bien qu'elles restent mineures, sont éthiques dans la mesure où, pour être agréables au lecteur et à l'auteur, elles n'en constituent pas moins une modification de l'intention de l'oeuvre (qui ne coïnciderait jamais parfaitement avec celle de l'auteur). On a vu qu'une traduction qui respecte la lettre s'avère moins idéologiquement marquée qu'une traduction qui vive d'emblée la réception de l'oeuvre.

On pourrait avancer que ce qui importe, ce n'est pas tant que les traducteurs essaient d'échapper aux déterminants sociaux et historiques qui modèlent leur pratique, car personne

n'y échappe totalement; c'est plutôt que les traducteurs en soient conscients et qu'ils mettent au jour, dans des articles ou des préfaces à des traductions, la particularité de leur «projet de traduction», au sens où Berman l'entendait, afin que le lecteur, conscient de la présence médiatrice du traducteur entre lui et l'auteur, prenne connaissance de ce contrat. Tous les types de démarches sont éthiques lorsque le traducteur s'en explique³⁹⁴. Comme l'a montré Lefevere³⁹⁵, la culture occidentale s'est édifiée sur les réécritures et les traductions hypertextuelles de diverses oeuvres, dont le public présumait qu'elles étaient les originaux. L'Occident, l'Europe en particulier, a ainsi enrichi son sol littéraire. Mais par ailleurs, ces réécritures-manipulations n'ayant pas été présentées comme telles, elles ont faussé l'idée que l'on se faisait de ces oeuvres et par-delà ces oeuvres, de la littérature.

3.4. «Danses interdites»

3.4.1. Interprétation générale

L'histoire est un long *flash-back*, lui-même entrecoupé de va-et-vient dans le temps (prolepses et analepses). Une femme raconte ses discussions, échelonnées sur une dizaine d'années, avec sa grand-mère. Dans le récit des moments de jeunesse que la petite-fille a passés chez sa grand-mère est enchâssé celui que raconte cette dernière³⁹⁶: c'est l'histoire d'une jeune femme – l'amie de jeunesse de l'aïeule – qui alla danser avec un homme (qui n'était pas son mari), devint vraisemblablement son amante, fut abandonnée par lui, puis rejetée par toute la communauté; enfin, elle se noya. Le souvenir qu'a la narratrice du récit de

³⁹⁴ Il ne s'agit pas ici pour le traducteur d'expliquer chacun de ses choix ponctuels, car même dans ce cas, une part des choix faits par celui-ci échappe à son intentionnalité consciente, mais plutôt d'expliquer les grandes lignes de sa démarche, qu'un effort de réflexion pourra mettre au clair.

³⁹⁵ Lefevere affirme que la réécriture est une pratique courante depuis le berceau de la civilisation occidentale: «Rewriters have always been with us, from the Greek slave who put together anthologies of the Greek classics to teach the children of his Roman masters, to the Renaissance scholar who collated various manuscripts and scraps of manuscripts to publish a more or less reliable edition of a Greek or Roman classic; from the seventeenth-century compilers of the first histories of Greek and Latin literature not to be written in either Greek or Latin, to the nineteenth-century critic expounding the sweetness and the light contained in works of classical or modern literature to an increasingly uninterested audience; from the twentieth-century translator trying to «bring the original across» cultures, as so many generations of translators tried before, to the twentieth-century compiler of «Reader's Guides» that provide quick reference to the authors and books that should have been read as part of the education of the non-professional reader, but go increasingly unread». *In Translation, Rewriting & the Manipulation of the Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992, p. 2.

³⁹⁶ Urquhart donne, dans l'entrevue avec Geoff Hancock, la situation qui semble être à l'origine de cette nouvelle: «I was in contact with nineteenth century rural Ontario as a child because I spent a great deal of time at my Grandmother's house. Her parlour was total Victoriana...doilies and bric-à-brac. For her memory was also the environment she moved around in every day, so, in fact, it was the present. And for me, when I was there, it was the present as well; just a few degrees removed because it belonged to her. The stories she told, which were memories, also applied to the objects that surrounded her daily. In one way or another you take history with you. You can't help it». Geoff Hancock, «An Interview with Jane Urquhart», *op. cit.*, p. 34-35.

sa grand-mère est entrecoupé de ses propres réflexions sur sa participation aux danses lorsqu'elle était jeune. Quoique l'histoire de la petite-fille ne puisse en aucun cas être assimilée à celle de l'amie de la grand-mère, qui a eu lieu une génération plus tôt, les deux histoires étant entrelacées, le lecteur en vient naturellement à regarder le sort de l'amie de jeunesse de la grand-mère comme celui qui est réservé à sa petite-fille: le tour de force de la narratrice est de mêler le destin de l'amie de jeunesse de la grand-mère au sien de façon que lorsque, dans l'épilogue, la petite-fille devenue adulte raconte qu'elle ira rejoindre cette amie de sa grand-mère qui l'a toujours attendue, le lecteur n'est pas surpris de ce glissement vers la mort; il se souvient plutôt avec étonnement qu'elle et l'amie de sa grand-mère sont deux personnages différents.

Le récit est imprégné de symboles, dont les motifs principaux sont la danse et les «travaux de dames» (couture, broderie)³⁹⁷. Tout un réseau de significations se construit autour de ces thèmes, eux-mêmes liés aux activités permises et interdites aux femmes. La danse, qu'elle soit interdite par le père (c'est le cas de la grand-mère) ou non (c'est celui de la petite-fille; pour l'amie de la grand-mère, la sanction vient de la communauté), est étroitement liée à la vie, à l'amour, à la séduction, au plaisir. Toutefois, à cause de l'Autre (que représentent la loi du Père, la communauté), elle est toujours traîtresse. Chez le père de la grand-mère, la danse possède une connotation négative parce qu'elle est associée au Diable; chez les trois femmes, elle est stigmatisée car elle conduit au désastre. Il semble donc que les effets délétères du puritanisme sur la façon dont est perçue la danse, source de plaisir parce qu'elle est lieu de contact avec l'autre sexe, s'étirent sur les trois générations de femmes en cause dans le récit. La narratrice appartenant à la dernière génération, le malaise qu'elle ressent est d'autant plus diffus qu'il semble ne plus rien devoir à sa cause première. Tout se passe comme si la peine accumulée par des générations de femmes, dont les ancêtres totémiques sont Ophélie et la Lady of Shalott, se retrouvait concentrée chez la petite-fille qui, quoiqu'elle n'ait plus à subir les interdictions posées par la société victorienne, souffre d'un mal qui ne peut être attribué au seul rejet d'un homme qu'elle aime (et dont on ne sait rien). C'est d'ailleurs à cette cause qu'elle attribue le drame de ces femmes – et pourtant, ce n'est pas toujours le cas; la Lady of Shalott n'a pas été rejetée par Lancelot, qui ne la connaissait même pas –: «All through my girlhood, I had sympathized with their long, sad journeys on rivers; journeys taken after they had been *discarded*. In my mind's eye, they always looked to me like beautiful *refuse* in the water» (60; les italiques sont de moi). Aussi la narratrice semble-t-elle avoir intériorisé la condition traditionnelle des femmes, ce qui se traduira chez elle par un enfermement choisi, qui n'est pas à l'intérieur, mais à l'extérieur, dans la nature: il s'agit du chapelet d'étangs (liés à sa vie intérieure) fermé par un rideau de cèdres.

³⁹⁷ De même que l'eau, dont la symbolique traverse le recueil.

C'est la grand-mère qui personnifie le mieux l'attrait ambivalent pour la danse, puisqu'elle adopte elle-même une position ambiguë. C'est une femme qui, contrairement à l'amie dont elle raconte l'histoire à sa petite-fille, n'a pas pris le risque d'enfreindre les codes sociaux pour l'amour de la danse. Sa résistance à la loi patriarcale, toutefois, se montre de façon détournée: son père l'ayant obligée à s'adonner aux travaux d'aiguille, elle a sublimé son désir de danser en brodant des motifs de danseuses; le choix des motifs et son pied, qui bat constamment la mesure de quelque musique imaginaire, témoignent de sa passion contrariée. Laura Hancu affirme que chez Urquhart, les «travaux de dame» sont associés au confinement et à la mort: «Spinning and sewing, both traditional means of female economic support and dark symbols of feminine power, are presented as futile activities associated with domestic imprisonment and death»³⁹⁸. On pourrait préciser que dans le contexte de cette nouvelle, ces travaux symbolisent plutôt l'ambivalence de la grand-mère vis-à-vis des préceptes de la société patriarcale: ses broderies se défont constamment, malgré le fait qu'elle s'y adonne à toute heure du jour depuis des années: il semble que deux désirs luttent à la fois en elle: celui de respecter les ordres de son père et celui de les invalider. Le peu d'intérêt de la grand-mère pour ces travaux constitue donc en partie un acte de rébellion contre l'enfermement imposé aux femmes à l'époque victorienne, puisqu'elle ne continue pas moins de s'y adonner³⁹⁹. Le fait que les broderies et les vêtements qu'elle coud se défont rappelle, au plan littéral, le peu d'intérêt de la grand-mère pour les «travaux de dame»; à un autre encore, il témoigne de la fragilité des danseuses représentées, auxquelles elle et sa petite-fille s'associent, et du constant danger de désintégration psychique dont elles sont la proie. Toutefois, comme l'a fait remarquer Turner, les tissus disparates assemblés – quoique lâchement – pour composer les courtepointes, sont aussi un symbole positif, car ils symbolisent l'effort des premiers arrivants pour structurer un tissu cohérent avec la nouvelle réalité canadienne:

The quilt speaks Urquhart's concern: to recognize the *newness* of the new world and its discursive organization, and the consequent necessity of different ways of using and understanding language, different ways of understanding self and place.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Hancu, *op. cit.*, p. 48

³⁹⁹ Nina Auerbach (citée par Laura Hancu) affirme que l'iconographie victorienne met l'accent sur la placidité et la passivité de la femme, plutôt que sur sa mobilité et sur son énergie (Hancu, *op. cit.*, p. 48). Les passages portant sur les travaux de broderie de la grand-mère pourraient être rapprochés de ce passage de *The Whirlpool (Niagara)*, où Maud réfléchit sur le travail de broderie qu'on lui avait imposé au début de son mariage: «When she was newly married, the periods of enforced quiet had disturbed Maud – times when she had sat dutifully over some senseless piece of embroidery [...]. It had been as if her own life, emotions, had been held in suspense, so that the rest of the world could live and love and, more importantly, die. So the rest of them could respond» (*The Whirlpool*, Mc Clelland and Stewart, Toronto, 1986, p. 43).

⁴⁰⁰ Margaret Turner, «Jane Urquhart: Writing the New World», *op.cit.*, p. 105.

Outre les travaux de dame, l'eau est aussi un thème récurrent, en particulier le chapelet d'étangs où la petite-fille se réfugie et où elle voit les créatures des eaux (insectes, poissons) exécuter des danses connues. L'étang symbolise la vie intérieure – stagnante – de la narratrice: la métaphore «The dark pool of my heart » revient au moins trois fois dans la nouvelle. Il est significatif qu'il ne s'agisse pas d'eau courante – comme dans *The Whirlpool /Niagara*, où le tourbillon agit comme un symbole complexe, indéfinissable, de la vie.

La symbolique de l'eau lie par ailleurs les héroïnes présentes et passées de la nouvelles: sont associées à l'amie de la grand-mère, Ophélie et la Dame de Shalott, héroïnes toutes deux mortes par dépit amoureux: Ophélie, promise de Hamlet, se couche dans un ruisseau pour y mourir lorsque le prince du Danemark, devant simuler la folie pour venger le meurtre de son père, se désintéresse d'elle. Le peintre préraphaélite Burne-Jones l'a représentée, vivante, au fond de son ruisseau. Malheureusement, Shakespeare ne s'est pas attardé sur le sort d'Ophélie, dont on sait peu de choses. La Dame de Shalott, héroïne du cycle arthurien, dont l'histoire est reprise dans un poème de Lord Tennyson, *The Lady of Shalott*, est mieux connue. Parce qu'elle a un jour aperçu Sir Lancelot et en est devenue amoureuse, elle s'est couchée dans une barque en chantant, s'y laissant mourir, car elle savait son amour impossible: on l'avait avertie qu'un mauvais sort lui serait jeté si elle osait regarder du côté de Camelot dans son miroir magique. Lasse de ne pouvoir vivre qu'avec les ombres que son miroir lui représente, elle rejoint en barque la ville de Camelot, où vit son amour secret. C'est un acte à la fois de défi – elle défie le sort – et de soumission – elle accepte de se laisser mourir pour avoir défié le sort. Ce mythe est intéressant en ce que peuvent être tracés de nombreux parallèles entre Lady Shalott et l'héroïne de cette nouvelle: en écoutant ses désirs, en allant vers l'amour, l'héroïne risque la désintégration psychique; en acceptant de vivre avec des ombres (comme la grand-mère), elle ne vit qu'en apparence: c'est la mort psychique parce que ses désirs doivent être refoulés, niés.

On sait qu'Urquhart est fascinée par les poètes romantiques: dans la seule nouvelle «La mort de Robert Browning», Shelley, Keats et Tennyson sont mentionnés. Dans *The Whirlpool*, la Lady of Shalott de Tennyson est mentionnée par Fleda: «Challenging the romanticizing of women such as Laura Secord (...), Fleda invokes Tennyson's symbol of *constrained female power*, the accursed Lady of Shalott » (les italiques sont de moi)⁴⁰¹. Le poème de Tennyson est d'autant plus intéressant dans ce contexte que sa Lady of Shalott vit complètement isolée, occupant ses journées à tisser, comme Pénélope, dans son château. À

⁴⁰¹ Hancu, *op.cit.*, p. 54.

l'opposé de Pénélope, toutefois, sa longue attente ne sera jamais récompensée par l'arrivée de son aimé, puisqu'elle sait, sans en connaître la raison, qu'elle ne doit jamais regarder du côté de Camelot, où un mauvais sort la guette:

There she weaves night and day \ A magic web with colors guay
She has heard a whisper say \ A curse is on her if she stay
to look down to Camelot (vers 37-41)⁴⁰²

She knows not what the curse may be, \ And so she weaveth steadily,
And little other care hath she \ The Lady of Shalott (vers 42-45)

Elle n'a ainsi du monde réel que les échos lointains que lui renvoie son miroir magique⁴⁰³:

And moving through a mirror clear \ That hangs before her all the year
Shadows of the world appear (vers 46-48)⁴⁰⁴

Et ces images, elle s'empresse de les transposer sur sa toile. Un jour, à la vue de jeunes amants dans son miroir, Lady of Shalott n'en peut plus: «I am half sick of shadows» (vers 71). Ce *half* semble témoigner de tout le danger qui réside dans le fait de prendre entièrement en considération ses désirs. Curieusement, c'est à ce moment qu'elle aperçoit Sir Lancelot dans son miroir, comme si la vision d'un amour vécu appelait celui qui est désiré. Elle quitte à l'instant son métier et regarde dans la direction de Camelot: le miroir se fend —«The curse is upon me, cried the Lady of Shalott»⁴⁰⁵ (vers 117). Elle descend à la rivière, y trouve une barque et s'y couche; la barque glisse en direction de Camelot. La lady of Shalott meurt en abordant les rives de Camelot. Lancelot s'écrit en la voyant:

She has a lovely face
God in his mercy lend her grace,
The lady of Shalott⁴⁰⁶ (vers 169-171).

Sur quoi le poème se termine. On voit déjà les liens intertextuels tissés par Urquhart: la Lady of Shalott, c'est la grand-mère de la narratrice lorsqu'elle était jeune. En fait, c'est la traditionnelle condition de la femme que Tennyson a mis en poème; le thème de la jeune femme emmurée vivante, qui, si d'aventure elle s'avisait d'aller à la rencontre de ses désirs, y trouverait plutôt la mort, tant est puissant l'interdit social. Le texte du poème laisse entendre que la femme qui accepte de considérer son désir pour un homme sans l'assentiment de la

⁴⁰²«The Lady of Shalott», in *Adventures in English Literature*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1956, p. 479.

⁴⁰³ Hancu suggère que l'image de la barrière transparente (le miroir) fait allusion à la prison de l'ostracisme social (*idem*, p. 55).

⁴⁰⁴ *ibidem*.

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, vers 117, p. 480.

⁴⁰⁶ *Op. cit.*, vers 169-171, p. 481.

société va vers la mort: en fait, les choix de la Lady of Shalott de Tennyson sont réduits à un dilemme fort peu intéressant: vivre comme une ombre parmi les ombres (hors du monde) ou mourir. C'est ce même dilemme qui est recontextualisé dans «Danses interdites». La grand-mère et son amie personnifient les deux choix alors possibles pour une femme: rester confinée à la maison et reproduire la vie des ombres qu'elle voit – motifs de broderie et de tissage se rejoignent ici en ce qu'ils constituent des représentations du monde, et non le monde lui-même – ou reconnaître ses désirs, ce que fait l'amie de la grand-mère et ce pour quoi elle doit mourir. Ironiquement, tant Lady of Shalott que l'amie *se laissent* mourir (l'eau étant ici symbolique de la submersion des désirs inconscients): elles ont intégré les prescriptions de la communauté. C'est donc le sort de la femme jusqu'à l'époque victorienne qui est la toile de fond de la nouvelle⁴⁰⁷.

Ainsi, dans ce poème narratif qui sert d'arrière-scène à la nouvelle d'Urquhart, les femmes dont les désirs très forts pour des hommes vont à l'encontre des prescriptions sociales sont symboliquement représentées comme étant vulnérables: il y a les figures de dames brodées dont les coutures se défont; il y a l'Ophélie d'Urquhart, dont non seulement le vêtement, mais le corps se défait, comme si la transgression d'un interdit social amenait une désintégration physique, qui symbolise la désintégration psychique. Ces femmes, comme la Lady of Shalott, semblent être prises dans une situation sans issue: aller vers ses désirs signifie la désintégration psychique, symbolisée entre autres par la submersion, la noyade; aller à l'encontre de ses désirs signifie au mieux une vie stable mais amère de désirs inassouvis.

Dans «Danses interdites», les fenêtres – «the north window of girlhood, the south window of married life» –, clairement métaphoriques, permettent à la narratrice de dissocier franchement la vie de jeune femme célibataire, pleine de promesses, de désirs, mais aussi de dangers (que symbolise la montagne, qui bloque la vue) et la vie de femme mariée, qui est représentée comme une vie répétitive, stable, mais dénuée de tout intérêt parce qu'elle est tournée vers le respect des règles, lequel va à l'encontre du respect de soi. Il n'est pas innocent que la petite-fille essaie la robe de mariée de sa grand-mère chaque année: elle symbolise la promesse d'une vie de couple heureuse, que la vie même de la grand-mère contredit: «the wedding gown symbolizes the limited future of the bride who will be expected

⁴⁰⁷ Nina Auerbach (citée par Laura Hancu) affirme que dans la société victorienne, la représentation de la femme était manichéenne: «[...] women exist only as spiritual extremes: there is no human norm of womanhood, for she has no home on earth, but only among divine and demonic essences. This imaginative scheme does not believe in a human woman. The “normal” or pattern Victorian woman is an angel, immune from the human condition» (*Woman and the Demon*: 64; Hancu, *op. cit.*, p. 55).

to adhere to restrictive cultural codes and conform to the husband's expectations»⁴⁰⁸, affirme Laura Hancu du symbolisme de la robe de mariée dans *Niagara*.

Les cinq derniers paragraphes de la nouvelle forment une sorte d'épilogue. Les trois ultimes se distinguent par leur écriture au ton onirique, par leur rythme précipité. Alors que la narration avait eu jusque-là une qualité réflexive, comme intemporelle, l'épilogue semble être marqué *crescendo*. Tout se passe comme si le savoir transmis de la grand-mère à la petite-fille, les images accumulées par la narratrice depuis son enfance se fondaient en un maelström vertigineux, comme si son être se précipitait vers la catastrophe, un peu de la même façon que la grand-mère et son amie lorsqu'elles conduisaient une calèche dans la nuit.

Le dénouement est au futur, mais un futur tout tracé d'avance, comme dans les tragédies grecques: tous les éléments du passé y sont assemblés pour créer une fin inéluctable: la petite-fille devenue adulte rejoint, au fond de l'étang, l'amie de la grand-mère, et avec elle, la Lady of Shalott et Ophélie, amantes déçues. L'homme qu'elle avait rencontré à une danse ne l'aime plus, la quittera. La danse est liée une fois de plus, mais cette fois-ci très explicitement, à la mort.

3.4.2. Problèmes relevant du style collectif

3.4.2.1. Modulations

My own parents used words like *won't* and *can't* and *it's not allowed*. *I'm not allowed to*. (SG, 53).

Mes parents utilisaient des expressions comme *Tu ne vas pas* et *Tu ne peux pas* et *Ce n'est pas permis*. Mes parents ne me le permettent pas (VT, 73).

Le problème de traduction le plus évident ici est la forme à donner aux auxiliaires modaux, puisqu'ils n'ont pas de désinences. Le problème se complique du fait que l'auxiliaire modal ne possède pas d'existence autonome mais doit, comme un préfixe ou un suffixe, être accolé au verbe pour actualiser un sens. «*Won't*» (will not), par exemple, représente la négation d'une action virtuelle dans le futur. De la même façon, «*can't*» (cannot) représente une possibilité (capacité physique ou mentale) niée. Libérés de tout contexte, ces mots possèdent un grand pouvoir d'évocation car, un peu comme ce vers du poème de Blake intitulé *The Garden of Love*: «*And 'Thou shalt not' writ over the door*», ils ne portent que leur sens primitif, libéré de tout autre sens, qui met en évidence l'interdiction, la négation de l'action. Malheureusement, il n'est pas possible de traduire ces auxiliaires en français sans les actualiser. Toutefois, bien que la personne grammaticale ait dû être

⁴⁰⁸ Hancu, *idem*, p. 51.

spécifiée, un peu de cet aspect virtuel demeure dans la traduction du fait que la phrase n'est que suggérée: «*Tu ne vas pas et Tu ne peux pas et Ce n'est pas permis*» (VT, 73; les italiques sont de moi). Les deux premiers verbes ne sont visiblement ici que les auxiliaires de verbes à l'infinitif, qui est le mode de la virtualité, parce que l'action à l'infinitif n'est pas ancrée dans un contexte. C'est donc principalement ici le style collectif qui dicte la syntaxe de la phrase, quoique le style d'Urquhart ait été en partie reproduit.

It wasn't until I was almost fully grown, however, that she told me what had happened to her best friend – the girl who had gone to the dances (SG, 55).

J'étais presque devenue adulte lorsqu'elle se décida à me raconter ce qui était arrivé à sa meilleure amie, la jeune fille qui, elle, était allée danser (VT, 61).

La formulation «It wasn't until...that» met en relief le résultat du passage du temps: «I was fully grown». La même formulation en français aurait paru encombrante et surtout contraire à l'usage; aussi ai-je modulé: «se décida», sous-entendu dans l'original, est destiné à rendre palpable le passage du temps, moins évident en français.

So there we were, two young girls, streaking across the snowy fields in the dark (SG, 55).

Nous voilà donc, deux fillettes traversant en trombe les champs enneigés dans l'obscurité (VT, 62).

Le verbe intransitif «To streak in\ on\past\ across» signifie «passer comme un éclair». Le verbe, donc, sans préposition pour l'orienter, ne signifie autre chose qu'aller très vite. C'est la préposition qui y est adjointe qui le rend vectoriel, au sens où l'entendent Vinay et Darbelnet, c'est-à-dire qui le précise en lui imprimant une direction. Le verbe «streak across» comporte donc deux sémèmes: «aller vite» et «à travers», que j'ai rendus par «traversant en trombe», «en trombe» qualifiant un mouvement rapide et violent.

3.4.3. Problèmes relevant du style individuel

3.4.3.1. Métaphores, comparaisons et personnifications

Le principal problème que pose la traduction de cette nouvelle concerne les métaphores. En effet, souvent l'auteur décrit d'abord une réalité appartenant au monde de la nature pour l'utiliser par la suite de façon métaphorique, l'intégrer dans le réseau de signification propre à la protagoniste. Voici un exemple: à la première étape, où l'image est

considérée dans son contexte, l'expression prise dans son sens littéral: «The *crick*, as grandma called it, wound through this shady territory, expanding at times to form deep black pools» (SG, 56). Dès la deuxième utilisation de l'expression «black pool», l'étang et la danse sont liés: «Down there, in there, everything appeared to be dancing. Everything but my own reflection on the surface of a small dark pool» (SG, 56). À la troisième utilisation de l'expression, le lecteur n'est pas surpris outre mesure que l'expression soit devenue métaphore, l'étang et la danse étant les deux termes de la comparaison implicite: «the dark pool of dancing» (SG, 57). Dans le cas qui nous occupe, une fois cette métaphore intégrée dans le réseau de signification, la narratrice devient téméraire et associe en une métaphore l'étang au sous-sol de l'église. Cette association déroutante est d'autant plus périlleuse lorsqu'elle est traduite en français, le français acceptant difficilement une comparaison forcée: «I was not asked of course, and wouldn't have known how to dance if I had been. Yet it was a deep, deep pool, the basement of what was, ironically, a Methodist church, where everything moved but me» (SG, 57). Bien que le plancher de danse du sous-sol d'une église et la surface d'un étang puissent soutenir la comparaison du fait que des êtres y dansent (personnes / insectes), que leurs surfaces sont toutes deux lisses, sombres (l'étang, profond; le sous-sol enfoncé dans la terre, peu éclairé), ce qui est comparé de l'étang est sa surface, et non son fond. Le sens reste en suspens, en raison de cette maladresse, et pour cette raison, le traducteur ne peut s'aviser de prendre ses distances par rapport à l'expression de cette métaphore: «Personne ne m'offrit à danser, bien sûr, et je n'aurais pas su si on m'avait demandé. Pourtant, c'était un étang profond, très profond, le sous-sol de ce qui était, ironie du sort, une église méthodiste, où tout bougeait sauf moi» (VT, 79).

The still pool of my shame, growing darker and darker, as the evening progressed, until I wasn't sure whether I had become it or was merely reflected upon its surface (SG, 57).

L'étang immobile de ma honte s'assombrissait au fur et à mesure que la soirée avançait, jusqu'à ce que je ne fusse plus sûre si j'étais devenue un étang ou si je n'étais qu'un reflet à sa surface (VT, 79).

Il s'agit de la phrase qui suit la précédente; la métaphore semble, à partir du noyau de la danse et de l'étang, se moduler sans cesse, comme si le symbolisme de l'étang et de la danse était illimité, protéiforme. L'étang est ici associé à une partie de l'affect de la jeune fille, la honte. «Still» a été traduit par «immobile», par opposition aux mouvements de la danse. Dans le même paragraphe, les phrases suivantes constituent une métaphore filée ayant pour noyau l'étang et la danse: «The girls I knew floating around the room in pastel dresses, just grazing

the surface, like dragonflies, their thin, young partners as awkward and beautiful as water spiders» (57).

termes comparés plancher humains	DANSE termes de comparaison	terme comparant étang insectes
girls	floating like	dragonflies
their thin young partners	grazing the surface as awkward and beautiful as	waterspiders

Les filles qui flottaient dans la pièce avec leurs robes pastel, effleurant à peine la surface, comme des libellules, leurs jeunes partenaires élancés, aussi maladroits et beaux que des araignées d'eau, Seigneur, comme j'aurais aimé que mon père interdise tout cela! (79).

The dark pool that was at the heart of me was not asked to dance for a long, long time. You remember, the one surrounded by cedars, the one where the sun is shut out, the one you leave the bright blaze of the kitchen for: that one was not asked to dance, no, not for a long, long time. The request was finally made, however, and not by anything that hovered or scuttled over the surface either (58).

L'étang est pris au sens littéral, les descriptions en attestent, mais aussi au sens figuré, en particulier dans le passage «that one was not asked to dance»; malheureusement, la métaphore passe mal en français; toutefois, en raison du double sens, on doit traduire à partir de ce qui existe déjà: «L'étang sombre qui était au coeur de mon être ne dansa pas pendant longtemps, très longtemps» (80): c'est la prédominance du style d'Urquhart sur le style du français qui est préférée ici.

Lorsque la petite-fille apprend que l'amie de sa grand-mère s'est noyée, elle imagine l'amant qui l'a quittée sous la forme d'une truite, puis sous l'apparence d'une araignée d'eau. L'anglais considère généralement le genre des animaux comme neutre («it»). Le français, qui ne possède ni genre neutre, ni pronom neutre – le «il» impersonnel ne correspond pas à des choses, mais à des phénomènes («il neige») ou à un tour de présentation («il y a longtemps que...») – attribue le genre masculin ou féminin aux animaux – c'est, on l'a vu, le genre grammatical qui prédomine sur le genre naturel en français, contrairement à ce qui se passe en anglais – la plupart du temps indépendamment du sexe de l'animal. Ainsi, «the trout», «the waterspider» sont des substantifs neutres ici, alors qu'en français ils sont féminins. Cela crée, dans ce contexte particulier, une certaine ambiguïté, l'animal étant féminin alors que ce qu'il représente est un homme.

When I looked out that window I imagined him as a large and fearsome trout (SG, 59).

Quand je regardais par cette fenêtre, je l'imaginais, lui, en truite: un grosse truite redoutable [...] (VT, 82).

La suite de pronoms he \ him donne l'impression que l'amant de l'amie de la grand-mère, jamais nommé, est en quelque sorte toujours présent dans l'inconscient de la petite-fille, comme s'il devenait une figure emblématique. La traduction précise «lui» parce que, le pronom éliidé ne portant plus trace de son genre, le pronom «lui» laisse entendre qu'il s'agit d'un homme, bien qu'il soit lié à des animaux ayant des appellations féminines.

À la fin du récit, la métaphore de l'étang n'a peut-être pas changé de référent, mais les termes en ont été inversés: ce n'est plus «the dark pool at the heart of me», mais «the dark heart of the pool I have become» (SG, 63). Cela illustre bien le style toujours expérimental d'Urquhart: les permutations constamment effectuées ne sont pas qu'exercices de style, elles sont l'emblème d'une sensibilité tâtonnante, toujours à l'affût de l'expression juste d'une réalité chatoyante. Ici, la narratrice semble submergée par sa vie émotive: il ne s'agit plus d'une partie d'elle mais de son être entier qui est devenu étang. La traduction devrait respecter l'ordre des mots ici, qui, loin de n'être qu'une variation stylistique, signifie la fin d'un parcours. Ce parcours est inscrit dans la syntaxe même de la phrase: «[Et je descendrai vers] le coeur sombre de l'étang que je suis devenue» (VT, 86).

I knew all about Ophelia, of course, all about the Lady of Shalott. All through my girlhood, I had sympathized with their long, sad journeys on rivers; journeys taken after they had been **discarded**. In my mind's eye, they always looked to me like **beautiful refuse in the water, bright bits of garbage**, everything trailing and coming apart at the seams (60).

Je connaissais tout d'Ophélie, bien sûr, tout de la dame de Shalott. Pendant toute ma jeunesse, j'avais sympathisé avec leurs longs, tristes voyages sur les rivières, des voyages qu'elles avaient entrepris une fois **rejetées**. Dans mon imagination, elles ont toujours ressemblé à de très beaux rebuts dans l'eau, de chatoyants déchets (82-83).

Voilà un autre exemple de l'efficacité des métaphores filées d'Urquhart: en périphérie de la comparaison, le lexique se trouve modifié, «contaminé» par la métaphore. «To discard» se dit de choses, de vêtements dont on se débarrasse, d'idées ou de plans qu'on abandonne, mais pas de personnes; le fait même d'utiliser un mot associé aux choses enlève à ces femmes leur statut d'êtres humains, ce qui accroît la charge émotive. La distinction qu'opère le Webster's est significative car elle donne la clé de la compréhension du passage: ce rejet est subjectif; la valeur intrinsèque des femmes n'en est pas altérée. Le substantif lui-même

signifie «rebut, déchet»: «*Discard* implies the letting go or throwing away of something that has become useless or superfluous *though often not intrinsically valueless*» (les italiques sont de moi). J'ai traduit «discarded» par «rejetées» parce que ce verbe signifie à la fois «pousser loin de soi ou hors de soi: la mer rejette une épave»; «ne plus vouloir de: cribler le froment et rejeter l'ivraie» et écarter quelqu'un en le repoussant: «la vie rejette ceux qui ne s'adaptent pas» (Maurois)» (*Petit Robert*, 1990).

In my mind's eye, they always looked to me like **beautiful refuse** in the water, **bright bits of garbage**, everything trailing and coming apart at the seams (60).

Dans mon imagination, elles ont toujours ressemblé à de très **beaux rebuts** dans l'eau, de **chatoyants déchets**, dont la vêtue et les membres s'étiraient et se défaisaient aux coutures (83).

Le substantif «refuse» est intéressant parce que bien qu'il signifie «détritus, ordures, déchets», il conserve, ne serait-ce qu'en raison du verbe qui possède la même forme mais un sens différent, un peu du sens français par connotation (le mot est dérivé du moyen français «refus» et signifie, comme Webster's le note, «the worthless, useless part of something»). J'ai traduit par «rebut»: «ce qu'on a rebuté, rejeté; *au rebut*, parmi ce dont on ne veut pas ou plus; fig.: mettre, jeter quelqu'un au rebut» (*Petit Robert*). L'association de «beautiful» à «refuse» semble étrange, les deux mots comportant des connotations opposées. Mais «refuse», comme on l'a vu, n'est pas sans rappeler le verbe «to refuse». On peut supposer que ces belles femmes ne portent cette «étiquette» que parce qu'on a refusé leur amour.

L'antinomie que représentent «bright» et «garbage» dans «bright bits of garbage» donne à l'image une force évocatrice tout en marquant thymiquement les composantes aux deux pôles: les amantes sont déchets du point de vue de leurs amants, et beautés du point de vue de la narratrice. On a vu que c'est un procédé stylistique particulier à Urquhart, qui non seulement investit toujours ses énoncés au moins du point de vue de son personnage focalisé, mais qui superpose souvent deux points de vue dans un même énoncé.

Le substantif «garbage», contrairement à «ordures», possède la même dénotation que «refuse» en ce qu'il correspond à des choses qui sont considérées comme inutiles, indésirables: «unwanted, useless material» (Webster's). Les particules négatives accolées aux adjectifs «**unwanted, useless**» rendent visuelle leur charge négative. «Déchets», mot certes aussi fort que «garbage», a été choisi aussi en raison de sa racine (le participe passé de déchoir) et de son sens à la fois de «résidu inutilisable» et de «personne déçue». Par ailleurs, «garbage» étant un mot collectif, la locution «bits of» ne sert pour ainsi dire qu'à marquer le pluriel; c'est pourquoi je n'ai pas jugé bon le traduire. Le qualificatif «chatoyant» a été choisi non seulement parce qu'il fait référence à la lumière, mais aussi parce qu'il

correspond à ses reflets changeants, comme le jeu de la lumière sur l'eau, ces héroïnes étant submergées.

3.4.3.2. Vers et néologismes

Oh, Lord of pots and pans and things
Give me comfort, give me wings (55).

Seigneur des casseroles et de toutes choses belles
Console-moi, donne-moi des ailes (61).

Il s'agit d'une petite prière de ménagère, pyrogravée dans une plaquette de bois. Dans le premier vers, le mot «Lord» accolé aux casseroles et aux «choses» indistinctes associées à la cuisine crée un contraste ironique, fréquent chez Urquhart. De la même façon, le deuxième vers, qui ressemble beaucoup plus à une prière, accolé au premier, contraste de façon particulièrement frappante dans la rime «things / wings»: «things» connote la négligence (on ne cherche pas le mot exact, puisqu'il s'agit des innombrables objets entourant la ménagère, qui n'ont pas assez d'importance pour être nommés séparément. «Wings» (aérien, spirituel, poétique) s'oppose alors franchement à «things» (bas, terrestre, matériel, prosaïque). Il fallait conserver cette opposition dans la traduction, de même que le rythme et la rime, à cause de leur valeur mnémonique. Le qualificatif «belles» est ajouté en français essentiellement pour la rime. «Pots and pans» est une expression figée signifiant «casseroles». La répétition rythmique de «give me» est remplacée par celle du pronom réflexif «moi» et du son «on». C'est un peu ce que Berman entendait par traduction de la lettre: il s'agit de recréer des effets (sonores, rythmiques) similaires en conservant le sens.

«Crick» (56) : crique (63).

Ce mot existe en anglais, mais c'est un générique pour les maux causés par un spasme musculaire ou nerveux (torticolis, tour de reins). Le mot ne correspond donc à rien qui se rapproche du sens qu'on lui donne ici; d'ailleurs, la petite-fille dit explicitement que c'est un mot inventé par sa grand-mère. En francisant l'orthographe, on obtient «crique» (63), qui désigne un enfoncement du rivage où les petits bâtiments sont à l'abri des grands vents venant de la mer. Cela ne correspond pas plus au chapelet d'étangs auquel la grand-mère fait référence. Cependant, cette modification donne l'idée que la grand-mère confond deux termes (comme elle le fait en anglais); dans la traduction, les deux termes se rapportent à l'eau.

3.5.0. Introduction à l'interprétation du groupe de nouvelles *Sept confessions*

Cette série de petites nouvelles est nommée *Sept confessions* car chacune a pour sous-titre l'un des sept péchés capitaux, selon la théologie catholique: gourmandise, luxure, envie, orgueil, colère, convoitise, paresse. Dans chaque nouvelle, l'un des protagonistes éprouve un sentiment qui pourrait être reconnu comme l'un de ces péchés dans l'Église chrétienne d'autrefois. *Les Sept confessions* sont cependant encore ici prétextes à l'exploration d'un aspect occulté de la personnalité d'un protagoniste, exploration distanciée dans l'espace (la France, l'Italie, un pays boréal mythique) ou le temps (le Moyen Âge, le XIX^e siècle ou le début du XX^e siècle). L'auteure a séjourné longtemps en Italie et semble avoir été intéressée (du point de vue sociologique) par la théologie de l'Église catholique. Peut-être l'un des thèmes directeurs, outre cet égarement étiqueté comme péché, est-il l'ailleurs, l'Autre, puisque chaque nouvelle traite à sa façon de l'étranger, qu'il prenne la forme d'une époque, d'un lieu, de perceptions ou d'un individu différents. Urquhart elle-même affirme avoir d'abord voulu écrire des récits à la première personne, en raison du discours de type confession qui y est souvent rattaché, de la grande intensité émotive que la technique permet, mais elle s'en est de plus en plus éloignée au fur et à mesure de la construction des récits⁴⁰⁹.

«Gourmandise» traite, en surface, de l'obsession pour la nourriture d'une touriste de passage dans une ville française. «Luxure» décrit le désir maladif d'une étrangère pour un bossu indifférent (c'est l'ancien sens de luxure: désir, concupiscence); «Envie» raconte l'histoire, au début du siècle, d'un petit garçon qui envie l'opulence dans laquelle vit sa copine de jeux; «Orgueil», dont le lien avec l'histoire est pour le moins énigmatique, parle peut-être, à travers le récit de l'arrivée d'une petite embarcation naufragée sur une plage du sud des États-Unis, de l'orgueil immense des Nord-Américains actuels, qui croient que l'abondance et l'organisation de leur vie jusque dans les détails les blindent contre les aléas de la vie; «Colère» est le sentiment qu'une grande danseuse ressent lorsque le prince du pays boréal où elle est invitée la comble de présents, mais lui refuse son amour; «Convoitise», nouvelle située dans une Venise du temps jadis, est l'histoire d'un collectionneur dont l'amour pour le verre éclipse l'amour pour une jeune Anglaise de séjour à Florence; enfin,

⁴⁰⁹ «The *Seven Confessions* began in a similar way. Tony had made a drawing (only one this time) of a Catholic confessional box which is really a very sinister-looking piece of furniture. I began to be fascinated, as I moved farther and farther away from confessional poetry, about the act of confession itself...not only catholic confession...but the process of sitting down and relating a story in the first person that concerns the self and is of great emotional importance» (Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart», *op. cit.* p. 34).

«Paresse» met en scène une touriste, de passage dans un hôtel italien, que le sommeil gagne progressivement et la distorsion de la réalité qui s'ensuit.

3.5.1. «Manège sur fond de ciel orageux» / «Gourmandise»

3.5.1.1. Interprétation générale

Cette nouvelle met en scène un jeune couple canadien anglais de passage dans une ville française. L'histoire elle-même échappe à la structure des récits traditionnels: il n'existe pas d'exposition, de noeud ou de dénouement apparents, et le récit occupe seulement quelques heures d'une soirée: entre seize et vingt-et-une heure environ. Ce qui structure cette histoire en apparence sans canevas et sans objet est, encore une fois chez Urquhart, le réseau d'isotopies. La narratrice et protagoniste semble préoccupée par une faim dévorante, non seulement pour la nourriture, mais aussi pour les détails visuels; c'est d'ailleurs ce que laissent entendre le titre et le sous-titre. Cette femme en visite n'étant visiblement occupée à rien, le détail le plus infime est pour elle digne d'attention; cette attention grossissant le détail, le déforme et perd la perspective. Son mari, bien qu'il soit en vacances lui aussi, semble pourtant tout entier tourné vers un but, celui de prendre des séries de photos sur des détails. Si un parallèle peut être établi entre la narratrice et son mari, c'est celui des détails: il cherche à photographier le difficilement repérable à l'oeil nu – «He had always been very interested in detail» (67) – le détail de la broderie des rideaux, les coudes bossués des arbres taillés, l'ombre des lichens; elle remarque tout, de la forme des fleurs sur la tapisserie de leur chambre d'hôtel aux cintres, en passant par les traversins, l'imprimé des assiettes, la grosseur des cuillers et les marques infimes que laissent les ustensiles sur les assiettes. Mais alors que cet appétit du détail est métamorphosé en art chez le mari, chez la narratrice, rien de tel; son regard avide ne fait qu'avaler les détails, de la même façon qu'elle avale sa nourriture sans parvenir à satiété.

Il se profile par ailleurs une isotopie opposant ombres et lumières: la jeune femme se préoccupe beaucoup des ombres; elle semble d'ailleurs s'y intéresser autant qu'aux choses concrètes: elle regarde son ombre s'allonger avec le jour qui raccourcit (68); se demande, par exemple, pourquoi, dans les restaurants des hôtels, les ombres sont absentes (68), remarque que les détails ne peuvent se voir dans les ombres (68). Le manège aperçu à l'autre bout de la ville, vers la fin de l'histoire, participe de l'isotopie lumière/ombre parce qu'il est tout illuminé alors qu'un gros nuage noir s'installe derrière, «like a dangerous monologue» (70).

L'ombre étant impalpable mais nécessaire à la perception des détails d'une forme, comme l'affirme le mari, on peut se demander si cette isotopie ne se doublerait pas d'une isosémie (la répétition de l'image de l'ombre serait significative): la protagoniste se percevrait

comme l'ombre de son mari. Cette perception d'elle-même, cette justification de l'injustifié, du non-pertinent, couvrirait tout le champ des activités de la protagoniste. Par exemple, ses occupations sont insubstantielles, bien que ses repas, eux, soient substantiels – peut-être par compensation. Ses monologues, qu'elle «raconte» à son mari, qui s'empresse de les refréner, n'ont rien de substantiel non plus, selon son point de vue masculin, ne correspondant à rien de réel. Objectivement, le monologue échappe à la fonction la plus évidente du langage, qui est de communiquer avec autrui. Peut-être est-ce cela qui énerve le mari: une production effrénée de parole, de pensée, sans qu'autrui (ici, l'homme) ne lui donne à la fois restriction et sanction. De la même façon qu'une ombre n'a de valeur qu'accompagnée de la forme réelle dont elle est tributaire, un monologue n'est rien s'il n'est pas dialogue partagé avec autrui, s'il n'est sanctionné par le social. Le seul acte motivé de la femme serait celui d'avalier des repas «substantiels». Cependant, ces repas justement trop substantiels pourraient aussi être considérés comme des activités non motivées dans la mesure où manger trop ne répond plus à un besoin de l'organisme.

L'histoire, en apparence, se termine en queue de poisson, avec une panne d'électricité dans l'hôtel où le couple séjourne, panne coïncidant avec la fin du repas. Mais tenant compte du système de valeur sous-jacent à la narration, on peut affirmer qu'il y a à la fin du récit renversement des positions, et donc chute. Tout au long de l'histoire, qui ne dure, en temps réel, que les quelques heures qui séparent le dîner du souper, la protagoniste se trouve dans la sphère d'influence de son mari, dans l'ombre du mari (peut-être même lorsqu'elle se rend seule voir le manège, justement parce qu'il est illuminé). Le repas du soir enfin arrivé, c'est le mari qui tombe dans la sphère d'influence de sa femme: la nourriture abondante et l'obscurité suivant une panne de courant en témoignent. Ainsi la phrase ultime peut être vue comme une victoire de la femme, ou du moins, une incursion obligée du mari dans le territoire de la femme, où l'assouvissement de ses désirs à elle (d'ombre et de nourriture), quoique de courte durée, est prévu: «I just went on eating. Eating and eating in the dark» (SG, 70).

L'entente dans le couple semble fondée sur une reconnaissance de part et d'autre des différences irréconciliables entre homme et femme, lesquelles sont accueillies avec une ironie non dépourvue d'humour. Toutefois, les parties n'ont tout de même pas pouvoir égal. L'homme reste la référence: ses activités sont motivées, encadrées – par la photo, qui fait peut-être partie de son travail, puisqu'il y consacre temps et énergie⁴¹⁰. L'homme constitue donc – bien que la narration passe par la femme – la référence, le cadre d'après lequel sont

⁴¹⁰ Laura Hancu affirme que dans *Niagara*, le regard masculin est associé aux instruments optiques, qui symbolisent un univers technocratique et objectivant. *Op. cit.*, p. 56).

organisées les activités, d'après lequel sont jugées même les pensées (ses monologues) de l'héroïne.

Bref, rien de nouveau: c'est l'homme qui constitue à la fois la référence et l'autorité. Toutefois, justement parce que l'homme est au centre (il n'est pas étonnant alors que ce soit lui qui fasse la mise au point) – il se concentre sur une activité – à la femme est laissé tout ce qui déborde de ce cadre, tout ce qui se situe hors de ces normes, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas central et qui s'avère constituer aussi bien l'essentiel de la vie. La femme, donc, parce qu'elle est libérée des normes, masculines, possède une liberté plus grande que celle de son mari, d'une certaine façon: celle de dépasser les bornes en mangeant trop (un appétit «dérégulé»), celle de s'intéresser à n'importe quoi *per se*, c'est-à-dire que l'activité du regard ne soit pas justifiée par des photos (comme son mari) ou un dessin (elle dessine quelque chose d'impossible pour ne pas avoir à réussir le dessin, ce que, significativement, elle cache à son mari). Elle pense par ailleurs à voler des cintres, qui n'ont aucune *valeur intrinsèque* lorsqu'elle voit qu'ils sont fixés dans l'armoire; le vol serait alors doublement hors normes: par sa qualité de vol, d'abord; par le fait qu'il n'est aucunement justifié ensuite, les cintres n'ayant aucune valeur.

La structure de la nouvelle suit elle-même cette logique de l'a-logique: sans structure apparente, elle offre des descriptions qui ne sont pas motivées: le repas, les détails de la chambre, de la rue, ne mènent vers nulle logique du récit, ils tombent à plat. Goldman affirme que la structure du récit chez Urquhart – dans *Niagara*, mais cette logique s'applique fort bien à «Gourmandise» – reflète les personnages de femmes qui se situent à l'extérieur du cadre des activités des hommes, et qui, dans leur désir d'y rester, témoignent d'un travail souterrain de subversion, que reflète la forme même du récit, ouverte: «The multiple meanings that proliferate as a result of this type of associative structure frustrate any impulse toward containment. As we will see, this refusal of containment can be understood as yet another strategy of resistance. Both formally and thematically, this tactic of subversion calls into question the romance's quest for order»⁴¹¹.

On pourrait réunir les deux grandes isosémies de cette drôle d'histoire, qui parle d'une chose en surface et d'une autre en profondeur:

⁴¹¹ Goldman, «Emptying the Museum: Jane Urquhart's *The Whirlpool*», *op. cit.*, p. 171.

<p>Femme insubstantiel activités non motivées (descriptions) ombre-nuage-obscurité monologues (paroles non-motivées)</p>	<p>Homme substantiel activités motivées (descriptions dirigées vers un but: la photo) lumière dialogues (paroles motivées: échangées)</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.5.1.2. Problèmes relevant des styles collectifs

Until then, I had never considered stealing a hanger, but when I saw them dangling there, **irremovable**, I could suddenly imagine myself **slinking across** a parking lot at two o'clock in the morning, delicate metal objects jingling like wind chimes in my hand. (SG, 66)

Il ne m'était jamais venu à l'idée de voler un cintre auparavant, mais lorsque je les avais vus balancer là, **non amovibles**, je m'imaginai traversant furtivement un terrain de stationnement à deux heures du matin, avec à la main de délicats objets de métal tintant comme un carillon éolien. (VT, 91)

Il n'existe pas d'équivalent français en un mot à «irremovable». Le *Robert et Collins* propose: «*thing*: immuable; *difficulty*: invincible; *judge*: inamovible». Ce dernier mot n'existe, assez bizarrement, que dans cette acception très précise: «Droit: qui n'est pas amovible, qui ne peut être destitué, suspendu ou déplacé dans les conditions administratives ordinaires <magistrat inamovible>» (*Petit Robert*). Son contraire, «amovible», possède les deux sens, dont le second, plus récent (1898), correspond au contexte: «Qu'on peut enlever ou remettre à volonté». J'ai traduit, pour ces raisons, par «non amovible».

«[...] slinking across a parking lot at two o'clock in the morning» (SG, 66)

«[...] traversant furtivement un terrain de stationnement à deux heures du matin» (VT, 91)

Le verbe «to slink» signifie «sortir furtivement». Une modulation est nécessaire, le verbe anglais traduisant la manière dont l'action est posée, et «across», la préposition, traduisant le mouvement de l'action (en traversant). Verbe de mouvement et adverbe de manière remplacent donc un verbe seul. Le sens est exactement le même, mais il y a en français dilution, c'est-à-dire répartition d'un signifié sur plusieurs signifiants; c'est presque toujours le cas lorsque le syntagme anglais verbe+préposition n'est pas figé.

3.5.1.3. Problèmes relevant du style individuel

Merry-go-round with approaching storm (titre, SG, 65)

Manège sur fond de ciel orageux (VT, 89)

La structure du titre de la nouvelle est empruntée aux titres de tableaux; c'est pourquoi j'ai tenté de garder la même syntaxe: «Manège sur fond de ciel orageux» (VT, 74), «ciel orageux» étant une modulation de «approaching storm». Il fallait «faire court», pour conserver l'allusion picturale.

Going somewhere from one of those hotels always meant **down**. Returning always meant **up**. So we **went down** the hall, **down** the stairs, and **down** the street. **Down, down**, into the center of town (SG, 66).

Partir de l'un de ces hôtels pour aller quelque part se traduisait toujours par «descendre». Revenir se traduisait toujours par «monter». Aussi, nous descendions le corridor, descendions les marches, descendions la rue. Descendant, toujours, jusqu'au coeur de la ville (VT, 91).

Urquhart semble avoir le talent de faire ressortir la grande liberté des prépositions verbales anglaises, qui peuvent à la fois être prises séparément et être agglutinées, liées à des verbes afin d'en modifier le sens. En répétant la préposition, d'abord seule, puis liée à un verbe ayant à quatre reprises un complément différent, la narratrice met en relief les idiosyncrasies langagières du mari. La difficulté dans ce cas particulier d'étoffement des prépositions en français consistait à trouver un verbe français qui soit assez général pour convenir à beaucoup de situations dans lesquelles «up» et «down» sont utilisés. Si «descendre les marches» (aller du haut vers le bas) tient de l'évidence en français, «descendre le corridor» et «descendre la rue» (et non pas «descendre dans la rue», sinon la narratrice aurait dit «down in the street») semblent moins naturels en français. Pourtant, bien que ces expressions soient considérées par la narratrice comme des tics de langage propres à son mari, elles sont tout à fait correctes, autant en français qu'en anglais. L'un des emplois transitifs de «descendre» s'accorde tout à fait avec ces derniers sens: le premier sens de cet emploi transitif est «aller en bas, vers le bas de». Le Robert donne comme exemple «descendre un escalier, une rue, une montagne», mais aussi «descendre en ville: aller vers la ville»; puis, cette citation de Chateaubriand: «J'ai remonté, descendu et remonté le Grand Canal». Le Grand Canal de Venise est tout à fait plat, comme le reste de la ville d'ailleurs, ce qui oblige à conclure qu'on peut remonter et descendre un endroit sans qu'il comporte de dénivellation.

Une des acceptions intransitives du verbe est «aller vers le sud», mais on peut facilement déduire de l'usage que descendre signifie en français, comme en anglais pour le

mari, se rendre à un endroit, alors que remonter signifie revenir au point de départ. «Down, down, into the center of town»: «descendant, toujours, jusqu'au coeur de la ville» (VT, 76). La préposition, encore ici, est traduite par un verbe, puis par un adverbe qui marque la continuité; enfin, la préposition «into», qui marque à la fois un mouvement dans une direction et une inclusion, est traduite par une conjonction marquant les limites, le verbe assumant l'idée de mouvement vectoriel. L'expression «coeur de la ville» a été préférée à «centre de la ville», l'auteure ayant évité «downtown», lequel aurait semblé faire double emploi avec la préposition «down», et qui est une expression figée se traduisant par «centre de la ville». On voit dans ce passage que si, pour traduire un auteur, il faut respecter le style de la langue d'arrivée, la traduction doit chercher à étirer les limites de la langue d'arrivée, à chercher les usages moins courants, par exemple, comme ici, pour intégrer le style de l'auteur.

He hated my monologues. Put a stop to them, was his motto, before they go too far.
Nip them in the bud with unanswerable questions» (SG, 66).

Il avait l'habitude de dire: «Il faut les arrêter avant qu'ils n'aillent trop loin, **les écraser dans l'oeuf** avec des questions auxquelles il est impossible de répondre» (VT, 92).

L'expression «Nip something in the bud» est toutefois utilisée par le mari en écho aux paroles de la femme, qui croit qu'on ne devrait pas tailler les arbres «trees, pollarded into grotesque shapes» (SG, 66); «I think they should leave it all alone» (SG, 67). Bien que l'expression soit figée, chacun des mots séparés (nip, bud) fait allusion à la coupe des végétaux. De même que le mari considère d'un bon oeil l'émondage des arbres: «I like these trees, he said, because they do not look at all like trees (...) I am very, very fond of these trees» (SG, 66-67), il considère nécessaire de «couper court» aux monologues que sa femme échafaude. L'isosémie sous-jacente serait le fait que le mari préfère «couper» les proliférations⁴¹² arborescentes naturelles (arbres) ou mentales (monologues). On retrouve ici un thème cher à Urquhart. On a vu que le mari représente dans la nouvelle tout ce qui a à voir avec l'ordre, l'encadrement: sa réaction enchantée à la vue des arbres émondés, dont il reconnaît pourtant les dommages puisqu'il les compare à des déchets, des maladies ou des squelettes– «Ils ressemblent aux squelettes des parapluies au dépotoir. Ils ont l'air d'avoir souffert d'arthrite pendant très longtemps. Ils ont l'air d'araignées qui ont des tumeurs aux coudes. Ils ressembleraient à des squelettes de pieuvres si les pieuvres avaient des os» (VT, 91)– indique qu'il se range du côté de ceux qui préfèrent l'ordre à la liberté, quelles qu'en

⁴¹² Le mot *prolifération* est ici choisi parce qu'il implique la possible perte de contrôle d'un processus naturel.

soient les conséquences. Peut-être, comme l'a montré Marlene Goldman⁴¹³ pour le roman *Niagara (The Whirlpool)*, les hommes sont-ils très souvent du côté de l'ordre chez Urquhart justement parce qu'ils occupent une position centrale dans la société, alors que la femme reste souvent –économiquement, politiquement et culturellement – en marge. Chose certaine, cela permet aux protagonistes des nouvelles du recueil un regard privilégié sur ce qui est rejeté par l'homme ou qui reste en marge de ce regard et donne lieu à une réévaluation de l'objet d'attention avec des critères autonomes.

3.5.2. «Le Bossu» / «Luxure»

3.5.2.1. Interprétation générale

Une touriste de séjour dans un petit village français s'éprend d'un bossu. Ne réussissant pas à attirer son attention, la jeune femme commence alors une longue série de métamorphoses en vue de s'identifier à l'être aimé. Utilisant le jeûne et l'insomnie volontaires pour épuiser son corps et en accélérer le vieillissement, elle va jusqu'à s'encrasser les pores de la peau avec de la terre, se raser les cheveux et s'habiller de guenilles. Mais ce sera peine perdue: le bossu ne la remarquera pas. Seuls les chiens, qui jappent après le bossu, reconnaîtront sa parenté avec lui.

L'homme semble d'autant plus attirant qu'il est inaccessible. Cette inaccessibilité ne correspond pas ici à un idéal: le bossu est inaccessible parce qu'il se referme sur lui-même (mais peut-être le fait-il parce que son infirmité apparaît repoussante). Le jeûne, les insomnies, les balafres, l'encrassement de la peau, l'alopecie que la jeune femme s'inflige constituent pour elle des moyens de rejoindre le bossu en s'identifiant à lui. L'héroïne de cette nouvelle inverse ainsi le processus habituel d'idéalisation, par son culte de la laideur, afin de se mesurer aux critères de l'être aimé, le bossu. Elle semble vaguement consciente du fait qu'ils représentent tous deux des spécimens d'humanité aliénée (dans le sens premier de «autre»): elle, primo, en tant que femme dont les valeurs sont détournées au profit de celles de l'homme, secundo, en renonçant au rôle de «bel objet» dévolu à la femme par la société; lui, en tant que bossu: c'est sa difformité qui lui donne ce statut. D'ailleurs, le bossu n'est jamais nommé et le titre de la nouvelle de même que son association à la luxure montrent la valeur exemplaire que lui accorde son infirmité. Le Bossu peut être rapproché du personnage de Maud dans *Niagara*, dont Hancu affirme qu'elle personnifie l'étranger, l'autre⁴¹⁴: «He was a huge, moveable monument aching under an umbrella, a solid block of fear inching

⁴¹³ Goldman, *op.cit.*, p. 169-208.

⁴¹⁴ «Embodying the alien status of other». Hancu, *op. cit.*, p. 45.

down the street [...] struggling past old stones» (72), «A strange black-veiled creature groping blindly from stone to stone [...] struggling along in her cocoon» (1986:76). Comme le Bossu, Maud est toujours habillée de noir.

Le bossu est d'autant plus attirant qu'il est «vierge» de tout contact, qu'il n'a jamais connu l'amour d'un être humain: «Neither handshake nor embrace has visited the crooked landscape of its vast geography» (71). Le réseau d'isosémies atteste cette absence: absence de contact, de langage, de lumière, de régularité, qui permettent au bossu de se délester de son humanité souffrante, de se fondre dans la nuit ou dans le paysage de la ville. Pour un homme avec pareille difformité, l'anonymat est une bénédiction, comme les termes ou expressions répartis dans la nouvelle et encadrés dans le tableau qui suit le montrent bien. On remarque autant des images que des représentations de l'obscurité d'un côté, alors que de l'autre se trouvent des termes abstraits nommant l'anonymat ou des définitions par la négative de l'absence du rapport à l'autre.

anonymity	absolute darkness
neutrality	black air
	covered in black
not caring	almost blending with the night
not hearing	part of the fabric of the town

En la jeune femme aussi se trouve l'absence, mais comme c'est une absence définie à partir des critères du bossu, elle se définit par opposition à ce qui constitue l'absence chez lui: pour elle, donc, l'absence est absence d'imperfections, absence de marques sur le corps ou de difformités, absence de souffrance. Elle va travailler à combler cette différence afin de pouvoir aller à la rencontre du bossu. Ce travail de nivellement des différences sous-entend qu'il n'y a de rencontre possible, pour cette femme, que dans la similitude, voire dans l'adoption des critères de l'autre, masculin. Toutefois, elle inverse ici le rapport traditionnel voyeur-vue. Pourtant, le choix même de cet «idéal» masculin signale chez la protagoniste un désir d'aller à l'encontre des canons de la beauté qu'elle même semble rejoindre. Ce désir de se déplacer hors des normes se traduit par son rejet de la beauté, autant chez elle-même que chez lui, et de tout ce qui constitue un gage de succès en amour: expérience amoureuse, assurance, communication. Toutefois, la position qu'adopte la femme est typiquement féminine en ce qu'elle structure ses valeurs en fonction de ce qu'elle perçoit être celles du masculin.

La narration est encore moins linéaire que celle des autres nouvelles du recueil et apparaît parfois, par la densité, la richesse du style, comme un poème en prose. C'est la

seconde des cinq nouvelles de ce recueil qui a pour thème principal l'amour d'une femme pour un homme qui ne le lui rend pas (avec «Danses interdites», «Glace artificielle», «Le cottage de John», «Cartes postales italiennes»).

3.5.2.2. Problèmes relevant du style individuel

3.5.2.2.1. Jeux de mots: postpositions

Passing me. Passing me by. (SG, 71)

Il s'agit d'un jeu de mots par la répétition, car «passing me» signifie, comme on le sait, «passant devant moi», et «passing me by», «m'ignorant»: «Il passe devant moi, m'ignore» (98). Le jeu de mots n'étant pas possible, le double sens a été traduit. C'est le style d'Urquhart qui est en valeur ici, lorsqu'elle joue avec les différents sens des verbes seuls et des prépositions verbales qui y sont ajoutées pour en modifier le sens. Mais la traduction, pour en rendre le sens, doit laisser tomber la répétition, car il lui faut tenir compte du style collectif en français.

So I often move **out to** the stars (SG, 71).

Alors je **sors** souvent **vers** les étoiles (SG, 99).

Le verbe «move out», utilisé intransitivement, signifie «déménager»; utilisé transitivement, il signifie «faire sortir» (une personne, un animal). Le verbe et la préposition doivent visiblement être considérés séparément, parce que le sens est plus près de «sortir» que de «déménager». Il y a donc réorganisation du sens à partir de la syntaxe particulière des prépositions suivant le verbe: mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. La préposition «to», elle, indique la direction: «Alors je sors souvent vers les étoiles».

By the time the village had pulled itself **inward** for the winter (SG, 73).

Le temps que le village se retranche à l'intérieur pour l'hiver (SG, 101).

L'expression connue est «pull in», qui signifie faire entrer quelqu'un, le tirer à l'intérieur. «Inward», qui n'est habituellement pas utilisé avec ce verbe, signifie, au sens propre, selon Webster's: «toward the inside, center or interior»; au figuré: «toward the inner being». La préposition indique donc un mouvement vers l'intérieur, vers l'intimité; elle a clairement un

sens second: celui d'une séparation du monde extérieur. La traduction joue sur les deux sens. Urquhart modifie donc encore une fois légèrement l'acception d'une expression pour en enrichir le sens par une superposition.

3.5.2.2.2. Temps narratifs

Il existe une alternance systématique des temps narratifs dans cette nouvelle qui commence au passé et finit au futur. Le premier paragraphe plonge dans l'enfance hypothétique du bossu, telle que la narratrice l'imagine, puisqu'au moment de la rencontre, ils sont tous les deux adultes. Le présent qui suit décrit la situation au moment de l'énonciation; il agit comme une pause dans la narration. Le *simple past* qui lui fait suite a valeur d'imparfait, la narratrice décrivant les habitudes du Bossu telles qu'elles se présentaient à elle après trois mois de séjour dans le village. Dans les paragraphes qui suivent, la valeur du passé (*simple past*) alterne entre celles du parfait (prétérit) et de l'imparfait. Les trois avant-derniers paragraphes sont au présent, présent qui est introduit par un verbe à l'aspect inchoatif au passé: il sert de transition subtile entre le passé du narré et le présent du narrateur qui suit dans le même énoncé: «That's when I **began** to prepare for him; subtly at first, but later with more determination. Dressed in the stone colours, the earth colours of the street, my clothes oily and spotted and much too large for me, I **approach** the window daily» (SG, 74). Malgré cette transition logique, le présent apparaît comme un choc pour le lecteur, comme s'il espérait que la narratrice, en terminant au passé, pût conclure le récit, mettre un terme à son obsession et à ses souffrances, ce qui satisferait son attente – (fondée sur des siècles de conventions littéraires), car la narratrice aurait alors pris une distance par rapport à cette expérience – et c'est ce qu'annonce trompeusement le présent de la narratrice au milieu des passés du narré: elle s'en serait sortie et, à cause même de cela, aurait pu agir comme *deus ex machina*, c'est-à-dire comme narratrice véritable, qui, en autorité, dirige son lecteur à travers le maquis des ambiguïtés du récit. Mais ce n'est pas le cas, et le lecteur est piégé dans cette histoire qui ne finit pas, car elle est projetée dans le futur, que la narratrice et son narrataire ne peuvent qu'entrevoir.

3.5.2.2.3. Métaphores

Neither handshake nor embrace has visited the **crooked landscape** of its vast geography (SG, 71).

Ni poignée de mains ni étreinte n'ont visité le **relief accidenté** de sa vaste géographie (VT, 98).

Le rapprochement de l'infirmité avec le relief géographique est intéressant en ce qu'il implique non seulement la vue, mais le toucher, sens dont la narratrice fait la pierre angulaire de son désir pour cet homme, bien que, paradoxalement, elle ne l'approche jamais assez pour le toucher. On peut se demander si le «paysage» physique du Bossu n'intéresse pas la protagoniste aussi parce qu'il permettrait l'exploration d'un territoire vierge, celui peut-être des désirs de la femme se posant pour une fois comme sujet. Il s'agit peut-être aussi de cartographier un désir de femme qui serait «vierge» de toutes les conventions amoureuses, un désir qui puisse être fragile, s'inscrire hors des normes, hors du social.

En ce qui concerne la traduction de «crooked geography», il fallait trouver une équivalence, car «crooked» n'avait aucun des deux sens habituels: «courbé», comme un vieillard, «tortueux», comme un chemin. «Accidenté», en parlant d'un relief, indique de fortes dénivellations: la surface irrégulière du corps est de ce fait assimilée au relief terrestre, ce que «landscape» et «geography» indiquent. Toutefois, «crooked» possède une connotation d'irrégularité, d'infirmité physique (parfois morale, mais ce n'est pas le cas ici) qui est traduite par le contexte en français.

«He **stumbles into** my self-absorption, **collides with** my neutrality» (SG,71).

Il **tombe sur** mon absorption en moi-même, **entre en collision avec** ma neutralité (VT, 82).

Le verbe «stumble», intransitif, utilisé avec la préposition «in», signifie «trébucher»; «to stumble across, upon», transitif, signifie rencontrer quelqu'un, quelque chose, par hasard. On voit donc que si ce dernier sens est moins physique que le premier, il est loin du saut que lui fait faire Urquhart vers la métaphore. C'est ce type de difficultés — là où l'auteure joue avec les combinaisons possibles de verbes et de prépositions verbales pour défier les conventions, dans une langue aussi souple que l'anglais — qui se posent en français. La signification intrinsèque de la préposition «into» (mouvement vers l'intérieur de quelque chose), n'a pu être conservée. Toutefois, son association avec «stumble» constitue un néologisme, ce qui permet, en français, d'ajouter le sens de «rencontrer par hasard» au sens de «trébucher».

The atmosphere becomes so thick I want to **claw my way through it towards** some sparkling surface (SG, 71).

L'atmosphère devient si dense que je veux, en m'y **agrippant, me frayer un chemin vers** quelque surface scintillante (VT, 98-99).

La grande inventivité d'Urquhart dans la création d'expressions verbales à partir du réservoir existant est ici à l'oeuvre. L'expression «to make one's way through something» signifie «se

frayer un chemin à travers» un obstacle quelconque. L'auteure a choisi le verbe «*claw*» au lieu du verbe «*make*», le changement de verbe dans cette expression par ailleurs figée n'empêchant pas qu'elle soit considérée comme idiomatique. L'ajout de la préposition «*towards*» rend la phrase très dynamique: le lecteur peut visualiser le difficile passage du bas vers le haut. Voici donc les trois idées –Vinay et Darbelnet diraient: unités de traduction – qu'il faut traduire: l'idée de s'agripper, celle de se frayer un chemin, enfin, l'idée de mouvement vers le haut, sens que j'ai essayé de rendre dans la traduction. On voit donc déjà comment l'auteure, puisant à même la spécificité de l'anglais, les collocations comme verbes et prépositions verbales figées, déconstruit en quelque sorte son unité traditionnelle en introduisant un petit élément comme une préposition différente qui, de par son sens individuel, superpose au sens anticipé par le lecteur (celui de la collocation) un sens nouveau, augmentant de ce fait la densité du message.

He was a huge, moveable monument aching under an umbrella, a solid block of fear inching down the street (SG, 72).

C'était un énorme monument en mouvement, souffrant sous un parapluie, une masse compacte de peur avançant petit à petit dans la rue (VT, 100).

L'adjectif «*moveable*» signifie dans ce contexte: «*something, as furniture, that can be removed or displaced*»; «*moveable monument*» est une allitération que j'ai préféré conserver en français, d'autant plus que la parenté des sons s'oppose ici à l'antonymie des significations: un monument est un «*immeuble*», c'est-à-dire un bien immobilisé. L'opposition se retrouve dans la deuxième partie de la phrase: un «*block*» est une matière d'autant plus inerte qu'elle est qualifiée de «*solid*». Le mot s'oppose, ici aussi, au mouvement. Pourtant ce mouvement existe, bien qu'il soit très lent: on pense aux gigantesques glaciers, qui n'avancent que de quelques mètres par année. L'accent, toutefois, alors qu'il est mis en anglais sur sa qualité : *move-able* (litt.: bouger- pouvoir), est mis en français sur l'action qui est représentée ici par le substantif *mouvement*, lequel a l'avantage de conserver l'allitération présente en anglais.

3.5.2.3. Problèmes relevant des styles collectifs

And he goes by, surrounded by this crazy chorus and the soft angry drone of his own voice (SG, 72).

Il continue, accompagné de ce chœur dément et de sa propre voix, basse, monocorde, teintée de colère [...] (VT, 99).

«*Surrounded*»: cerné, entouré, encerclé: les mots évoquent l'image des chiens en cercle autour de lui, mais le verbe, en français, ne convient pas pour la voix; «*accompagné*»

semble une meilleure équivalence parce qu'il acquiert le double sens présent en anglais: celui, ironique, de la présence indésirable des chiens, et celui, musical, de leur concert de jappements et de sa voix. Les trois qualificatifs «soft angry drone» – le troisième est un substantif, mais il qualifie la voix –, qui sont coordonnés en anglais sont juxtaposés par des virgules en français, car non seulement ils sont rejetés, pour les besoins du style collectif, après le nom, mais l'ordre en a été modifié pour conserver un peu du fondu et du rythme.

His approach and his withdrawal have become more predictable than the daily performance of the sun (SG, 72).

Ses passages me sont devenus plus prévisibles que la course du soleil (VT, 100).

Nous savons que «approach» et «withdrawal», dans ce contexte, ne signifient qu'un court instant, celui pendant lequel le bossu s'approche de la fenêtre, passe sous elle et s'en éloigne. «Approche» et «éloignement» ont un autre sens, figuré; «arrivée» et «départ» ne peuvent être choisis parce que la fenêtre n'est pas une destination mais un point sur l'itinéraire, un lieu de passage. C'est pourquoi j'ai choisi la modulation «ses passages», où le mouvement continu est tout entier compris.

[...] to create verses with **crippled** themes (SG, 72).

[...] de composer des vers **imparfaits** (VT, 100).

On ne peut, en français, imaginer de thème «infirmes». Webster's donne comme définition de «crippled»: «something flawed or imperfect». C'est aussi le sens du texte, mais en français, un thème ne peut être ni parfait ni imparfait dans l'absolu. Les vers, par contre, peuvent être imparfaits dans leur forme, c'est la raison de cette modulation qu'oblige le style collectif du français.

[...] wrote **self-conscious** lines (SG, 73).

[...] n'écrivais que des vers **factices** (VT, 101).

Le substantif et son qualificatif sont ici dans un rapport de métonymie: c'est l'auteur des vers qui est «self-conscious», et non les vers eux-mêmes. Webster's donne le seul exemple de «self-conscious art», métonymie figée intégrée dans la langue. Visiblement, l'anglais répugne à associer le qualificatif *self-conscious* avec une chose justement parce qu'elle est dépourvue de conscience. En outre, il n'existe pas de mot français unique qui recouvre la réalité de cet adjectif: «Intensely aware of oneself; uncomfortably conscious of oneself as an object of

observation of others: ill at ease». Les traductions que donnent les dictionnaires bilingues (timide, gêné, intimidé) ne recouvrent qu'un aspect à la fois de la signification de ce mot. La signification en contexte est que la narratrice écrit des vers qui décrivent une situation qu'elle sent être extérieure à la sienne, car elle n'est pas infirme. C'est pourquoi j'ai arrêté mon choix sur «des vers factices» (Factice: qui est faux, imité, qui n'est pas naturel. V. feint, fabriqué, insincère [*Petit Robert*]). C'est que les vers découvrent une réalité vue de l'extérieur, qui n'est pas ressentie. On sait à quel point cela joue contre la narratrice quand on connaît l'importance qu'Urquhart accorde à la valeur de ses personnages, qui, beaucoup plus que la narration distanciée en focalisation zéro, ou que l'intrigue, détermine le sens profond de ses nouvelles, souvent dénuées d'intrigue. La phrase qui suit les deux vers confirme cette interprétation: «Je réalisai alors que je ne connaissais pas la douleur et commençai à en créer à ma façon» (VT, 101). Cette remarque correspond à l'esthétique d'Urquhart, où le ressenti est lié à la vérité: d'ailleurs, la compréhension du comportement de la narratrice n'est possible que de son point de vue: aller à la rencontre de l'autre n'est possible qu'en créant un terrain commun, qui est, curieusement ici, un terrain hors des normes du social, ce que la narratrice a bien compris.

I could only swallow him, at that point whole, make him part of my own experience
(SG, 72).

Je ne pouvais que l'absorber en entier pour le moment, l'incorporer à ma réalité
(VT, 100).

«Swallow» est un verbe qui possède dans les deux langues un sens propre et un sens figuré. La narratrice joue sur le sens figuré, mais alors que ce dernier a habituellement une connotation péjorative (gober une histoire, avaler une insulte, ravalier son orgueil), il n'est pas connoté ici, étant neutre. L'action d'avaler est parfois considérée symboliquement comme un moyen de parvenir à la connaissance, de l'intérieur. Comme un bébé qui met un objet dans sa bouche non pour le manger, mais pour en sentir la forme, la texture, la densité, le goût, comme un «primitif» qui avale le cœur de son ennemi pour s'incorporer son courage, la narratrice, en «avalant» le bossu, espère le connaître de l'intérieur. C'est pourquoi la partie «make him part of my own experience» est devenue «l'incorporer à ma réalité», incorporer revêtant sa signification première, «faire qu'une chose fasse corps avec une autre».

3.5.3. «Ses Boucles d'or» / «Envie»

3.5.3.1. Interprétation générale

Le récit, narré du point de vue d'un petit garçon du début du siècle, raconte l'envie de ce garçon pour les possessions de sa copine Amy, plus fortunée. Le point de vue étant entièrement celui du petit Trevor, cette inégalité est fortement ressentie, en particulier parce que ce désir est marqué du sceau de la culpabilité. Cette culpabilité se cristallise dans l'histoire mythique du vieux Cassidy, racontée par l'amie de Trevor, Amy. Le vieux vagabond qui, selon la petite Amy, a tué sa mère (celle de Amy) afin de lui ravir ses boucles d'or en vient à personnifier l'envie chez le narrateur encore enfant. L'envie du garçon grossit au fur et à mesure de ses rencontres avec la petite Amy et culmine au moment de la dernière fête en son honneur, fastueux festin qui se révèle être ses obsèques. Personne n'ayant expliqué au petit Trevor la raison de la mort de son amie, il en déduit, par analogie avec le récit concernant le vieux Cassidy, que c'est lui-même qui l'a tuée avec son envie. Seul avec son terrible secret, il s'attend à voir pousser des boucles blondes sur sa propre tête.

C'est donc un récit fondé sur un quiproquo, où le lecteur seul possède la clé de l'interprétation. Le réseau de significations que la méprise de l'enfant peu à peu tisse sans que des adultes y prennent part est encore une fois fondé, mais de façon exemplaire ici, sur la subjectivité du personnage central. Comme dans beaucoup des nouvelles du recueil peut se superposer une lecture qui se distancie de celle que propose le narrateur-focalisateur.

La mort rôde dans cette nouvelle aussi, chaque fois inexplicée, celle de la mère d'Amy, puis celle d'Amy. Trevor ne revoit Amy que dans son cercueil, et ne parle de sa découverte que par métonymie, déplaçant la cause (mort) vers l'effet (*blafard, immobile, inertes, dure, lisse, etc.*):

Puis, je fus soulevé par mon père, me retrouvant devant le visage blafard, le corps immobile d'Amy. Elle était vêtue de rose; ses manches bouffantes étaient aplaties par le satin mauve de l'intérieur du cercueil et ses boucles d'or gisaient, inertes, contre sa poitrine. Sa peau, dure et lisse, avait l'apparence de la porcelaine. Elle avait l'air d'une poupée (VT, 110-111).

En fait, dans cette scène, les détails vestimentaires de la petite Amy obscurcissent la réalité de la mort d'Amy et suggèrent l'image de la poupée qui s'impose à l'esprit de Trevor. La femme est réifiée dans cette nouvelle aussi: la mère est réduite à un personnage de comptine; la fille devient, avec la mort, une parfaite petite poupée. À ce propos, Hancu affirme que les petites filles décédées dans *Niagara* symbolisent la passivité obligée des femmes victoriennes: «The "dolls" whom she [Maud] describes as fragile "china" figurines and ethereal "angels" reflect the insidious vision of women as delicate, mindless toys with which one can play dress-

up»⁴¹⁵. Le fait qu’Amy interprète, par le biais de la comptine, la mort de sa mère aux mains d’un clochard magicien réitère la vulnérabilité des femmes dans leurs relations avec les hommes: les femmes sont abandonnées de la manière la plus brusque et sont souvent considérées par la suite comme des déchets («Danses interdites», «Verre de Venise», «Glace artificielle», «Le cottage de John»[les italiques sont de moi]):

Old man Cassidy’s a mean old man
 Stuffed my mother in a *garbage can*
 Took her to his shack
 And cut off all her hair
 And wrapped her up like *garbage*
 And *threw her down the stairs* (77).

Les cheveux coupés symbolisent, dans les mythes et dans les contes, une atteinte à l’intégrité de la personne, qu’il s’agisse de son pouvoir de séduction ou de sa force vitale.

3.5.2.2. Problèmes relevant du style individuel

3.5.2.2.1. Lexique

L’auteure a pris grand soin de composer son récit avec des mots qui le situent dans un milieu rural, au début du siècle. Bien que ces termes existent toujours, beaucoup d’entre eux qualifient des objets désuets. On retrouve «puffed sleeves», «china dolls», «Spanish leather», «satin pillows», «eyelet lace» dans le seul premier paragraphe. La peinture de cette époque est donc consciencieusement effectuée, par petites touches efficaces. Il devient d’autant plus important de traduire ces mots «marqués».

Un bon exemple de l’importance de la traduction littérale de ces termes est celui de «motor car», mot utilisé par des auteurs du début du siècle comme E.M. Forster. Dans *A room with a view* (*Avec vue sur l’Arno*), Forster utilise le seul mot connu alors pour exprimer cette réalité nouvelle qu’était l’automobile. Ce n’est pas le cas pour Urquhart, notre contemporaine, qui a certainement choisi ce mot devenu archaïsme pour replonger le lecteur dans cette époque, puisqu’elle aurait pu utiliser l’usuel «car». Le traducteur doit donc, s’il veut respecter cet effet de style, utiliser l’équivalent, «voiture automobile»; bien que le mot soit encombrant, parce qu’il constitue la première dénomination utilisée. Il rappelle l’époque où les autos étaient une rareté, un grand luxe: «A great distance. But not for Amy Jefferson, who arrived in her father’s motor car» (SG, 75): «Toute une distance. Mais pas pour Amy Jefferson, qui arrivait dans la voiture automobile de son père» (VT, 104).

⁴¹⁵ Hancu, *idem*, p. 51. Cet autre passage éclaire la mystique des petites filles mortes: «The image of the dead girl embodies a perfect, impotent specimen that can never become mature wife and domineering shrew, nor commit adultery» (*idem*).

But now when my mother filled my dresser drawers with drab corduroys and denims[...] (SG, 76).

Mais maintenant, lorsque ma mère remplissait mes tiroirs de commode de ternes pantalons de velours côtelé ou de **serge de coton** [...] (VT, 106).

Le mot «denim» est apparu en 1971; il n'a d'ailleurs pas été francisé⁴¹⁶, bien qu'il ait, à l'origine, été emprunté au français (*de Nîmes*). «Jeans», mot écrit, avec la même logique que le mot *denim*, comme la prononciation anglaise de la ville de Gênes, d'où ce type de toile provenait, a été accepté en français, mais le mot n'est apparu qu'en 1973 en français; il a donc une connotation très moderne. Que penser de ces oublis de l'auteure, par ailleurs très méticuleuse dans le choix des mots? J'ai fait le choix de tenir systématiquement compte de l'époque. Ce «denim», dans les dictionnaires bilingues, on le traduit par une définition: étoffe croisée de coton. La serge de coton est une étoffe croisée, à côtes obliques. J'ai choisi de traduire par ce terme bien connu à cette époque.

3.5.2.2.2. Rythme et rimes

La comptine ayant pour sujet le vieux Cassidy prend une grande importance dans le récit en raison de l'interprétation de la mort de la mère d'Amy qu'elle présente. Bien que la longueur de ses vers ne soit pas régulière et que ses rimes ne suivent aucun patron bien défini (aa,bc,dc), le rythme, les quelques rimes et allitérations, ainsi que l'association étonnante des images en font une production orale qui a tout d'une comptine:

Old man Cassidy's a mean old man
 Stuffed my mother in a garbage can
 Took her to his shack
 And cut off all her hair
 And wrapped her up like garbage
 And threw her down the stairs (SG,77).

Il fallait respecter l'essentiel de la forme et du fond, c'est-à-dire suivre d'assez près cette histoire où chaque vers constitue une étape du programme narratif, de même que rendre l'idée d'une comptine par un rythme syncopé et des rimes pas nécessairement parfaites. Il fallait en outre garder ces images cruelles et naïves.

Le vieux Cassidy est un méchant vieux (10)
 Flanqua ma mère dans une poubelle (10)
 En sa cabane emmena la belle (10)

⁴¹⁶ Le Robert lui consacre une entrée [1973], où le mot est qualifié d'anglicisme: le mot est donc fréquemment utilisé mais incorrect.

Et lui coupa tous ses longs cheveux (9)
 Comm(e) un(e) ordur(e) l'enveloppa (8)
 Dans l'escalier vite la jeta (9) (107).

La version française comporte beaucoup de e muets qui sont prononcés pour l'effet syncopé, comme les enfants scandent les mots des comptines. Le rythme est plus régulier en français et les inversions n'existent pas dans l'original. Mais le français accepte volontiers les inversions pour permettre la rime.

3.5.2.2.3. Connotations: titre et noms propres

Her golden curls (SG, 75)
 Ses boucles d'or (VT, 104)

La traduction de «Her golden curls» par «Ses boucles d'or» apparaît si évidente qu'on ne croit pas nécessaire de la justifier. Bien sûr, on aurait pu proposer «Ses boucles d'un blond doré», mais cette précision aurait balayé l'atmosphère de contes de fées qui imprègne la nouvelle. En outre, le titre en français fait allusion au conte traditionnel «Boucles d'or», répertorié par les frères Grimm et par Perrault, où une petite fille pénètre dans la maison d'une famille d'ours et s'approprie leurs biens le temps de son séjour. Le thème de l'envie des biens d'autrui est certainement commun aux deux histoires. En outre, on sait que pour le garçon, la petite Amy n'est pas loin de sortir d'un conte de fées, tant son univers est différent de celui dans lequel il vit. Le déterminant possessif peut sembler étrange dans un titre: il est justement mis en évidence pour indiquer que la chevelure d'Amy, objet de convoitise, n'appartient pas plus au narrateur que celle de sa mère n'appartient au vieux Cassidy. Le déterminant possessif confirme la valeur attachée aux cheveux d'Amy, qui symbolisent sa vie dorée, et qui font allusion par la bande à la convoitise du vieux Cassidy et du jeune Trevor.

Rags (SG, 75)

Chiffon (VT, 104)

C'est le nom du chien d'Amy. «Rags» au pluriel signifie «haillons, guenilles, loques»; au singulier, il signifie chiffon. On imagine, portant ce nom-là, un chien au poil long, dépeigné, peut-être un Bouvier des Flandres. Alors que sa maîtresse est toujours habillée comme une princesse, le chien porte un nom antonyme. La note du dictionnaire Oxford sur l'expression «from rags to riches» est très intéressante parce qu'elle motive encore plus le nom du chien – «used variously to describe a "fairy-tale" rise from poverty to wealth» (Oxford English Dictionary, 1992) – et fait ressortir l'antinomie qui existe entre le nom du chien et la condition de sa maîtresse. Harrap's mentionne aussi une utilisation en météorologie: «flying rags of

clouds», traduite par «diablotins», qu'Oxford et les autres dictionnaires n'ont pas retenue: elle n'est donc pas fréquente. On peut se demander si l'auteure avait pensé à cette expression lorsqu'elle a écrit que le petit Trevor croit voir la forme de Rags dans les nuages. La traduction «chiffon» joue sur deux tableaux: au singulier, «chiffon» est un morceau de vieille étoffe; au pluriel, le mot peut dénoter des vêtements froissés, fripés, mais aussi être des vêtements de femme qui servent de parure (par exemple dans l'expression «ne s'occuper que de chiffons»). L'isosémie des vêtements est ainsi conservée. Bien qu'il soit difficile d'imaginer que l'auteure ait eu connaissance de tous ces sens, on peut affirmer que l'isosémie des chiffons est probante en ce qu'elle lie le chien à sa maîtresse en jouant à la fois sur l'antinomie pauvreté-richesse et sur la question des vêtements, qui sont décrits avec force détails dans cette nouvelle: la frivolité des vêtements d'Amy y est opposée à la simplicité et à la solidité des vêtements de Trevor. Le garçon peut bien envier les «beaux» vêtements de sa copine, il ne peut envier son sort, qui semble aller de soi chez les femmes de cette famille.

3.5.2.3. Problèmes relevant des styles collectifs

This meant that Amy's home was **equipped with** a housekeeper whose main **function** was to look after the motherless little girl (SG, 76).

Cela signifiait que la maison d'Amy était **pourvue d'**une gouvernante, dont la principale **fonction** était de s'occuper de cette petite fille sans mère (VT, 106).

«To be equipped with» est normalement associé à une chose. De la même manière, quoique de façon moins évidente, «fonction» devrait d'abord qualifier une chose. Le narrateur est un garçon de huit ans qui considère que cette femme est entièrement au service de la petite: elle vient grossir le rang de ses possessions. C'est pourquoi j'ai traduit avec des termes qui, comme ceux de l'auteure, chosifiaient la gouvernante. Il a été dit plus haut que les frontières entre choses et humains étaient souvent transgressées chez Urquhart, mais du côté des humains, ce sont inmanquablement les femmes qui sont présentées comme étant chosifiées par les hommes.

By August the first bright green of summer **had begun to fade** and the earth on our drive was baked hard by the sun (SG, 77).

Nous étions **en août**, et le **plus beau de l'été** était déjà passé; la terre de notre allée était cuite par le soleil (VT, 108).

Il y a ici obligatoirement modulation des catégories temporelles puisque le «by August» indique un point dans le temps en relation avec un passé plus ancien (:«not later than») alors que «en août» indique un passé en quelque sorte absolu, c'est-à-dire sans autre relation avec le passé ou le futur. En outre, le «had begun» indique encore une fois une action commencée

dans un passé plus lointain, mais en cours au moment où le narrateur situe l'action, en raison du temps même du verbe (*past perfect*) et du verbe (*to begin*), dont l'aspect est inchoatif. Le verbe «*to fade*», dont l'aspect est graduel, indique en quelque sorte un résultat qui ne serait pas encore atteint: on voit ici encore la préférence de l'anglais pour le procès. La traduction agence le superlatif – «le plus beau de l'été» – (qui traduit un point de repère temporel à partir duquel l'été va décroissant), le plus-que-parfait et l'adverbe «déjà». On se place alors au-delà d'une étape terminée en indiquant le résultat d'un processus, alors que l'anglais, plus près de la réalité changeante (ici, les saisons), considère cet état de beauté comme transitoire, comme un procès, non pas, comme en français, comme un état dans lequel la nature entre et sort, mais comme un processus difficile à découper en étapes.

3.5.4. «Le Bateau» / «Orgueil»

3.5.4.1. Interprétation générale

Une famille nord-américaine – grands-parents et petits-enfants en vacances au bord de la mer – est témoin de l'arrivée d'un frêle esquif sur la grève. Cette embarcation, dont les matériaux naturels et la construction artisanale indiquent une origine inconnue, est remplie d'effets personnels en désordre ayant appartenu à des gens qui ont fort probablement fait naufrage. Le bateau ne restera échoué que quelques jours – après quoi la garde côtière ira le couler au large – mais l'énigme qu'il représente imprégnera l'imaginaire des membres de cette petite famille, les amenant quelque temps à reconsidérer leur vie.

Bien que la signification réelle de l'histoire soit laissée à l'interprétation du lecteur – «*It was something that could not be interpreted but could not be turned away from either*» (SG, 85) / «C'était quelque chose que nous ne pouvions interpréter, mais dont nous ne pouvions nous détourner» (VT, 119) – un réseau d'isosémies assez développé permet d'opposer le bateau et tout ce qu'il contient aux autres bateaux aperçus et à tous les objets que les gens emportent à la plage. Tout se passe comme si l'importance que prennent les objets dans ce récit, celle de leurs matériaux même, était telle qu'elle voilait le sens caché de la nouvelle. Et pourtant, c'est paradoxalement par l'analyse de ces objets et du sens dont ils sont investis que la signification générale du texte peut être décryptée.

Ainsi, le bateau est présenté comme appartenant à une autre culture, qu'on n'arrive pas à repérer, mais dont on sait qu'elle est beaucoup plus simple, car les matériaux en sont entièrement naturels (le mât est fait d'un tronc d'arbre; la voile est en toile écrue; elle n'a pas été blanchie; le bateau est en bois, pas en plastique). Le narrateur parle de «l'étonnante absence de fibre synthétique» du bateau, qui «leur semblait être l'essence même de ce qu'un

bateau devait être» (VT, 115). Cette simplicité des matériaux est reflétée dans le lexique choisi pour les décrire: le bateau est lui-même décrit par un seul mot, «craft» (81), qui est un générique; il s'oppose en cela aux embarcations de sa grosseur visibles de la plage, dont on précise le type – «yachts, sailboats» – et qu'on qualifie – «impressive», «sleek», «fiberglass» (SG, 81). Autrement dit, le mystère même de la provenance de ce bateau, de son drame, est reflété dans le choix du mot «craft» (SG, 81; traduit par embarcation), générique au point de devenir abstrait, thème sans prédicat. Il est d'autant plus vidé de caractéristiques physiques qu'il est investi de résonnances mythiques: *sea monster* (SG, 81, 86), *totem-like* (81).

Le bateau, contrairement à toute la culture matérielle visible sur la plage et sur l'eau (plastique, fibre de verre, styromousse), est associé au naturel, à l'essentiel. L'inventaire que le grand-père fait des objets qu'il emporte à la plage sert à étaler l'accessoire, le superflu de la vie moderne – encore que le vieil homme n'en soit qu'obscurément conscient – («chaise longue», «parasol», «lotion solaire», «journal», «glacière en styromousse») et à l'opposer à la fonctionnalité, la simplicité des objets retrouvés sur le bateau («moïse», «vêtements», «brosse à dents»). C'est donc une nouvelle qui fait le procès d'une culture en utilisant comme motifs d'accusation les artefacts qu'elle produit.

Par ailleurs, le bateau, dont les connotations sont positives, est toutefois perçu comme étant symbolique du drame inconnu que ses passagers ont vécu. Les quelques termes qui y sont associés témoignent de cette synecdoque: «distressed vessel» (SG, 81), «desperate struggle», (SG, 81) «into the thick of an inexplicable journey» (SG, 82). Cette aura de tragédie qui entoure, par métonymie, la vie des passagers de l'embarcation est opposée à la vie facile, prévisible dont jouissent les Nord-Américains. Le grand-père, gras et bronzé (bizarrement, c'est lui-même qui se qualifie ainsi), s'occupe à lire des cotes de bourse ou son journal; sa femme tricote et s'occupe des enfants; leur vie est réglée comme une mécanique. La nuit n'est pas moins agréable: «Tucked snugly in our climate-controlled condominium» (SG, 83) / «Confortablement à l'abri dans notre condominium climatisé» (VT, 116).

Si les enfants sont attirés par le désordre qui règne dans le bateau — les enfants aiment le désordre parce qu'il permet une réorganisation, une réappropriation ludique de la réalité — la grand-mère, elle — qui a rêvé qu'elle raccommodait le bateau —, s'empresse le matin suivant la découverte de ramasser les vêtements traînant autour de sa coque et d'en faire une pile ordonnée. Elle espère ainsi que «la machine qui venait le soir pour enterrer les algues se débarrasserait aussi de ce rappel de l'élément humain» (VT, 102), comme si elle voulait, en mettant de l'ordre dans le bateau, diminuer l'impact du désastre et annuler l'aléatoire de la vie. Toutefois, bien qu'il inspire crainte et méfiance aux grands-parents, ce désordre n'est pas considéré, dans la narration, comme un élément négatif, au contraire. Ce n'est pas la

première fois que chez Urquhart – «Le professeur de dessin», «La mort de Robert Browning» – le désordre est associé à la nature, aux forces de la vie.

Le bateau représentant aussi les vicissitudes de la vie, il est vite oublié après avoir été coulé au large par les garde-côtes. Le fait même qu'il a été coulé réitère le désordre qu'il insuffle dans les coeurs, la souffrance qui résulte du maintien de ce savoir dans le conscient, car sa présence même rappelle l'essentielle vulnérabilité des humains. Le grand-père en fait foi: «sensing the blacker side, I knew that the boat called to mind something I had forgotten so completely that I could not remember it even now with the fact of it rolling in front of me at the edge of the ocean» (SG, 83). À la fin du récit, le bateau réapparaît comme un mirage – produit, dit le grand-père, de leur orgueil. Il faut peut-être comprendre que cette vulnérabilité refait surface apparaissant plus monstrueuse encore lorsqu'on essaie de l'enterrer en ayant l'orgueil de croire en son invincibilité.

3.5.4.2. L'allégorie dans «Le Bateau» : le symbolisme des objets

C'est par l'analyse des caractéristiques attribuées aux objets par le narrateur que les oppositions structurant le récit émergent. Les objets y semblent donc considérés comme des symboles, chaque matériau, chaque chose, si infime fût-elle, étant liée à un réseau de valeurs sous-jacentes. Le récit joue avec l'idée utopique d'un monde parfaitement transparent, un peu comme celui de «Glace artificielle», mais cette idée n'est pas contenue ici dans la structure formelle du récit. Ce monde semble toutefois pour le moins opaque pour le grand-père narrateur car, ayant mis en place les éléments de l'interprétation, il considère ces objets de la même façon que les rêves de sa famille: ce sont pour lui les éléments énigmatiques d'un sens global qui lui échappe. Il met involontairement en scène le luxe ostentatoire et par là, l'inutilité des innombrables artéfacts qu'a produits la civilisation nord-américaine en les juxtaposant aux artéfacts rares mais essentiels du «bateau», de matériaux nobles:

Car en dépit des yachts d'allure imposante et des voiliers aux lignes pures, en fibre de verre, qui arrivaient parfois jusqu'à la plage, cette embarcation [...] leur semblait être l'essence même de ce qu'un bateau devait être.[...] L'étonnante absence de fibre synthétique laissait supposer que le bateau était d'origine étrangère (VT, 113).

Le grand-père fait par ailleurs ressortir l'opposition entre leur vie ordonnée parmi ce superflu et les éléments défaits, brisés ou désordonnés du bateau; les rêves nocturnes des grands-parents, dont les valeurs sont représentatives des valeurs nord-américaines, sont significatifs de leur désir de parer à la détresse évoquée par le bateau, au rappel de la contingence de la vie humaine: il y est question de réparer le bateau sous toutes ses coutures.

Les enfants, au contraire, rêvent d'y jouer en le conservant tel qu'il est: «Les enfants rêvent qu'ils naviguaient sur le bateau – ou volaient avec, selon leur personnalité – tel qu'il était dans la réalité, blessé, naufragé, du sable et de l'eau s'infiltrant dans sa coque, et sa voile traînant derrière comme une longue chevelure de noyée» (VT, 117-118). Seuls les enfants semblent donc capables d'affronter le désordre du bateau et ce qu'il symbolise. Goldman affirme que dans *Niagara*, presque tous les personnages, sauf Fleda et le petit garçon, cherchent à plaquer un ordonnancement sur la réalité: «Virtually all the characters attempt to stabilize meaning through a rigid imposition of order and the maintenance of strict divisions between self and other»⁴¹⁷. C'est ce qui se passe avec les grands-parents ici. Cette obsession témoigne peut-être de la peur de supporter le désordre, l'imperfection, parce qu'ils reflètent la vie – même la leur – avec ses vicissitudes. Car bien que la culture que représente le bateau contraste en tous points avec celle des grands-parents, les aléas de la vie leur sont communs. C'est ce pourquoi la grand-mère veut enterrer «ce rappel de l'élément humain» (VT, 118).

Urquhart, friande de métaphores, n'en a intégré aucune dans cette curieuse nouvelle, où c'est tout le récit qui devient métaphorique. Le texte comporte toutefois quelques rares comparaisons lexicales, significatives de par le lien qui les unit: le bateau est comparé à un animal mythique: «Il leur faisait penser à un monstre marin blessé qui s'affolait, se débattait dans les vagues» (VT, 113); son mât, à «un totem contre le ciel» (VT, 114), sa voile, au «fantôme d'un temps révolu» (*idem*), le squelette de sa coque, «à la cage thoracique d'un éléphant mort» (VT, 116); sa voile, à «une longue chevelure de noyée» (VT, 47-48). Les comparaisons, qui sont utilisées exclusivement pour décrire le bateau ou l'une de ses parties, ont toutes plus ou moins à voir avec le mythique – le totem représente les cultures autochtones, leurs cosmogonies, et fait surtout allusion à leur disparition; les expressions «fantôme» et «temps révolu» sont presque redondantes, puisque la première, prise dans son acception métaphorique, fait référence à un passé plus substantiel. L'éléphant, lui-même en voie de disparition, est en passe de devenir un mythe, ce que la carcasse de l'éléphant évoque peut-être. La chevelure de noyée fait peut-être allusion à la légendaire Ophélie, mentionnée dans *Danses interdites*, sacrifiée par Hamlet au profit de la vengeance du meurtre de son père, de la même façon que les passagers du bateau appartiennent visiblement à une culture minoritaire, sacrifiée au profit de la culture technologique dominante, l'impérialisme américain.

De fait, toute la culture matérielle présente dans le récit se divise selon deux axes: le premier correspondant aux objets peu nombreux mais essentiels, désordonnés ou brisés qui appartiennent au bateau, seuls représentants d'un monde obscur, menacé de disparition et devenu, pour cette raison même, mythique – le naufrage du bateau et de ses passagers en est

⁴¹⁷ Goldman, *op. cit.*, p. 173.

la métaphore – les matériaux dont le bateau est construit, naturels, appartenant à une époque ou à un lieu indéterminés; le second axe correspondant aux objets foisonnants appartenant à la culture nord-américaine et qui, par métonymie, en possèdent aussi les caractéristiques: superflu, artificialité, efficacité et ordre.

La grande attention accordée aux objets fabriqués ne doit pas faire perdre de vue l'essentielle dichotomie de leur symbolisme, dont ce petit tableau fera ressortir les traits principaux:

Bateau	Plage
culture inconnue	culture nord-américaine
essentiel	accessoire
naturel	artificiel
disparition	prolifération
chargé de signification	vidé de signification
réalité mythique	réalité quotidienne
désordre	ordre

3.5.4.3. Interprétation de certains passages

But I held them back. **Sensing the blacker side**, I knew that the boat called to my mind something I had forgotten so completely that I could not remember it even now with the fact of it rolling there in front of me at the edge of the ocean (SG, 82-83).

Je les retins, pressentant **quelque sombre aspect de ce bateau**. Je savais que cela me rappelait quelque chose qui était enfoui si profondément en moi que je ne pouvais m'en souvenir, même maintenant avec la présence du bateau, qui ballotait là, en face de moi, au bord de l'océan (VT, 115-116).

C'est la structure de la phrase qui constitue l'ambiguïté. En effet, l'article défini «the», associé au prédicat «blacker side», ne débouche sur aucun thème – peut-il exister un aspect sans que cet aspect soit lié à son sujet? Le français s'accommode très mal de phrases dont la structure logique minimale (thème-prédicat) est laissée en plan. Il faut imaginer que c'est une autre manière de dire «Sensing its blacker side/ Sensing the blacker side of the boat»: «pressentant quelque sombre aspect de ce bateau».

So all that day my stock market quotations and the children's plastic pails lay untouched in the sand beside the deck-chairs as we all responded to the boat (SG, 85).

Durant cette journée, mes cotes de la Bourse et les seaux de plastique des enfants furent abandonnés, laissés dans le sable près des chaises longues: nous avons tous été sensibles à l'attrait du bateau (VT, 119).

L'ambiguïté ressort en français du fait qu'on ne peut «répondre» à un bateau. Il faut étoffer et dire: «Nous avons tous répondu à l'appel du bateau» mais cela oblige à une personnification, alors que la phrase originale joue sur le non-dit. J'ai traduit: «Nous avons tous été sensibles à l'attrait du bateau», car le mot «attrait» est aussi ambigu en ce qu'il laisse dans l'ombre la raison de cet attrait. La charnière «as», introduisant la cause, a été traduite par une charnière implicite: le deux-points.

My wife fussed and clucked **almost affectionately** about the untidiness of the boat (SG, 84).

Ma femme fit toute une histoire au sujet du désordre qui régnait dans le bateau, presque comme si elle éprouvait de l'attachement pour lui (VT, 118).

La signification est ambiguë en raison des adverbes. La tournure est étrange parce que «fussed and clucked» a une connotation négative, alors que «almost affectionately» se colore de tendresse. D'ailleurs, on peut se demander quel est l'objet de cette tendresse si ce n'est le bateau. La tournure elliptique demande à être explicitée en français. La traduction choisie n'éclaircit pas complètement le passage – la source de cet attachement demeure mystérieuse – mais le rend intelligible.

3.5.4.3. Problèmes relevant des styles collectifs

3.5.4.3.1. Terminologie navale

distressed vessel (SG, 80)

bateau sinistré (VT, 114).

L'une des appellations de l'embarcation était «vessel»; «vaisseau» étant, en français, vieilli, il fallait le remplacer par un générique qui avait une connotation de faible tonnage. Le terme «bateau» semblait le plus près de l'idée.

Par ailleurs, l'auteure semble, à plusieurs reprises, considérer la coque, «hull» (SG, 82,84), comme le corps intérieur et extérieur du bateau, alors que ses définitions laissent entendre qu'il ne s'agit que de la superficie extérieure: «Partie extérieure du navire, revêtement assemblé à la membrure, qui assure la flottaison et supporte les équipements» (*Petit Larousse*, 1993). Ensemble de la membrure et du revêtement extérieur.V. Carcasse,

corps» (*Petit Robert*, 1994). La définition d'un dictionnaire encyclopédique spécialisé est paradoxalement plus ambiguë: «Le corps d'un navire, à l'exclusion des mâts, de la voilure et du gréement.» (*Dictionnaire encyclopédique illustré*)⁴¹⁸. Lorsque le sens de «hull» ne correspondait pas aux définitions qu'en donnent les dictionnaires, j'ai modulé. Par exemple, «Small lakes had gathered at the bottom of the hull» (SG, 82) a été traduit par «De petits lacs s'étaient formés au fond» (SG, 99), car le contexte précisait qu'il s'agissait du bateau. L'exemple suivant: «Some of the clothing, which had earlier spilled from the hull, had been brought in by the waves, and had formed a colourful strip at the tide line» (SG, 84), paraît pour le moins étrange si la coque n'est que la surface extérieure du bateau, car on a l'impression que les vêtements ont été rejetés à l'extérieur en raison de trous dans la coque. C'est pourquoi j'ai traduit «hull» par «bateau»: «Quelques-uns des vêtements, qui avaient été charriés avec l'eau hors du bateau, avaient été rapportés par les vagues, formant une raie bigarrée à la ligne de marée» (VT, 101). Les autres utilisations du mot «hull» respectent la définition et, pour cette raison, le mot a été traduit littéralement. Par exemple, «with sand and water spilling into its hull»(SG, 84): «du sable et de l'eau s'infiltrant dans sa coque» (SG, 101).

Garboard, shutter, sheerstake (SG, 83)

Gabord, écluses, vibord (VT, 100).

Le mot français pour «garboard» a deux graphies: galbord ou gabord. C'est une pièce assez petite sous la coque, tout à côté de la quille. «Shutter» est un volet. Dans le vocabulaire maritime, un volet est un panneau (de menuiserie ou de métal) qui, placé à l'intérieur, sert à protéger le châssis d'une fenêtre, à intercepter la lumière (le volet d'un hublot). «Sheerstake» n'existe pas; une coquille doit s'être glissée, car «sheerstrake», lui, existe. Bien que ces trois mots aient été entendus pendant un rêve, on peut déduire du fait que les deux autres sont des mots du vocabulaire de la marine que le troisième n'est pas un mot inventé. Il se traduit par «vibord» ou «carreau». C'est la partie de la muraille des navires qui renferme les gaillards (superstructure à l'avant du pont supérieur d'un navire). J'ai choisi le premier terme; «galbord» et «vibord» se terminant par la même syllabe, la répétition des sonorités insufflait un rythme incantatoire à ces expressions spécialisées, prononcées pendant un rêve.

⁴¹⁸ éd. Arthaud Mer, 1979.

3.5.5. «Glace artificielle» / «Colère»

3.5.5.1. Interprétation générale

Une jeune danseuse donne une série de spectacles dans un pays de glace éternelle sur l'invitation d'un prince. Le prince lui envoie après chaque concert un cadeau personnel. La danseuse, touchée, l'invite donc indirectement en organisant concert et soupers raffinés dans sa maison, puis, comme il ne répond pas à ses invitations, se décide à lui envoyer aussi des cadeaux personnels, des objets lui ayant appartenus. Elle le revoit un soir au théâtre mais la rencontre reste informelle. Le soir de son dernier spectacle, alors qu'elle s'en retourne dans le logis qu'on lui a assigné, son carrosse est arrêté par un cavalier masqué: c'est le prince, qui l'oblige à danser pour lui en pointant un pistolet. Lorsqu'elle a terminé, il lui lance une poignée de diamants et disparaît à cheval dans la nuit. L'épilogue décrit la colère de la danseuse et narratrice: «elle est la source de mon énergie, la racine de mon être» (VT, 128).

Voici un récit où règne une atmosphère de contes de fée, le merveilleux affleurant à tout moment: il pousse sur la barbe des hommes des glaçons; les femmes de la campagne ont des ongles de glace et les animaux, des yeux de cristal. Comme dans les contes merveilleux, le symbolisme est tout-puissant. Le réseau d'isosémies, particulièrement dense, ressemble à une allégorie⁴¹⁹, mais l'écriture d'Urquhart, dense de couches superposées de signification, n'échappe pas à une stricte définition de l'allégorie. Ces isosémies se divisent en deux grandes catégories, qui, naturellement, s'opposent: la réalité est associée au bas, à la chaleur et à ce qu'elle connote naturellement, comme les couleurs chaudes, les émotions ou sentiments, le mouvement et la souplesse. S'oppose à cette catégorie l'idéalité, qui regroupe le haut, le froid et ce qu'il peut connoter, comme les couleurs froides, l'absence d'émotions ou de sentiments et la rigidité ou la dureté. La danseuse incarne cette première série de

⁴¹⁹ Selon Henri Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, ©1961, 1981, p. 65-83), l'allégorie, «récit de caractère symbolique ou allusif», présente deux aspects, «l'un immédiat et littéral du texte; l'autre qui en est la signification morale, psychologique ou théologique» (p. 65). Il ne s'agit pas ici d'une signification qui ait un aspect moral, psychologique et encore moins théologique; son rapport avec le symbole ne fait toutefois pas de doute, comme l'affirme Morier: «L'allégorie est plus près du symbole que de nulle autre figure. Comme le symbole, elle offre, au sein de la même fiction, l'image d'un monde réel chargé d'une signification seconde» (p. 68). Morier ajoute toutefois à cette signification seconde de l'allégorie sa multivalence: «Dès qu'un objet concret signifie, il peut devenir représentant, tour à tour, de chacune des qualités dont cet objet participe: c'est le fait de la substance que de contenir toutes les qualités qui la définissent[...]. Il n'en va guère autrement pour l'allégorie: si peu voilé que soit le poème, il offre plusieurs interprétations allégoriques» (p.68). C'est précisément le cas de cette nouvelle, qui supporte plusieurs interprétations et qui, «en tant que narration, [...] est enchaînement d'actes; elle met en scène des personnages [...] dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et un temps qui ont eux-mêmes valeur de symboles» (*ibidem.*). Morier précise que l'allégorie n'est pas faite de métaphores (on pourrait penser qu'elle n'est qu'une longue métaphore filée). «mais d'une conjonction de symboles qui gravitent dans une commune force associative» (p. 69). Toujours selon la définition de Morier, il s'agirait d'une allégorie implicite, où «tout l'arrière-plan de la signification reste à deviner [...], le comparant est livré au lecteur, le comparé profond reste sous-entendu» (p.71).

valeurs, et le prince ainsi que son peuple, la seconde. C'est probablement pour cette raison que le prince éprouve un intérêt marqué pour la danseuse: elle vient, nous dit-elle, des pays chauds, a le teint sombre et les cheveux noirs; elle est d'une grande souplesse et pleine d'émotions, de vie, alors que lui et son peuple, très peu expansifs, vivent dans un pays boréal – mythique –, ont le teint, les yeux et les cheveux clairs. En outre, le prince est un être rigide, autant dans son attitude – aristocratique, distante – que dans sa posture – hiératique, princière. Son peuple et lui évoluent dans un décor aux couleurs exclusivement froides ou absentes (diamants, glace). Cet attrait s'exerce cependant aussi en sens inverse: la danseuse est attirée par l'univers du prince comme un corps céleste est attiré dans l'orbite d'une planète. Aussi, dès son arrivée dans son pays, adopte-t-elle quelques-unes de ses valeurs. Par exemple, elle affirme qu'elle crée sa réputation chez eux en devenant «fille de l'Air»: elle se décrit comme touchant à peine le sol lorsqu'elle danse: «I scarcely touched the ground» (SG, 87); «I danced towards the heavens, that whirling vortex, an extension of my costume stretched across the sky. I danced and hardly touched the skin beneath my shoes» (SG, 91). Elle reçoit du prince ou de son peuple costumes et cadeaux sans couleurs (transparents, blancs) ou de couleurs froides; les exemples ici sont trop nombreux pour tous être cités: «a handful of frozen tears; a delicate bracelet made entirely of ice, his fingerprints pressed into white wax, and once a bright blue heart» (SG, 89). Le prince étant par nature froid, hautain, distant, il ne pourra s'abaisser à aimer cette danseuse qui «s'élève», par son art, jusqu'à lui.

L'avant-dernier paragraphe, qui correspond à l'épilogue, voit la restauration des valeurs correspondant à la nature de la narratrice. Le dernier paragraphe renverse les valeurs: si la glace prend parfois l'aspect des diamants, ici, c'est le diamant, pierre précieuse, qui perd aux yeux de la danseuse toute valeur, n'ayant plus l'air que de la glace... artificielle. Ce qualificatif est important parce qu'il dégrade le cadeau du prince jusqu'à en faire quelque chose qui non seulement n'a aucune valeur marchande – la glace – mais qui est aussi considéré comme faux. En outre, le qualificatif suggère que le prince aussi avait des sentiments – il n'était pas de glace: la glace est donc artificielle – mais a choisi de les ignorer. La narratrice mentionne d'ailleurs à quelques reprises le feu qui couve dans son regard. Ainsi, les énoncés: «I examined his eyes, so amazingly pale. Heat disguised as ice» (SG, 89) «the terrifying love he never felt for me» (SG, 91) signifieraient peut-être que ce sentiment était là, mais qu'il n'était pas ressenti, reconnu, raison pour laquelle il ne pouvait être actualisé.

3.5.5.2. L'allégorie dans «Glace artificielle»: un univers manichéen

L'allégorie est toute-puissante là où la littérature oppose à la réalité un monde parfaitement ordonné, au symbolisme clair. Le symbolisme dans «Glace artificielle» n'est pas un symbolisme primaire, où un mot correspond à une idée, mais, comme dans les contes traditionnels des frères Grimm ou les mythes que Lévi-Strauss a analysés, un symbolisme où tout élément du récit, qu'il s'agisse d'une qualité ou d'un être, d'une chose, est enchâssé dans un réseau de relations qui donne un sens à l'ensemble du récit. Cette relation qui, si elle était parfaitement statique, signifierait une pure description, sans narration, se modifie au fur et à mesure du récit, le catalyseur de ces modifications étant l'attraction que ces deux amants-aimants, la danseuse et le prince, de pôles opposés, éprouvent l'un envers l'autre.

C'est aussi parce que la danseuse a développé des qualités qui ne lui étaient pas naturelles – ses chorégraphies se caractérisent par la verticalité, par le déplacement de son centre de gravité – que la danseuse initie, provoque l'invitation du prince. Tous les efforts de la danseuse pour se rapprocher de lui resteront vains parce que le prince, passé l'invitation initiale, ne fera plus rien pour modifier ses valeurs: sa rigidité l'en empêche. C'est pourquoi le programme narratif se divise en deux parties, qui correspondent respectivement à l'acceptation des valeurs du prince par la danseuse, qui espère ainsi gagner son amour, puis à un retour de la danseuse à ses propres valeurs, une fois que son entreprise amoureuse a échoué: «When I dance now in my own country, they call me the daughter of the air. My costume are crimson and yellow; passion and anger are in my gestures» (91). L'évolution du récit de même que sa clôture sont tout entières contenues dans les valeurs que représentent les personnages. Si la littérature se réduit, de par son essence même, difficilement à des modèles, cette petite nouvelle s'y prête à merveille, de par l'économie de ses moyens. Voici un tableau qui résume ces valeurs manichéennes.

Danseuse	Prince
réalité	idéauté
chaleur	froid
pays méridional	pays boréal
teint, cheveux et yeux sombres	teint, cheveux et yeux clairs
souplesse	rigidité
couleurs chaudes	couleurs froides (ou absence)
horizontalité	verticalité

Urquhart continue dans ce conte en apparence traditionnel son exploration des relations entre hommes et femmes en mettant au jour les mécanismes du pouvoir. Ici, le prince s'approprie; la danseuse donne, allant même jusqu'à nier ses valeurs pour le rejoindre: le résultat, comme dans beaucoup des nouvelles du recueil, se révèle décevant pour la protagoniste. Cependant, parce que la danseuse a la capacité de reconnaître son erreur après la défaite (s'éloigner de ses propres valeurs), la rencontre du prince, ici comme dans les autres nouvelles, est un instrument vers la connaissance d'elle-même.

3.5.5.3. Problèmes relevant des styles collectifs

3.5.5.3.1. Syntaxe, rythme et sémantique

Too cold for snow, a final terrifying freeze set in, and the outdoors became, in fact, quite dangerous (SG, 88-89).

La neige, sous ce froid, ne tombait plus, et aller dehors devenait, en vérité, assez risqué (VT, 123).

Le syntagme adjectival «too cold for snow» a une position ambiguë. On croit d'abord qu'il s'agit d'une proposition elliptique, "it was too cold for snow", que viendrait expliquer le reste de la proposition. Mais la syntaxe serait boiteuse; il s'agit plutôt d'un syntagme antéposé qui qualifie le froid dans la proposition suivante, bien que *freeze* soit lui-même précédé d'un qualificatif et d'un déterminant indéfini. Autrement dit, c'est le gel redoutable qui est trop froid pour qu'il neige. Laisser la construction telle quelle en français rendrait la phrase redondante et incorrecte. En disposant au départ la proposition centrale (dont le caractérisant et la proposition suivante dépendent par le sens), on rend la signification plus claire. On sait que le français préfère préciser le thème avant de préciser le prédicat, au contraire de l'anglais. En cela, la traduction respecte le style collectif du français. La préposition «sous» a ici une valeur causale (par l'effet de, sous l'influence de). Par ailleurs, l'adjectif «final», dans «a final terrifying freeze», n'a pas le sens de «définitif» puisqu'il qualifie le froid, qui revient à chaque année en janvier. Il faut lui accorder, plutôt, une valeur de superlatif: c'est le froid le plus intense de l'année. En cela, son sens vient s'agglutiner au qualificatif suivant; c'est la raison pour laquelle il n'a été traduit que par «redoutable».

And sometimes there, combined with identifiable footprints [...] (SG, 88).

Parfois même ces monticules, associés aux empreintes des bottes,[...] (VT, 124).

Il a fallu remplacer «footprints» par «empreintes des bottes», parce que le terme fait référence à toute trace laissée dans la neige, la boue, etc., par une personne, qu'elle porte des chaussures, bottes ou qu'elle soit pieds nus⁴²⁰. Par ailleurs, cette modification n'entravait pas le sens du passage.

A starfish from my warm native sea (SG, 89).

Une étoile de mer provenant des chaudes contrées où je suis née (VT, 125).

Une traduction littérale – «une étoile de mer provenant de ma chaude mer natale» – aurait laissé entendre que la narratrice a des origines amphibies; aussi, puisque la chaleur est une caractéristique du pays natal de la ballerine, a-t-on effectué une transposition. Mais le mot «pays natal» implique des frontières géopolitiques alors que l'auteur donne une idée de région méridionale floue, avec «warm native sea». La nouvelle tenant beaucoup de l'allégorie, ce qui importe ici est beaucoup plus l'opposition pays chaud / pays froid. «Chaudes contrées» garde ce sens sans que l'idée d'un pays soit précisée.

Then she promised me the costume I wore that evening, silver threads as fine as hair, running through the gauze. After the performance, I refused to remove it (SG, 90).

Alors elle promet de me confectionner un costume dont les fils d'argent, fins comme des cheveux, courraient sur de la gaze. Je l'étreignai ce soir-là même. Après le spectacle, je refusai de l'enlever [...] (VT, 126).

Dans la phrase originale, les séquences sont enchaînées au point de se confondre dans le passé, bien qu'elle ne soit probablement séparée de la confection que de quelques heures: Mais la traduction littérale se lit mal en français: «Alors elle me promet le costume que je portai ce soir-là». Le français se représentant le temps en périodes discrètes, bien séparées les unes des autres, une phrase comme celle-là resterait ambiguë telle quelle. Pour cette raison, il m'a semblé nécessaire de modifier la phrase dans la traduction afin de distinguer l'étape de la promesse de la confection du costume de celle où la danseuse le porte, d'autant plus que c'est la couturière qui promet et la danseuse qui porte le costume promis.

Lulled by the **motion of travel**, I fell into a deep sleep (SG, 90).

[...] bercée par le **glissement du carrosse sur la glace**, je sombrai dans un profond sommeil (VT, 127).

⁴²⁰ Je remercie ici Thomas Reisner, qui a relevé ce fait.

Dans ce cas-ci, l'anglais évoque le mouvement plus qu'il ne décrit la réalité, alors que le français cherche les détails pour que l'esprit puisse se la représenter dans sa particularité; «the motion of travel» est une expression beaucoup trop synthétique pour vouloir dire quoi que ce soit de concret en français. Il faut donc chercher dans le contexte des détails qui permettent d'ancrer la situation dans le réel: ce mouvement, quel est-il? il s'agit d'un glissement, puisque tout, dans ce pays de glace, porte des patins, même les carrosses.

3.5.5.4. Problèmes relevant du style individuel

But I knew the blocks of wood inside my shoes (SG, 87).

Mais je savais l'inconfort des pointes de mes chaussons de danse (VT, 122).

Il y a d'abord l'usage particulier du verbe «know»; son sens semble participer à la fois de deux des définitions données par Webster's: «to have practical understanding of or thorough experience with: <know yacht racing>; to be subjected to: experience <a person who had known no pain>» c'est-à-dire, si l'on résume, avoir une expérience profonde de quelque chose pour l'avoir vécue ou subie. Dans le premier cas, on connaît une discipline; dans le second, on connaît une sensation. La phrase d'Urquhart est un télescopage d'idées, une sorte de métonymie, «the blocks» représentant, par transposition, la douleur. Il faudra donc, dans la syntaxe, donner à voir ce raccourci de la pensée. Il fallait vérifier si le verbe «savoir», comme je le pressentais, possédait la plasticité nécessaire pour absorber ce type de raccourci. Le Robert signale à cette entrée: «être conscient de; connaître la valeur de, la portée de (tel acte, tel sentiment). Litt.: "je sais mes obligations envers vous"» (*Petit Robert*). Le Grand Robert affirme que «savoir suivi d'un complément déterminé marque que l'on rattache tel caractère, tel attribut à l'objet de pensée que désigne le complément, la connaissance portant sur le complément: «Je sais un homme qui pourra vous renseigner». Chez Rimbaud, la construction se retrouve dans «Le Bateau ivre»⁴²¹: «Je sais les cieux crevant en éclair» (vers 29), «Je sais le soir, l'aube exaltée» (vers 30-31).

Par ailleurs, l'idée d'inconfort, de douleur associée à «blocks of wood» ayant disparu dans la traduction, il fallait la rendre explicite: «Mais je savais l'inconfort des pointes de mes chaussons». La syntaxe demeure précieuse, car un peu de l'effet de raccourci original est conservé. Il y a donc eu explicitation pour qu'il y ait équivalence syntaxique.

En ce qui concerne ces «blocks», j'ai contacté une ballerine, Katerine Molnar, qui m'a affirmé que jamais, même aux siècles précédents, les chaussons des ballerines n'ont contenu de blocs de bois; c'est un cuir très dur qui se trouve dans les pointes. Cela n'empêche pas

⁴²¹ In Rimbaud: *Poésies*, Paris, Orphée/ La Différence, 1994, p. 82.

que les pieds des ballerines qui effectuent des pointes de saigner. Cela a à voir avec la morphologie du pied, car c'est le pied qui fait tout le travail. En ce qui concerne le contexte, il fallait trouver un équivalent qui rende le sens tout en n'étant pas erroné: c'était «les pointes».

[...] heat **disguised** as ice (SG, 89).

De la chaleur **sous le couvert** de la glace (VT, 109).

Le substantif «couvert» connotant son ancien sens – «dissimulé, secret» – et la locution prépositive composée à partir de ce nom signifiant «sous l'apparence de», cette modulation-transposition m'apparaissait comme la meilleure traduction.

[...] his marriage – **the cold porridge of his life** (SG, 87).

[...] son mariage – **sa prison dorée** (VT, 105).

On n'a pas affaire ici à une métaphore figée; il faut donc retrouver les éléments de sens avant de proposer un équivalent. Du «porridge», c'est de la nourriture, mais de la nourriture de pauvre, qui ne remplit que sa fonction première: nourrir. On sait par ailleurs que le gruau refroidi fige: nous voilà devant une métaphore assez claire: le mariage est une sécurité (la nourriture qu'est le gruau permet de survivre), mais il est lourd à supporter, pour ne pas dire indigeste. «Sa prison dorée» conserve l'aspect antithétique de cold/porridge (le porridge étant chaud par définition), la différence résidant dans le fait qu'en français, c'est le thème même [prison] qui est négatif et dans le fait que l'expression française est figée. Par ailleurs, «porridge» a aussi, depuis le milieu des années cinquante, le sens de terme d'emprisonnement en slang; Oxford cite: «several examples of underworld slang appeared in the newspaper. Thus, the reader learned that *porridge* meant a term of imprisonment» (OE:1992). Il serait risqué de prétendre que l'auteure avait ce sens en tête, mais il enrichit la métaphore et justifie la traduction choisie, puisqu'il s'agit d'un cas plutôt rare: celui de la traduction d'une métaphore vive par un cliché, la traduction littérale n'ayant aucun sens ici.

Dark pines, cypresses, reaching up towards my arms, soft curve of hills, the gentle herds of animals (SG, 90).

Des pins et des cyprès sombres s'étiraient jusqu'à mes bras, j'embrassai du regard la douce courbe des collines, les pacifiques troupeaux de bêtes (VT, 127).

La phrase anglaise ne contient aucun verbe conjugué; du moins la première portion contient-elle un participe présent. Le syntagme nominal «soft curve of hills» n'est précédé d'aucun

déterminant; il semble flotter dans la syntaxe de la phrase, n'étant rattaché à rien. Une telle phrase reste en plan en français; c'est pourquoi «j'embrassai du regard», action qui reste sous-entendue dans l'original, a été explicitée: les bras ouverts semblent symboliser une vision englobante du paysage, d'autant plus que la rêveuse se situe dans les airs, au-dessus du paysage, un peu comme les personnages dans les tableaux de Chagall.

3.5.6. «Verre de Venise» / «Convoitise»

3.5.6.1. Interprétation générale

«Verre de Venise» est l'une des plus belles nouvelles du recueil, non seulement en raison de son thème — la convoitise, qui en vient à remplacer l'amour — mais aussi en raison de son cadre — l'Italie, fort probablement au début du XIX^e siècle — et du lyrisme qui en imprègne la narration sur un mode mineur. Voici donc l'histoire d'un jeune homme qui, de séjour en Italie, se découvre une passion pour une jeune femme, passion qui cédera le pas à son obsession pour le verre. La nouvelle a un peu de cette qualité d'allégorie de «Colère - Glace artificielle», mais elle est, à l'image des thèmes dont elle traite, plus élaborée.

Les deux passions du protagoniste grandissent côte à côte: parcourant les villes d'Italie avec son tuteur de façon à parfaire son éducation en histoire de l'art, le jeune homme (narrateur-focalisateur) achète divers objets d'art, qu'il expédie en Angleterre, où ces objets meubleront sa maison (une fois qu'il sera marié). Mais il rencontre une jeune femme, qui fait aussi le tour de l'Italie avec un groupe. Ce qui l'attire chez cette jeune femme, c'est son mystère, son visage à l'expression placide, à la surface duquel rien ne transparait:

[...] and some life pulsed there that I could not quite interpret. This fractional knowledge fascinated me, that and her complete serenity. I wanted the details of her thoughts, wanted to be the man who broke open what I believed to be her camouflage of calm» (SG, 93).

À l'opacité de la vie intérieure de la jeune fille s'ajoute celle de son corps: «Her body blocked the view, like an Italian portrait where the charming landscape is all but obliterated by the head and shoulders of a countess. I was unable to look past her to the monuments I was expected to remember» (SG, 95). Ce dernier passage montre clairement que l'attachement du jeune homme à cette femme – lié à son mystère – l'empêche de voir les chefs-d'oeuvre de l'art italien qu'il pourrait posséder: sa passion pour elle se met en travers de son chemin. Goldman affirme que, dans le roman traditionnel, le motif de la femme comme obstacle à la quête de l'homme est fréquent: «women's position regarding the romance narrative is complicated by the fact that they are identified with nature as «obstacle»: it is their bodies and

desires which are effaced in order to guarantee the unified sense of self enjoyed by men»⁴²². Urquhart se sert donc de cette stratégie discursive pour mettre en relief le rôle traditionnel du héros tel qu'il est vu par *une* auteure.

Le grand mérite de la narration est de faire pénétrer le lecteur dans l'univers mental de ce jeune homme somme toute froid et calculateur. Après avoir eu recours à toutes les astuces pour gagner sa belle et son entourage – il suscite et maintient le désir chez elle par un comportement pour le moins paradoxal, entretenant ses attentes, les trompant, puis les comblant, mais seulement en partie –, il se désintéresse d'elle: au moment de gagner la bataille, son attention est détournée au profit du verre de Venise. Bien que le narrateur présente Venise comme la plaque tournante du destin de son amour, apparaissent en filigrane tous les engrenages de sa passion immodérée pour les objets d'art, qui risque constamment de submerger, comme une marée, l'objet de son affection. La visite qu'il effectue, avec la jeune femme, de la basilique de saint Antoine de Padoue témoigne déjà de cette perte de contrôle, de ce désir de posséder que seuls les objets peuvent satisfaire entièrement:

Such accessibility. I wanted to touch it all, to leave my fingerprints as evidence of my desire to possess it, to be in control of it. I wanted to harness the refracted light that bounced from precious metal to my brain. From that moment on, the rooms of my future were filling up with glass display cases in which I was mentally placing object after object (SG, 96).

Déjà la rupture est amorcée: «She looked in my eyes for her own and found material need instead» (SG, 96). La réaction de la jeune femme à ces richesses indique un détachement mêlé de dégoût: «Beside me, the woman I had been following for months turned from this, laughing a little at a fingerbone surrounded by a tiny silver Gothic cathedral» (*ibidem*). La petite phalange entourée d'un bijou d'argent symbolise peut-être l'impossibilité d'emporter les richesses dans l'autre monde.

Il est significatif que le narrateur ait ressenti un attachement si vif pour le verre à Venise. Le verre, bien qu'il reflète l'eau, possède une forme figée, qu'on peut saisir, donc posséder. Ainsi ces qualificatifs «frozen liquid, captured gesture» témoignent de son désir de posséder l'impossible, le fugace. Par ailleurs la transparence du verre s'oppose à l'opacité de la jeune femme. Contrairement à la jeune femme, qui l'empêche de voir le paysage, le verre laisse transparaître la ville. En outre, les objets de verre, étant de petites dimensions, peuvent être transportés, possédés en quantité. Toutefois, le verre a le désavantage d'être très fragile, comme cet amour fugace que le collectionneur a connu.

⁴²² «The narrative of romance enforces a divide between the male hero and the female obstacle» (Goldman, *op. cit.*, p. 170. La citation dans le texte est de la page 195 du même ouvrage).

À partir du moment où il l'abandonne, l'aimée (jamais nommée), d'opaque qu'elle était, devient transparente. Le collectionneur peut voir à travers elle, comme si elle était invisible, «tous les monuments de la ville», ce qui signifie peut-être qu'il n'existe plus de frein, plus de contrepoids à sa convoitise: ses deux passions – cette femme et les oeuvres d'art – se fondent en une seule, le verre de Venise, car la jeune femme est assimilée au verre. La métaphore filée suivante rend explicite la métamorphose: «The phial of her body seemed fine-edged and thin. I knew then that I had imagined in her a glass so delicate and clear she had become all but invisible to me. I could not touch her but to break her» (SG, 98).

Le collectionneur, en retournant à Londres avec ses collections, en acceptant le mariage que ses parents avaient depuis longtemps arrangé pour lui, nie toute importance à l'amour. Ironiquement, l'affirmation qui clôt cette partie du récit :«My wife and I are very fond of each other» (98) laisse entendre qu'il n'a jamais été question d'amour avec cette femme épousée par convenance: «I quickly finalized the arrangements for the marriage my family approved of, one that would pave the way to my present dukedom» (SG, 98).

La narration des derniers paragraphes est au présent, et c'est le recul du vieillard qu'est devenu le narrateur soixante ans plus tard qui donne de la profondeur au jeune homme qu'il a été. Maintenant que sa collection d'objets de verre est complète, il souhaite s'en départir, ne veut plus du poids de la peur que sa collection lui occasionne: le verre précieux pourrait voler en éclats à la moindre secousse. Le protagoniste s'est comporté de la même façon avec la jeune fille : une fois son but atteint, il s'en désintéresse.

Les collections chez Urquhart sont associées, on l'a vu, à l'obsession de l'ordre pour parer au chaos de la vie. La mentalité du collectionneur contamine les relations humaines, s'oppose à la liberté foncière de sujets en interaction, car les relations humaines ne peuvent être étiquetées ni réifiées. Dans cette attitude du collectionneur, seul sujet parmi des objets, n'existe aucun espace pour le désir de la femme qui, du moment qu'elle signifie son désir, est abandonnée, justement parce que, ce faisant, elle se pose comme sujet. La remarque de Goldman à propos du «couple» Patrick-Fleda (*Niagara*) pourrait être appliquée au collectionneur de «Verre de Venise», qui fétichise l'objet de son amour:

In the end, his desire for control, his need to occupy the sole position of subject, triumphs over his desire for contact, and he rushes away [...]. Fleda must be made to take on the role of «no one» so that Patrick can maintain his identity as «someone»: she must bear the burden of being «nothing»⁴²³.

⁴²³ Goldman, *idem*, p. 189-190. La relation du narrateur avec son modèle, dans *The Underpainter* (Toronto, Mc Clelland and Stewart, 1997), se rapproche de celle de l'esthète collectionneur de «Verre de Venise».

La remise en question du roman traditionnel, où un seul héros masculin vit une série d'aventures, se trouve aussi dans le recueil *Storm Glass*, où non seulement ce sont très souvent des femmes qui jouent le rôle de protagoniste, mais où le point de vue est systématiquement différent; l'homme y est présenté de l'autre côté de la lorgnette, avec une légère distance donc, même lorsque le narrateur est masculin; l'objectivation de la femme y est alors montrée avec ses corollaires: femme-fétiche ou femme-obstacle en regard de l'homme; sentiments d'aliénation et de dégradation menant à des désordres morbides du point de vue de la femme sur elle-même.

«Verre de Venise» démonte les mécanismes de la passion du collectionneur du point de vue d'un narrateur presque naïf dans la mise au jour de ses machinations de séduction: «I was a clever young man. I planned my strategy with the knowledge that, in certain circumstances, withdrawal is as powerful as approach. I knew how to impose my presence so that it would later articulate my absence» (SG, 95). De façon peut-être moins évidente mais tout aussi efficace, avec force images, le récit montre le passage de l'aimée – qui n'a pas la consolation de s'attacher aux choses – de la bienheureuse insouciance d'une femme encore inconsciente des enjeux du désir masculin au XIX^e siècle à l'enfoncement dans la mélancolie qui suit son abandon par un homme l'ayant d'abord haussé au rang d'ultime objet de désir: «The shock of this, her first shift from a calm and neutral territory, had stunned her as a blow or sudden loss might have, and I remember her figure, slightly bent under this loss, drifting under dark oil paintings, day after day» (SG, 95).

3.5.6.2. Problèmes relevant du style individuel

3.5.6.2.1. Métaphores, comparaisons et allégories

La nouvelle «Verre de Venise» est, comme on l'a vu, remplie de comparaisons, de métaphores, de symboles. Mais la nouvelle n'est jamais allégorique, comme l'est «Glace artificielle», où presque tout le récit constitue une allégorie. Si l'allégorie est, comme le dit Henri Monier, «l'image d'un monde réel chargé d'une signification seconde»⁴²⁴, alors «Verre de Venise» n'en est pas une, parce qu'on peut accorder au récit plus d'une signification. L'affirmation de Northrop Frye à propos de *Hamlet* tient pour «Verre de Venise» (bien qu'elle soit de toute évidence une oeuvre moins riche): «Un simple coup d'oeil jeté sur *Hamlet* suffit à nous persuader qu'il n'est pas, dans sa structure, une allégorie. S'il l'était, la portée des commentaires serait considérablement limitée, parce que la présence de l'allégorie avouée indique la direction dans laquelle le commentaire doit aller»⁴²⁵. «Verre de

⁴²⁴ Henri Monier, *op. cit.*, p. 68.

⁴²⁵ Cité par Henri Monier, p. 77.

Venise» peut aussi être sujet à plusieurs interprétations: en dépit de l'abondance des métaphores dans la narration, l'histoire ne comporte pas de double sens systématique, comme c'était le cas pour «Glace artificielle». Cependant, cette abondance même, les thèmes de l'amour et de l'attrait de la beauté sous toutes ses formes en font une oeuvre très riche et très esthétique. On pourrait affirmer pour cette nouvelle et, *a fortiori*, pour les autres nouvelles de *Storm Glass*, ce que Goldman a soutenu de la structure de *Niagara*, à plus petite échelle, puisqu'il s'agit d'une nouvelle:

[...] the structure of *The Whirlpool*, with its shifting focus, ensures that whatever plot can be said to exist owes its tenuous existence not to the unifying presence of the hero but to reader's *ability to fabricate meaning through a poetic process of association*. [...] the multiple meanings that proliferate as a result of this type of associative structure frustrate any impulse toward containment.⁴²⁶

Voici quelques-unes de ces métaphores et images et leur traduction:

Although he spoke of Raphael or Signorelli, or the faces of Giotto's women, or Botticelli's, I knew it was to distract me from her face, which had begun to **shine in my mind like a constant moon** (SG, 92).

Qu'il me parlât de Raphaël ou de Signorelli, des visages des femmes de Giotto ou de Botticelli, ce n'était, je le savais, que pour me distraire de son visage à elle, qui s'était mis à **briller dans mon esprit avec la constance d'une lune toujours pleine** (VT, 130-131).

Le problème que pose la comparaison est l'adjonction du qualificatif «constant» à «moon». Si l'article défini avait été utilisé (like *the* constant moon), on aurait compris que pour le narrateur, la lune brille toujours. Mais «a constant moon» fait référence à une lune qui ne connaîtrait pas de phases. Cette lune, ce serait une pleine lune, puisque c'est celle qui est la plus lumineuse. En outre, le visage de l'aimée est ailleurs comparé à une lune: «the moon of her face» (SG, 96), d'où il faut comprendre que sa forme est bien ronde. C'est pourquoi j'ai jugé une amplification nécessaire. Voici la définition qu'en donnent Vinay et Darbelnet: «Nous appelons amplification le procédé qui consiste soit à pallier une déficience syntaxique, soit à mieux dégager le sens d'un mot» (SCAF, 184). Il s'agissait de dégager la logique de l'image, qui me semblait moins bien passer en français telle quelle.

I wanted to be the man who **broke open** what I believed to be her **camouflage of calm** (SG, 93).

Je désirais être l'homme qui **déchirerait** ce que je croyais être le **voile trompeur de son calme** (VT, 132).

⁴²⁶ Goldman, *Idem*, p. 171 (les italiques sont de moi).

On sait que la créativité d'Urquhart se manifeste au niveau syntaxique dans ces formulations de locutions verbales figées avec des prépositions pleines, c'est-à-dire qui possèdent un sens en elles-mêmes, pratique qui vient enrichir le sens de la locution. Ainsi, «to break open» est une construction de l'auteure, dont le sens est à trouver entre «break out» (to force out by breaking, to open up a receptacle or the like) et «break through» (to penetrate a barrier of any kind by breaking it; to force one's way through). Il est intéressant de noter que le sens archaïque du verbe seul est très près de celui de cette phrase: «to force entry into; to burst and force a way through» (*Webster's*). Le mot «camouflage» se traduisant par déguisement, la métaphore ne passait plus en français; «le voile trompeur» me semblait une bonne équivalence, le qualificatif «trompeur» devant être ajouté en raison de la signification intrinsèque de «camouflage» (destiné à tromper, cacher). Il restait à y associer un verbe qui ait la même connotation de violence que le verbe anglais; «soulever», bien qu'il ait une affinité avec voile, n'allait pas pour cette raison; «déchirer» convenait et pour le sens littéral et pour le sens métaphorique.

[...] to read a letter in her presence, allowing moods to pass **like weather** across my face (SG, 94).

[...] lire silencieusement une lettre en sa présence, laissant les états d'âme se succéder sur mon visage **comme la pluie et le beau temps** (VT, 133).

Le nom «weather», on le sait, correspond à «temps». Mais comme ce dernier mot possède deux significations en français, l'une ayant trait à la météorologie et l'autre, à la chronologie, il était préférable de trouver un terme qui lèverait l'ambiguïté: «la pluie et le beau temps», qui fait état des changements capricieux du temps, était une bonne équivalence.

[...] past all those sombre confessionals where those of faith describe their sins to a **faceless grate** (SG, 96).

[...] devant tous ces sombres confessionnaux où les fidèles décrivent leurs péchés à une **grille aveugle** (VT, 136).

Il ne semblait pas approprié de traduire littéralement la métaphore. Il fallait plutôt chercher ce qu'elle signifiait: il fait sombre dans un confessionnal, quelqu'un est là qui écoute, mais on ne le voit pas, on ne voit que la grille. C'est pourquoi «aveugle» semblait un qualificatif pertinent, d'autant plus que c'est la vue qui est niée par l'obscurité, pour des raisons de confidentialité, l'ouïe prenant le relais. Bien entendu, la traduction française introduit une métonymie: alors que dans le texte original, c'est le confessé qui semble aveugle, dans la

traduction, ce qualificatif est reporté sur la grille, entre autres parce qu'être sans visage (*faceless*), c'est surtout ne pas avoir d'yeux pour voir (ce qui permet de conserver l'anonymat du pécheur).

She there in a dress of dark, dark blue, practically blending into the walls, except for the moon of her face (SG, 96).

Elle, là, dans le bleu sombre de sa robe, se fondant dans l'arrière-plan des murs, hors son visage, lune opaline (VT, 135).

La difficulté réside dans la métaphore «the moon of her face». L'image, pourtant, est simple: la jeune femme à la robe d'un bleu profond est presque invisible dans l'église sombre, sauf en ce qui concerne son visage, qui est...rond et blanc. Afin de conserver l'effet de surprise de la métaphore visage/lune, il fallait ne pas diluer la syntaxe brève, ne pas étoffer la préposition. «Hors», littéraire, qui signifie «à l'exclusion de», fait ressortir l'opposition corps sombre/visage clair et conserve la concision de la phrase originale. «Opaline» a été ajouté pour conserver le rythme de la phrase; toutefois le mot sert aussi en raison de ses sonorités liquides, qui évoquent la douceur, et de sa signification, qui fait ressortir la blancheur, l'éclat et la rondeur de la lune, symbole récurrent chez Urquhart. Il fallait éviter en français les connotations péjoratives d'expressions comme «face de lune» ou «visage de lune», qui n'évoquent nullement la beauté, mais un visage commun parce qu'il est trop rond.

It was an accumulation of radiance, a concise pageant of glory (SG, 96).

C'était un trop-plein de splendeur, le riche spectacle d'une gloire passée (VT, 136).

Une accumulation, c'est un amoncellement, dans ce cas, une surabondance; c'est la raison du saisissement du jeune homme: «there I stopped, completely overcome by it» (SG, 96). «Trop-plein», dans son sens abstrait, a cette connotation de surabondance. «Radiance» exprime l'éclat, le rayonnement de la lumière de toutes ces pierres, de tout cet or, argent. Le mot «splendeur», dans son acception littéraire, signifie «grand éclat de lumière» (*Petit Robert*). Le terme a aussi une connotation de beauté luxueuse, de magnificence. Le qualificatif «concise», pour étrange qu'il semble ici, associé à «pageant», est justifié par son sens vieilli: «containing much in little space» (*Oxford English Dictionary*, 1992). C'est la densité, le nombre d'objets dans un espace restreint que le narrateur fait ressortir. Si la chapelle d'une basilique est habituellement spacieuse, celle-là était densément remplie. Le fait que ce sens de *concise* soit vieilli – l'Oxford le classe comme «obsolete» – n'est pas étonnant, le narrateur étant fort probablement un homme du début du XIX^e siècle, si l'on en juge par un autre mot utilisé par lui, lequel n'a été d'usage que pendant un demi-siècle:

«piano-forte» (fin du XVIII^e – début XIX^e). J'ai choisi de traduire ce «concise» par «riche», qui connote tout autant l'abondance que la somptuosité.

«Pageant» n'a pas d'équivalent en un mot. Le Robert et Collins traduit par «spectacle pompeux», mais c'est une traduction qui ne tient compte que de l'un des sens modernes du mot, connoté aujourd'hui péjorativement. On pourrait résumer les nombreux sens de ce mot en disant qu'il recouvre à la fois la scène des mystères médiévaux, une scène (act) de l'un de ces mystères, un riche spectacle, souvent ostentatoire. Les connotations des mots n'en suivent pas souvent la traduction: il est utopique de croire que le lecteur de la traduction formera la même association de connotations que le lecteur du texte original. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur la longueur de l'article consacré à ce mot dans le Oxford English Dictionary. «Spectacle» possède beaucoup des connotations de «pageant», mais alors que le premier est un mot très couramment utilisé en français, le second possède une consonance beaucoup plus ancienne. Pour cette raison, j'ai cru bon ajouter le qualificatif «passée» à gloire, d'autant que l'une des définitions de «pageant» était «A spectacular representation of scenes or events belonging to the past history of a place» (Oxford English Dictionary, 1992).

Then within a few steps of my goal, the network of collecting threw its grid across my life (SG, 97).

Puis, alors que j'étais à quelques pas de mon but, la passion du collectionneur me tendit ses filets (VT, 137).

Voilà une métaphore qui ne laisse pas de surprendre, «network» (réseau) et «grid» (grille, grillage, treillis) ayant des significations figuratives similaires. Il m'a semblé qu'il ne fallait conserver que deux idées essentielles pour bien la traduire: cette première idée, qui pourrait équivaloir à «toile d'araignée, filet», et une seconde, collectionner/collectionneur, la signification de cette figure étant que le jeune homme devient prisonnier de sa passion.

[...] tying all the strings of conversation into a **final tidy knot** (SG, 97).

[...] réunissant tous les fils de la conversation en un **noeud gordien** (VT, 137).

« A final tidy knot», c'est un noeud si serré qu'il ne peut être défait⁴²⁷ «Noeud gordien» a ce même sens, bien qu'il se double d'une allusion mythologique: c'était un noeud

⁴²⁷ Thomas Reisner oppose ici à ma traduction par noeud gordien cet argument: «[...] a tidy knot is never one that cannot be untied, although it is one that holds firm until loosened. [...]A gordian knot [...]is an intentionally intricate interlacing of string designed to baffle anyone's attempt to undo it» (Rapport d'évaluation de la thèse). Cela dit, le fait qu'Urquhart ait fait précéder l'expression «tidy knot» par «final» me semble indiquer qu'il s'agit bien d'un noeud qui ne devrait pas être défait.

extrêmement compliqué qui attachait le joug au timon du char de Gordius (roi légendaire de Phrygie). Alexandre, ne pouvant le dénouer, le trancha d'un coup d'épée.

From then on, she was clear glass and broken from me (SG, 97).

À partir de ce moment, elle fut du verre transparent volé en éclats; notre rupture devint claire (VT, 138).

Il arrive souvent, comme on l'a déjà vu, que les mots soient à double sens: Urquhart est aussi poète, elle connaît la densité de la langue. Ainsi, cette petite phrase peut se lire de deux façons:

1. She was clear glass and broken [for me].
2. She was clear and broken from me.

La première associe l'aimée à du verre, du verre cassé pour le narrateur; la seconde le dissocie de lui, principalement par un néologisme créé à partir du participe adjectif «broken» (brisé, rompu) lié à «from», particule utilisée pour indiquer la séparation physique ou la différenciation. Le qualificatif «clear» signifie, outre son sens le plus évident, selon Webster's: «free from entanglement», c'est-à-dire libre de tout lien, ce qui vient renforcer le second sens.

Par ailleurs, la phrase commence avec un premier «from», qui annonce une séparation nette de l'époque où le jeune homme était très attiré par cette jeune femme, et finit presque avec cette même particule, qui indique cette fois-ci, non pas une séparation chronologique, mais physique. La séparation est donc reflétée par la syntaxe même de la phrase: les particules «from», comme des remparts élevés aux extrémités de la phrase, annoncent un nouvel ordre des choses, sur le thème de la séparation.

L'extrême mobilité et expressivité des prépositions anglaises, bien servie par la prose fluide d'Urquhart, rend la tâche du traducteur ardue. Le message sera nécessairement dilué en français, moins dense. Mais beaucoup des connotations sont conservées: la qualité transparente du verre, le fait qu'il soit brisé. La rupture est accusée explicitement, alors qu'en anglais, les deux sens (verre brisé/rupture amorcée), comme un jeu d'ombre et de lumière, se mettent en perspective, donnant de la profondeur à l'énoncé.

[...] her left arm becoming a distant spire, her shoulder the ornamental corner of a palace. The phial of her body seemed fine-edged and thin (SG, 97-98).

[...] son bras gauche devenant une lointaine flèche, son épaule, l'ornement d'un palais, son corps, un vase fin et élancé (VT, 138).

Les deux figures de style tiennent plus de la comparaison que de la métaphore, le participe présent «becoming» rendant explicite la comparaison. J'ai ajoutée une virgule en français parce que la ponctuation y joue un rôle plus évident: ses règles demandent en effet une virgule pour signaler l'ellipse du verbe. Le terme «phial», à la connotation médiévale, a été traduit par «vase» en raison de la connotation péjorative en langage familier de son correspondant «fiolle» (tête). On voit que la traduction de la lettre n'est pas toujours possible parce que le lexique commun aux deux langues évolue différemment.

3.5.6.2.2. Ton du narrateur et niveau de langue

On imagine le narrateur comme un aristocrate, un dandy, non pas en raison de son habillement – il n'en est pas fait mention –, mais de la préciosité de ses raisonnements, du choix de ses expressions, de ses images élaborées. Bien qu'il ressente un plaisir esthétique très vif, il semble incapable de s'attacher à un être, car il est, malgré sa grande jeunesse, froid et calculateur. Ses visites d'églises peuvent certes témoigner d'une recherche spirituelle, mais cette recherche est oblitérée par son désir de posséder des objets d'art que les églises renferment. Ces caractéristiques du narrateur influencent la traduction: alors que dans d'autres nouvelles, le subjonctif imparfait a été délibérément évité (sauf pour la troisième personne du singulier), il a été remis à l'honneur dans cette nouvelle, hormis quelques cas où la conjugaison du verbe, pour le moins baroque, aurait choqué l'oreille moderne. Par ailleurs, le choix du vocabulaire – lorsqu'il y avait matière à réflexion – a été fait en fonction du «tempérament» de cet être fictif. En voici les exemples les plus probants.

However, I am **pleased to report** that several of those souvenirs remain with me still (SG, 93).

Toutefois, je suis **heureux de déclarer** que plusieurs de ces souvenirs sont toujours en ma possession (VT, 131).

Cette tournure pompeuse, qui se placerait beaucoup mieux dans un discours que dans un récit, bien qu'elle tranche avec le ton sincère de la phrase précédente – «aucun de nous deux n'était expert, et nous nous trompions souvent dans nos achats» – témoigne de cette espèce d'orgueil naïf dont le jeune narrateur fait preuve lorsqu'il s'agit de ses possessions. Il fallait donc d'abord reconnaître cette discordance par rapport à la phrase précédente, puis reconnaître sa motivation; elle pouvait alors être conservée dans la traduction.

Her throat I remember as particularly fine; and some life pulsed there that I could not quite interpret. This **fractional knowledge** fascinated me, that and her complete serenity (SG, 93).

Sa gorge, je me rappelle, était particulièrement exquise; une vie y battait que je ne pouvais tout à fait interpréter. Cette **connaissance infinitésimale** que j'avais d'elle ainsi que sa parfaite sérénité me la rendaient fascinante (VT, 132).

L'adjectif «fractional», utilisé au sens figuré, signifie «infime». Mais le terme, au sens propre, est lié au calcul; en traduisant par «infime», on perdait cette connotation, qui est importante parce que le narrateur, en bon collectionneur, aime quantifier. Aussi ai-je préféré le qualificatif «infinitésimale» – qui n'est pas un terme récent, malgré ce qu'on pourrait penser: le Robert note la première apparition autour de 1706 –, qui rend bien le côté calculateur du personnage.

In our evening conversations, my tutor was appalled by my lack of recall; told me my head was hollow, called me **visually illiterate** [...] (SG, 95).

Au cours de nos conversations du soir, mon tuteur m'avoua qu'il était consterné par mon incapacité à me rappeler quoi que ce fût. Il me dit que ma tête était vide, me traita d'inculte [...] (VT, 135).

Le terme «visual literacy» – «the ability to recognize and understand ideas conveyed through visible actions or images» est apparu, pour la première fois, selon Webster's, en 1971, ce qui en fait un anachronisme dans le contexte du récit. J'ai donc résolu de lui trouver un équivalent plus ancien; il s'agit d'une exception au choix de non-ingérence que j'ai fait dans le texte original: bien que ce genre d'anachronisme lexical soit très rare chez Urquhart, il n'en reste pas moins un problème, car c'est la traductrice qui est responsable aussi de sa conservation. «Illettré», dans son sens vieilli – qui n'a pas de lettres, de culture – conviendrait. Mais le sens actuel étant celui d'analphabète, comment le lecteur peut-il savoir, en lisant, que l'écrivain pense au sens vieilli? Il était préférable de trouver un synonyme. «Inculte» signifie sensiblement la même chose – sans culture intellectuelle – que ce sens vieilli et ne risque pas d'être mal interprété. Toutefois, l'insulte ne couvre pas que le domaine des arts visuels: le sens français est élargi à la culture générale. On pourra imaginer, que le tuteur, exaspéré, s'est emporté.

3.5.6.3. Problèmes relevant des styles collectifs

3.5.6.3.1. Équivalences syntaxiques et stylistiques

The girl in Florence had finished her education, **as much as women ever will** (SG, 93).

La jeune fille avait terminé son éducation à Florence. Elle était aussi instruite que femme peut l'être (VT, 132).

L'énoncé «as much as women ever will» est, à n'en pas douter, une remarque sur la limite imposée à l'éducation des femmes autrefois: il y a derrière ce narrateur masculin une autcure qui a réfléchi sur la condition des femmes au XIX^e siècle. Le pluriel et le futur ont été traduits par un singulier et un présent: le singulier ayant valeur d'universel – ici la formulation, sans article, donne un tour proverbial à l'expression, le présent acquérant, de ce fait, valeur de vérité générale, éternelle (heureusement, seulement dans l'esprit du narrateur).

The winter passed in a series of **afternoon tea parties and evening dinner parties**, either at her house or at the houses of other English in the area (SG, 93).

L'hiver s'écoula dans une succession de mondanités, thés et dîners, chez elle ou chez d'autres Anglais vivant dans la région (VT, 132).

L'expression «afternoon tea parties» a été un casse-tête: l'utilisation de «thé» comme synonyme de réception d'après-midi n'étant pas très courant, j'avais pensé à le remplacer par «réception». Mais alors, on perdait l'idée de l'heure de la journée, et de la relative informalité de ce genre de réception. Le mot «cocktail», qui m'avait été suggéré, est un mot apparu en 1860, en Amérique, bien loin, donc, du cadre spatio-temporel de cette nouvelle. Ces thés et dîners étant en fait des mondanités, ce terme les précède pour mieux les situer.

Moving from the strong sun of Italian noons into the blind dark of churches, I felt I was moving into her arms, as if they were as strong and mysterious as this foreign religion we seemed to be constantly invading (SG, 95).

En passant du soleil aveuglant des midis italiens à la nuit opaque des églises, je me sentais tomber dans ses bras, comme si leur attraction était aussi puissante et mystérieuse que ces lieux d'un culte étranger que nous envahissions constamment malgré nous (VT, 117).

Alors que, dans le texte original, la nuit est aveugle et le soleil, fort, la traduction présente le soleil comme aveuglant, et la nuit, comme opaque. La difficulté réside dans le fait qu'en français, c'est la lumière qui est aveuglante. «A strong sun», c'est un soleil fort, donc éblouissant (qui trouble la vue par son éclat insoutenable); cette lumière est ici opposée à «the blind dark of churches». Il s'agit d'une métonymie, car ce n'est pas l'obscurité qui est aveugle, mais bien celui qui cherche à voir dans l'obscurité, particulièrement lorsque le passage d'un endroit très ensoleillé à un endroit sombre se fait rapidement: la personne est, pendant un bref moment, aveuglée. C'est le sens littéral du passage. «Opaque», parce qu'il

signifie: «qui s'oppose au passage de la lumière», convient tout à fait ici, d'autant que l'idée d'aveuglement a été exprimée plus haut.

We performed the dance one does in such places: **up** the center aisle, **down** the side aisles, **round and round**, **past** all those sombre confessionals (SG, 96).

Nous exécutâmes la danse que de tels endroits appellent: nous **remontâmes** l'allée centrale, **redescendîmes** le long des nefs latérales, **encore et encore**, **passant et repassant** devant tous ces sombres confessionnaux (VT, 136).

On sait qu'Urquhart affectionne ces constructions où les prépositions, de par leur dissociation du verbe, prennent un relief particulier. Voilà donc un beau cas d'étoffement, où ces petits mots-outils doivent être rendus par des verbes de mouvement chaque fois différents. Dans le texte original, les prépositions servant de vecteurs, elles sont associées à un seul verbe de mouvement non vectoriel. La locution «round and round», qui traduit un mouvement circulaire répété dans l'espace, est rendue par «encore et encore», qui, elle, traduit une répétition dans le temps, le reste de la phrase donnant le contexte de la circularité d'un mouvement dans l'espace⁴²⁸.

3.5.7. «Hôtel Verbano» / «Paresse»

3.5.7.1. Interprétation générale

Un narrateur, dont on ne sait s'il est masculin ou féminin, est de séjour dans un hôtel situé sur une île. Le récit met l'accent non pas sur les événements mais sur l'état dans lequel le narrateur reçoit les impressions de l'extérieur. Les trois jours de la durée du récit sont l'envers d'une genèse: ils témoignent du cheminement du narrateur vers l'indifférencié, de la création au chaos, de la multiplicité des impressions vers l'unique; ils accusent le passage d'un monde social et naturel organisé vers sa disparition, vers le chaos, représenté par un cercle où ciel et eau se confondent («chaos» est défini par le Robert comme étant «Vide ou confusion existant avant la création»). Le récit fait ainsi écho à la description de la création du monde, au livre de la Genèse. Aussi les précisions temporelles, fort limitées – «the first day, the second day, the third day» –, semblent-elles n'avoir d'autres fonctions que celles de

⁴²⁸ Je mets en bas de page cette section, qui ne correspond pas vraiment au style d'Urquhart, mais qui possède un certain intérêt du point de vue de la traduction du recueil: il s'agit de la terminologie des objets d'art. Beaucoup des termes relatifs aux arts qui me posaient des difficultés ont été résolus grâce à la collaboration de Michelle Delage, restauratrice au Centre de conservation du Québec (réserve du Musée). Ces termes ne requéraient pour la plupart qu'une traduction littérale. Ainsi, «panel painting» (95) correspond à «peinture sur panneaux», «blue glass» (97), à «verre bleu», «gold leaf» (dont je ne savais pas s'il fallait le traduire au singulier ou au pluriel, se traduit par un partitif: «de la feuille d'or»). Les termes en italien dans le texte ont été laissés en italien (italiques). Enfin, «Venetian glass», qui autrefois semble avoir été traduit par «cristal de Venise», se dit aujourd'hui «verre de Venise».

rattacher encore le narrateur au monde – c'est l'ancrage temporel – et d'éveiller chez le lecteur, par association, l'idée d'une genèse. L'île est elle-même symbole d'un microcosme.

Dès le début de la narration, c'est-à-dire à l'arrivée du narrateur sur l'île qu'est l'hôtel, le ton de la nouvelle, créé par son seul protagoniste et narrateur, est neutre: aucune affectivité n'est apparente, on ne discerne chez lui qu'une indifférence, qui permet la grande objectivité de ses perceptions, bien qu'elles soient de plus en plus distordues par le sommeil envahissant. La narration peut donc être perçue comme une description presque clinique de l'évolution de l'état de léthargie dans lequel est plongé le narrateur. À l'amorce du récit, la réalité est déjà réduite à un monde factice, peuplé de jouets: «Hotel Verbano floats on the still lake like a child's toy, like the model of an ocean liner under glass, like a pink cloud on the horizon» (SG, 99).

Ces trois comparaisons, concentrées en une seule phrase, sont les seules de la nouvelle. Tout se passe comme si elles offraient, par mise en abîme, une vue condensée du processus d'éloignement du monde phénoménologique que subit le narrateur: l'hôtel Verbano, bien réel, est d'abord associé à un jouet, puis à un modèle réduit: il est réduit, aux sens propre et figuré – dans ses dimensions, dans son existence –: de gros, il devient minuscule; de réel, il passe à une représentation du réel. La dernière comparaison clôt cette progression dans la désubstantialisation du réel: d'objet solide, l'hôtel Verbano devient gazeux, est associé à l'onirique.

Le monde perçu par le narrateur tend donc, au départ, vers l'inertie, qui est une forme d'indifférenciation: «There is no wind, little noise, just the ticking of the small motor at the stern and the gentle lick of water at the prow. [...] The lake too – smooth, featureless» (SG, 99).

Pourtant, l'arrivée sur l'île du narrateur témoigne, pendant un bref moment, du pouvoir différenciateur de son regard: en approchant de l'île en bateau, le narrateur peut en préciser les détails, comme une caméra qui fait la mise au point: «Appearing, then opening up to reveal more mountains. Hotel Verbano increases in size. I recognize the features on the garden statues. I begin to identify flowers» (SG, 99). Les prochains paragraphes, toutefois, indiquent une nouvelle progression vers l'indifférencié. Dans les seules phrases: «I never dream at Hotel Verbano. Sleep is neutral, day is dream » (SG, 99), le jour et la nuit sont déjà confondus. De la même façon que le narrateur démontre son absence de résistance à l'état somnolent qui l'envahit, il marque sa préférence pour les actions, les objets, la nourriture qui témoignent, d'une façon ou d'une autre, d'une absence: la démarche sans bruit des serveurs, la chair molle du poisson, qui n'offre pas de résistance à la bouche qui le mange; le pain, le

lait, le vin, la nappe, les soucoupes, le plafond, qui sont tous blancs. Le blanc, bien qu'il soit considéré, en physique, comme la synthèse de toutes les couleurs, est perçu par l'humain comme étant une absence de couleur, et par extension, comme une absence. Le dictionnaire nous donne toutes sortes d'exemples de connotations du qualificatif «blanc», dont voici quelques-uns, tirés du Petit Robert: «page blanche: qui n'est pas écrite. Fig. qui n'est pas souillé, coupable. Qui n'as pas tous les effets habituels: examen blanc, mariage blanc. Voix blanche: sans timbre. Vers blancs: sans rime». Le peintre Kandinsky, dans son traité sur les couleurs et les formes intitulé *Du spirituel dans l'art*, évoque cette impression d'absence que donne le blanc:

À l'analyse, le blanc, que l'on considère souvent comme une *non-couleur* [...] est comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs, en tant que propriétés de substances matérielles, se sont *évanouies*. Ce monde est si élevé au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en arrive. Il en tombe un *silence* qui court à l'infini comme une froide muraille, infranchissable, inébranlable. Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu. Il résonne intérieurement comme une *absence* de son, dont l'équivalent peut être, en musique, le silence⁴²⁹.

Le blanc symbolise certainement l'absence chez Urquhart: dans «Glace artificielle», la narratrice et danseuse affirme, à propos du prince aimé: «The pure white of his absence» (SG, 89). Le narrateur, en traquant l'absence sous toutes ses formes, projette sur le monde son désir d'indifférenciation. Le fait même que le sexe du narrateur soit passé sous silence témoigne de ce désir d'indétermination, d'absence au monde en tant qu'individu particularisé par son sexe. Le sommeil participe de cette même isotopie: qu'est-ce que le sommeil – si on exclut les rêves, comme le fait le narrateur – sinon un retour à l'indifférencié? Le dormeur est, en tout cas, indifférent au monde. On sait, d'ailleurs, que le sommeil a souvent été considéré comme une mort provisoire⁴³⁰.

Si, dès le premier jour, tout mouvement apparaît au narrateur comme très lent ou absent, toute couleur, comme effacée ou absente, le deuxième jour, les yeux du narrateur perdent de leur acuité: «[...] are all covered by a light mist, as if my eyes cannot quite focus» (SG, 100).

La cause physiologique de cette perte d'acuité n'est vraisemblablement qu'un relâchement des muscles oculaires, qui donne l'impression que la réalité se dissout. Le regard, paradoxalement, est à la fois très objectif et d'une grande subjectivité: il est objectif parce

⁴²⁹ *Op. cit.*, p. 126-128 (les italiques sont de moi).

⁴³⁰ Lethe, divinité de l'Oubli, est à l'origine de mots comme «léthargie», «léthargique»; Lethe désignait aussi un fleuve séparant le Tartare [les Enfers] des Champs Élysées [le paradis]. Les vivants et les morts buvant de ses eaux oubliaient leur état antérieur.

qu'il décrit, avec un œil de clinicien, les impressions que tout être humain sur le point de sombrer dans le sommeil enregistrerait si son cerveau était encore très clair. Sa subjectivité vient de ce qu'il projette, peut-être comme un nourrisson, les distorsions de ses perceptions dues à son état sur le monde phénoménologique.

Le troisième jour, le processus de désintégration de la réalité se poursuit: «[...] the mist has turned to fog, eliminating mountains» (SG, 100). Non seulement la vision du narrateur se brouille, mais ses autres sens semblent aussi perdre de leur acuité jusqu'à ne plus «transmettre» le monde extérieur: les oiseaux mécaniques deviennent silencieux, les végétaux semblent se dérober à son regard, à son toucher: «Dusty olive trees shrink below me and mimosa closes at my touch» (SG, 100).

Lorsque le narrateur retourne à sa chambre, même la ligne d'horizon a disparu, ne laissant qu'un cercle – ciel et eau réunis en une masse indifférenciée, comme au début de la création. La peau du chat mort se détache pour de bon (retour des corps à la terre), les touristes chantent des berceuses (sommeil) que le narrateur ne peut reconnaître (perte d'acuité de l'ouïe). La narration se termine sur le sommeil du narrateur, dans sa chambre aux persiennes closes. Tout est tourné vers l'intérieur: la fenêtre, regard sur le monde, est bloquée; les sens, fenêtres sur le monde, sont endormis: l'histoire peut se terminer, le narrateur n'étant plus présent pour la raconter.

3.5.7.2. Problèmes relevant du style individuel

Cette étrange petite nouvelle, étudiée sous l'aspect général de l'entropie, mérite quelques remarques de plus sur les catégories des personnes et des choses ainsi que sur le système verbal, qui y est lié. Le rôle de la syntaxe dans la métaphorisation d'un texte n'est pas sans importance. Il a été dit plus haut que le récit met l'accent non pas sur les événements mais sur l'état dans lequel le narrateur reçoit les impressions de l'extérieur. Si la particularité de l'être est d'agir (et de penser, mais la pensée est aussi une forme d'action), le narrateur de *Hôtel Verbano*, dès le début du récit, est déjà à la frontière de l'être: il est essentiellement passif, ne faisant que recevoir des impressions. C'est peut-être la raison pour laquelle il peut être si objectif: aucune volonté, aucune impulsion, aucun désir n'altère l'objectivité de ses perceptions, car alors il s'instituerait comme sujet: le sujet modifie le monde, ne serait-ce que par ses désirs. Paradoxalement, le «je» est très présent dans ce court récit; en fait, tout se passe comme si le sujet se dédoublait pour mieux s'observer: «I recognize the features on the garden statues. I begin to identify flowers» (99). «Je reconnais les traits des statues[...]Je vois des clientes de l'hôtel [...]» (140). C'est le regard objectif du sujet sur un autre sujet:

lui-même, qu'il objective. Le verbe de perception est presque un verbe passif, car il n'implique aucune action, il n'est que constatation de la manifestation sensorielle d'un objet perçu par un sujet étranger à son corps et au monde.

En ce qui concerne la représentation du temps, l'approche guillaumienne a été utilisée ici parce qu'elle met remarquablement en relief le fonctionnement du texte: en effet, le fait que Gustave Guillaume distingue parmi les modes l'indicatif, le subjonctif et le quasi-nominal selon l'importance décroissante de la personne dans le procès, sert les fins de la nouvelle, où une progressive dépersonnalisation est à l'oeuvre:

Les formes modales signifient, dans le plan de la psychosystématique, le degré de l'avancement en elle-même de la formation de l'image-temps. Une formation achevée de l'image-temps a pour signifiant le mode indicatif. À une forme inachevée de l'image-temps correspond le mode subjonctif. Ces deux modes conjoignent à la représentation achevée ou inachevée de l'image-temps la représentation de la personne. À une formation de l'image-temps trop peu avancée en elle-même pour comporter la référence du verbe à la personne correspond un mode, le mode quasi nominal, dont les formes temporelles sont toutes impersonnelles⁴³¹.

Par ailleurs, les concepts d'immanence et de transcendance que Guillaume a développés sont utiles ici en ce qu'ils font valoir l'étonnante absence de perspective sur les actions dévolues à un être en processus de chosification (la perspective correspondant à des verbes transcendants, ces types de verbes sont absents de la nouvelle).

On remarque que tous les verbes du récit sont au présent – *simple present* (la majorité: 56), participes présents (11), présents à valeur passive (7), infinitifs présents (3) *present perfect*, (2), gérondif (1), *present progressive* (1). Les terminaisons en *-ed* correspondent à des participes passés employés seuls, ou à des présents de sens passif. On ne peut que saluer une logique aussi inexorable, qui met à profit toutes les ressources du

⁴³¹ «Époques et niveaux temporels», dans *Langage et science du langage*, Paris/ Québec, Nizeu/P.U.L., 1964, p. 252-253. Dans une explication différente, beaucoup moins récente (mais tout à fait pertinente pour la question qui nous occupe dans cette nouvelle), des modes, Guillaume les classe selon leur degré de réalisation ou, au contraire, de virtualisation: «Les modes verbaux définissent, au regard de la pensée, les conditions existentielles de l'image-temps. [...] la représentation – c'est le cas de l'indicatif – livre l'image d'un temps réel, satisfaisant aux conditions effectives de représentation auxquelles doit, pour être, satisfaire une telle image. En position subjonctive, il n'est satisfait qu'aux conditions puissanciennes (ou si l'on veut, puissanciellement effectives) de représentations du temps réel, c'est-à-dire non pas aux conditions auxquelles doit, pour être, satisfaire l'image du temps réel, mais aux conditions (spatiales et cinétiques) auxquelles, pour pouvoir être, doit satisfaire une telle image. De là, l'image d'un temps virtualisé. Enfin, au mode quasi nominal, l'image du temps n'inclut plus que la représentation des conditions (spatiales et cinétiques) auxquelles doit à son tour, pour pouvoir être, satisfaire l'image-temps obtenue au subjonctif. Il s'ensuit une représentation plus virtualisée encore, portée à un maximum de virtualisation. Par rapport aux conditions effectives d'obtention d'une image du temps réel, ces conditions apparaissent n'être plus que puissanciellement puissanciennes» (cité par Roch Valin, dans son introduction à *Langage et science du langage*, *op.cit.*, p. 16-17 (note no 8)).

texte: en effet, une personne qui se projette dans le passé ou l'avenir réfléchit déjà, agit déjà. Ici, le narrateur, comme un animal peut-être, ou un nourrisson, ne vit que dans l'instant, dans ce très étroit moment coïncé entre le passé immémorial et l'infini du futur: «La loi du présent est l'étroitesse. Le présent est un être sténome, d'autant mieux déterminé que son insertion, sa polation dans le temps est moindre⁴³²», dit Guillaume. Le présent est une abstraction en ce qu'il est une parcelle de temps qui se déplace constamment, qui participe à la fois du futur proche et du passé immédiat. Le présent est, par définition, mouvant, et pourtant, d'un point de vue subjectif, il est toujours fixe: il est le locus temporel d'où le locuteur pense, perçoit et parle. C'est pourquoi le présent est en quelque sorte une métaphore de ce narrateur qui progresse dans l'indifférencié. Il n'est donc pas de perspective possible avec le présent (le *simple present*) tel que la langue se le représente. Seul le *present perfect* possède un peu de recul, car il est un passé qui se termine au présent du locuteur. La traduction devait tenir compte de la valeur immanente, sans perspective, du *simple present*. La majorité de la cinquantaine de ces verbes ont été traduits par un présent de l'indicatif. Les autres cas relèvent de la stylistique de la langue française: en effet, dans le cas où deux propositions ont un même sujet, le français, plutôt que de le répéter, transforme l'une des deux propositions en une expression nominale:

Returning to my room, I sink into a mattress of soft white feathers (SG, 99),

De retour dans ma chambre, je m'effondre sur un matelas de plumes douces et blanches (VT, 141).

Il peut aussi éviter la répétition du sujet en transformant l'une des propositions en infinitives:

I hear its quiet breath before I sleep (SG, 100),

[...] dont j'entends la respiration régulière *avant de m'endormir* (VT, 141).

Un cas de simple present, amené par un tour de présentation, «This is Verbano's rough edge» (SG, 100), a été traduit par la préposition déictique «voici» qui a, on le sait, valeur de verbe: «Voici la rive accidentée de Verbano» (VT, 141). Heureusement, ici, la tendance à la nominalisation du français dessert, mieux que l'anglais peut-être, l'essentiel statisme du récit.

Le participe présent (le temps le plus utilisé après le *simple present*) indique une action en cours, un présent se déplaçant, qui est vu, selon Guillaume, «de l'intérieur», parce

⁴³² Gustave Guillaume, «Thèmes de présent et système des temps français», dans *Langage et science du langage*, op. cit., p. 69. Guillaume distingue dans le présent français (qui correspond au *simple present* ici) entre un présent d'extrême étroitesse et un présent d'infinie étroitesse: le présent d'extrême étroitesse emprunte également au passé et au futur une parcelle de leur temps; celui d'infinie étroitesse est un pur instant de passage entre l'un et l'autre.

qu'il est immanent. Les temps simples, en psychomécanique du langage, sont considérés comme immanents parce que le locuteur se place à l'intérieur des limites du procès qu'il décrit, qu'il n'a pas la perspective sur un procès que confère un temps transcendant. Le participe présent y est par ailleurs classé sous le mode quasi-nominal: la formation de l'image-temps n'est pas actualisée parce que la personne en est absente – Guillaume dit du mode quasi nominal qu'il est «virtualisant»: «À une formation de l'image-temps trop peu avancée en elle-même pour comporter la référence du verbe à la personne correspond un mode, le mode quasi-nominal, dont les formes temporelles sont toutes impersonnelles»⁴³³.

Qu'ils soient de réels participes présents («*gliding on a sharp keel*»: SG, 99; «glissant sur une quille effilée»: VT, 140) ou qu'ils soient hypostasiés en gérondifs par l'ajout d'un déterminant («*the ticking of the small motor*»: SG, 99; «le battement du petit moteur»: VT, 140), les participes présents ajoutent à cette impression de présent sans perspective. Toutefois, ils sont différents du *simple present*: ils correspondent à un présent à la fois plus dynamique et virtuel, en ce sens qu'il met l'accent sur le procès en cours plutôt que sur l'agent de cette action, absent puisque la personne en est absente. Dans le cas du deuxième exemple, le verbe est devenu substantif en raison de l'article qui le précède; aussi peut-on dire que le récit menace constamment de se dépersonnaliser, c'est-à-dire de s'objectiver à un point tel que les références à la personne risquent d'être flouées.

D'autres indices textuels confirment cette hypothèse: la phrase suivante illustre bien l'un des procédés utilisés pour dépersonnaliser le récit: «*My arm drops over the side of the boat and my hand is touched by the soft warm lake* (SG, 99; les italiques sont de moi). Bien que le premier verbe soit à la voix active, on constate que le narrateur parle comme s'il n'était pas maître de son corps, comme si son corps devenait une chose animée indépendante de sa volonté. Dans la seconde proposition de cette phrase, le narrateur s'exprime à la voix passive, qui, quoiqu'elle soit fréquente en anglais, est inusitée ici. Cette tournure syntaxique met en évidence, par inversion, le rôle actif des choses inanimées (ici, le lac) et le rôle passif de la main, dans un rapport de métonymie avec le narrateur. Étant donné l'animisme et en accord avec la tendance du français, j'ai traduit par la forme active: «Le lac, tiède, doux, me touche la main.» (VT, 140).

Le récit est donc, avec les participes présents et passés – tous deux appartenant au mode quasi nominal –, de même qu'avec les formes passives, dépersonnalisé. On a vu que le participe présent appartient, avec l'infinitif et le participe passé, au mode quasi nominal, où la représentation du temps est portée à un maximum de virtualisation.

⁴³³ Gustave Guillaume, «Époques et niveaux temporels», dans *Langage et science du langage, op.cit.*, p. 252-253.

Ailleurs, avec le *simple present*, le présent est réduit à la plus grande étroitesse, malgré l'actualisation que permet l'indicatif. Tout se passe comme si les formes verbales, reflétant le sens profond du texte, contribuaient à dépersonnaliser le récit, d'une part en désembrayant la personne, avec les formes passives sous le mode quasi nominal; d'autre part en refusant toute perspective, qu'elle soit sociale ou temporelle, à cette personne: d'abord, le «je» ne peut se poser parce qu'il ne s'oppose à aucune autre personne (la 3^e personne existe dans ce récit, mais elle correspond à des choses ou à des personnes avec qui le narrateur n'a pas l'ombre d'un contact); ensuite, le présent ne peut acquérir de la profondeur parce qu'il ne s'oppose ni au passé ni au futur. Il en résulte un narrateur-sujet à la limite de la réification, à la conscience infiniment rétrécie. Le plus souvent, ce sujet rend compte de ses perceptions («I recognize», «I see», «I find»); parfois encore, il agit («I walk», «I eat», «I open the shutters»)⁴³⁴, mais ses actions sont des gestes automatiques: la description de ses actions à la première personne, qui ne sont transcendées par aucune finalité, est en elle-même assez étrange, se colorant de somnambulisme. Ces verbes au *simple present* ont été traduits au présent de l'indicatif.

La progression du récit marque un certain recul du participe présent – le *simple present*, lui, demeurant assez constant – au profit du participe passé, qui appartient au mode quasi-nominal aussi, mais qui, au contraire du participe présent (qui se place au coeur d'un présent virtualisé) témoigne d'un accompli dans le virtuel, corroborant l'abandon du narrateur, donc la clôture imminente du récit: «The abandoned bird machine stands silent – pale blue doves poised, their mechanical mouth open, miming song» (SG, 101).

En psychomécanique du langage, les formes verbales composées anglaises qui sont formées avec l'auxiliaire être sont considérées comme d'aspect immanent, puisqu'elles correspondent aux formes progressives, c'est-à-dire qu'elles font référence à des actions en cours de réalisation: aucune perspective n'est donc possible. Ainsi, le premier verbe à la forme composée du récit – «its white fur *is beginning* to peel and float away from its body» (100; les italiques sont de moi) – est un *present progressive*, temps qui ne comporte pas de transcendance car il est, à l'instar du participe présent, ancré dans un présent en partie accompli, en partie inaccompli. La valeur inchoative de «begin» ajoute à cet effet de sens. Ce présent peut être imaginé, contrairement au *present perfect* rencontré quelques lignes plus loin, comme s'acheminant vers le futur.

⁴³⁴ On peut se demander si le fait que le verbe anglais ne prend habituellement pas la marque de la personne (sauf à la troisième personne du singulier) – le verbe pourrait être confondu avec un infinitif – ne contribue pas à désembrayer le récit au niveau temporel, à le faire reculer à ce qui ressemblerait au mode quasi nominal, ou du moins, à diminuer l'importance de la personne, c'est-à-dire de l'actualisation du procès.

Avec la troisième partie du texte, marquée par l'embrayeur temporel «by the third day», le présent acquiert pour la première fois une réelle transcendance, car le *present perfect* signale la perspective du sujet narrateur: il considère le déroulement de l'action – il s'agit ici d'une transformation – du passé jusqu'au point présent où il se situe:

By the third day, the mist *has turned* to fog (SG, 100; les italiques sont de moi).

Le troisième jour, la brume est devenue brouillard (VT, 142).

Le *present perfect* n'a pas la parfaite transcendance des temps composés français, qui signalent presque toujours un procès terminé, un temps révolu. On sait que les catégories temporelles de l'anglais, plus près, peut-être, d'une représentation réelle de l'essence du temps, sont plus phénoménologiques que logiques, plus mouvantes: ici, l'anglais présente le résultat d'un processus à peine achevé, dont les termes «mist» et «fog» sont les limites, alors que le français met l'accent sur le passage d'un état à un autre. La signification même du verbe «turn to» indique une transformation, que rend le verbe «devenir», qui n'en est pas moins un verbe d'état. Ainsi, l'aspect transcendant du verbe instaure une perspective à la fin du récit, qui mime en cela la perspective du lecteur sur la narration à la fin du récit.

Suivent plusieurs participes passés («abandoned», «poised», «becalmed») qui, de par leur signification grammaticale (mode quasi-nominal: dépersonnalisation du verbe et virtualisation) et lexicale (abandon /poise/ becalm) parlent tout autant de la retraite du sujet hors de l'action (terminée, mais aussi abandonnée par la personne, désubstantialisée, objectivée) que de l'atteinte d'un certain équilibre, tant physique («poised») qu'émotif («becalmed»).

Le prochain *present perfect* – «The seam of the horizon has vanished» (SG, 100)– associé au sens de son lexème (vanish) consolide la lecture d'une clôture du texte amorcée. Puis on retrouve le simple present qui, par l'adjonction d'un adverbe, acquiert une perspective prospective:

The long train of fur and skin attached to its left rear paw *is about* to separate forever (SG, 100-101).

La longue traînée de fourrure et de peau attachée à sa patte arrière gauche est sur le point de se séparer pour toujours (VT, 142).

Alors qu'un peu plus tôt, le narrateur considérait le présent comme le point d'arrivée d'un procès, il le considère maintenant comme un tremplin pour un avenir rapproché. Cette perspective demeure toutefois très étroite, l'adverbe «about», ajouté à l'auxiliaire être, signifiant un futur très proche, et l'adverbe «forever», accolé à l'infinitif «to separate»

indiquant que cette projection dans le futur est de courte durée: il sert en quelque sorte de point d'orgue.

La dernière phrase n'est plus qu'un écho de ce «forever», qui semble avoir refermé la porte du récit:

The last thing I notice is a thin white curtain floating on the breeze that penetrates the shutters (SG, 101).

La dernière chose que je remarque est un léger rideau blanc, soulevé par la brise qui pénètre à travers les volets (VT, 143).

Il y a retour à un présent sans perspective avec le *simple present* et les participes présents, dont la qualité insubstantielle est accordée au sens des mots du passage: «thin» signifie, dans ce contexte, d'une minceur voisinant l'immatériel; «white» dénote une absence de couleur; «floating», connote la légèreté, une absence de poids; enfin, «breeze» – «a light, gentle wind»⁴³⁵ – se caractérise, comme le dit sa définition, par son absence de poids, son invisibilité, toutes qualités de l'insubstantiel.

On a vu que les volets représentent une ouverture presque entièrement refermée sur le monde, par où ne passe plus rien que de l'insubstantiel, de l'air. Fermer les volets, fermer les yeux («I turn towards the comfort of the bed»: 101) et, par là même, les sens, puisque c'est pour dormir, c'est ne plus être présent au monde, c'est retourner à un état végétatif. L'être qui ne peut plus témoigner, grâce à ses perceptions, du monde, qui ne peut être présence phénoménologique, ne peut raconter. Par la déconstruction du narrateur-focalisateur et de ses perceptions qu'il opère, le récit met au jour son nécessaire embrayeur, c'est-à-dire la présence essentielle de son narrateur.

Ainsi, dans l'économie générale du texte, on peut affirmer que l'entropie remarquée est fonction du narrateur, puisqu'il est aussi focalisateur: les instruments de perception du monde ne peuvent être que les sens; aussi le narrateur, qui tend au fur et à mesure du récit à la passivité, jusqu'à ne plus être que pure absence – après avoir été pure présence – nous donne-t-il à voir, au fil de la distortion de ses perceptions engourdies par le sommeil, ce que pourrait être une présence purement phénoménologique au monde, une présence dénuée, ou presque, de sa subjectivité. L'impartialité vient ici de ce que le narrateur ne projette pas son affectivité sur le monde; seules ses perceptions en modifient la vision. L'altération du réel ne provient donc pas de sa subjectivité, d'ordre psychologique, mais de ses perceptions, d'ordre physiologique. Le corps, alors, chosifié, devient objet, et les objets qui l'entourent possèdent cette capacité de se transformer en sujets, que leur accorde le narrateur, de par sa passivité même. Il se produit donc un renversement de l'ordre normal des choses, et l'on

⁴³⁵ Webster's New Collegiate Dictionary, Thomas Allen and Son, Toronto, 1981.

s'aperçoit que cette entropie est en fait une régression du sujet (narrateur-focalisateur) vers le non-être, qui laisse place – puisqu'il doit se passer quelque chose dans un récit – aux choses inanimées, leur déléguant, de par sa passivité même, son pouvoir de sujet. Le récit met donc paradoxalement en scène, au fil d'un présent qui semble pourtant figé, un processus (donc, une dynamique) de réification du sujet, avec son pendant obligatoire, semble-t-il, l'animisme.

Aussi, dans l'univers d'Urquhart, les choses prennent-elles très souvent une grande importance: elles sont symboles, métaphores, outils de comparaison parce qu'elles renvoient le sujet à lui-même grâce à l'entrelacs de prismes réfractaires qu'elles constituent. Ces images que les choses renvoient au sujet ont la qualité partielle, finie, de ces objets; aussi le sujet est-il pris sans fin dans ce réseau d'images, qui ne lui renvoient jamais son être dans son intégralité, dans son *intégrité*. De là peut-être le risque du morcellement, de la chosification, toujours présent chez les personnages féminins d'Urquhart.

Il semble d'autant plus important, alors, d'étudier le sujet en relation avec les images qu'il produit, dans le cas du narrateur-focalisateur, comme dans *Hôtel Verbano*, ou dans le cas d'images qui sont attribuées au sujet par un narrateur extradiégétique. Ces tropes, quelle que soit la forme qu'ils empruntent, mettent au jour la relation du personnage au récit qui l'enchâsse. Cela établi, la traductrice disposera d'une solide grille pour traduire cet univers dans une langue qui n'en épouse pas toujours les contours.

On voit à quel point une lecture approfondie du texte peut orienter le traducteur dans ses choix stylistiques. Cette lecture, qu'elle se fasse avant, pendant ou après l'opération de traduction – il est toujours temps de rajuster son tir –, est d'autant plus nécessaire qu'elle permet au traducteur de respecter les isotopies présentes dans le texte, qui devraient s'équivaloir. On sait toutefois que le seul fait de transposer un texte littéraire dans une autre langue le «désincarne», car le support particulier de la signification qu'est la langue du texte de départ – qui possède, comme l'auteur, ses propres idiosyncrasies – n'y est plus. Cependant, tenant compte des différences linguistiques et stylistiques entre deux langues, les ayant en quelque sorte toujours à la vue, le traducteur peut alors se concentrer sur sa tâche principale, qui est de rendre le sens d'un texte tel qu'il se révèle, entre autres, dans son style.

3.5.7.3. Problèmes relevant des styles collectifs

3.5.7.3.1. Équivalences syntaxiques et sémantiques

And the way it moves in them is a **dance of decay** (SG, 100).

Ses mouvements parmi elles esquissent une danse de la putrescence (VT, 114).

Urquhart affectionne les allitérations, auxquelles le traducteur doit être sensible. Il n'y avait dans ce cas, toutefois, que peu de choix: «decay», littéralement, «pourriture», ne possède aucune affinité sonore avec «danse». J'ai choisi «putrescence», qui, bien qu'étant un terme didactique, possède le même sens et a l'avantage de rappeler la sonorité de «danse».

3.6. «Le Cottage de John»

3.6.1. Interprétation générale

Cette nouvelle, plutôt longue, n'a pas la densité de la plupart des autres nouvelles, bien qu'on y remarque une tendance à la métaphore filée. Ce qui la rend peut-être un peu moins attachante est cette tendance d'Urquhart, poussée à son paroxysme ici, à organiser le récit selon une symbolique à laquelle la vraisemblance des personnages est parfois sacrifiée. Ainsi, les thèmes de l'ouverture et de la fermeture sont introduits dans presque toutes les images du texte et semblent forcer le naturel du récit. La justification de certains passages descriptifs tombe à plat lorsque le lecteur n'en a pas perçu la symbolique. Cette caractéristique, qui est pourtant l'une des grandes forces d'Urquhart, apparaît dans ce récit une faiblesse, parce que le symbole se déleste de son contenu littéral, son signifié virtuel devenant «flottant».

La narratrice est une jeune femme qui vient de quitter un homme marié, incapable de s'engager. Cet homme, John, est associé à tout ce qui est fermé. Il est lui-même fermé à tout amour – l'épisode de l'oiseau se heurtant contre la vitre de la chambre où lui et la narratrice connaissent de brèves amours est symbolique de la thématique: «[...] as if it (the bird) were love itself trying to get into the room, stunning itself on the invisible barrier and then falling ten stories to its death» (106). Les deux amants se rencontrent toujours dans une même chambre d'hôtel: «He shared nothing but poured concrete with me. Nothing but walls and windows with curtains obscuring views and doors which either locked you in or out» (105). Tout est donc fermé dans cette relation; l'endroit où les amants se rencontrent: quatre murs, quelques fenêtres dont la vue est bloquée par des tentures opaques.

Son amant l'ayant quittée, la narratrice quitte le pays, encore tout imprégnée de lui: «I had read books that I knew he liked, expressed to the stranger beside me opinions that I knew were his. I was even wearing a pair of jeans that were similar to his. Oh, I was full of him all right, more than I usually was when I was running away, and why?» (SG, 104). Contrairement à des passages similaires dans d'autres nouvelles de ce recueil où la femme s'imprègne de l'homme en adoptant sa façon de faire, de penser, l'épisode est ici interprété par la narratrice. Voici le reste de la citation, qui le prouve: «because he had utterly rejected me before I had left. It was always like that: the greater the hurt, the more compulsion to run

away, the more he pumped through my bloodstream and nervous system some kind of bad drug leaving me weak with longing and self-loathing» (SG, 104). En outre, la narratrice, contrairement aux protagonistes passives de certaines nouvelles, quitte l'Amérique en espérant se défaire de la présence de ce John et loue, dans le nord de l'Angleterre, un petit cottage. Ce séjour lui permettra de revivre certains épisodes, et donc de se libérer en quelque sorte de cette relation. En apprenant que le cottage a appartenu à un certain John, elle pense redevenir malgré elle la proie de son obsession, mais elle apprend que ce nouveau John est tout le contraire de celui qu'elle a connu: caractérisé par son ouverture – aux sens propre et figuré – il s'oppose au premier et finit par le remplacer, guérissant du même coup la narratrice de son amour compulsif pour un homme qui ne s'ouvre pas à la vie.

Le cottage est ressenti comme étant la représentation de ce John: il laisse entrer tous les éléments – pluie, vent, neige – et les animaux. C'est cette représentation du même personnage, le second John, que la narratrice se construit au fur et à mesure de ses discussions avec les gens du village, qui lui permet de se libérer du premier John, justement parce que – peut-on supposer – acceptant tout, ne fermant la porte à rien ni à personne, il l'accepterait, elle. Cette évidence même est la source de la métaphore qu'est le cottage. Hancu, ayant travaillé sur le symbole de l'architecture dans *Niagara*, affirme: «The dismantling of architectural symbols [...] suggests a release from a psychic prison»⁴³⁶. Chez Urquhart, suggère-t-elle, l'architecture des maisons symbolise l'ordre patriarcal et donc pour la femme, une existence de «torpeur encagée» («caged torpor»)⁴³⁷. C'est la raison de ce passage où est représentée une dernière image d'une architecture «ouverte», laquelle, selon les mots même de la narratrice, symbolise le dernier John:

[...] I came across a bit of architecture that I decided was the very essence of John --the new John, the one I was getting to know. There he stood, constructed of strong millstone grit, surrounded by tangled clouds of what would become, in summer, wild roses. A pure stream of water ran straight through the middle of him, carrying trout [...] Birds drank there[...] Sun and wind dominated for the roof had been gone for a long time. Below all that sky, row afier row of glassless windows [...]⁴³⁸.

Hancu affirme que ce genre d'architecture suggère «une réconciliation positive de l'architecture et de la nature libérée de l'influence patriarcale»⁴³⁹.

⁴³⁶ Hancu, *op. cit.* p. 52.

⁴³⁷ Hancu, *Idem*, p. 54: «Unlike the free-flowing designs of the «dream» house, actual domestic architecture constitutes the patriarchal «call to order» and the «fortress» is associated with «caged torpor» (*The Whirlpool*: 142).

⁴³⁸ *Storm Glass, op. cit.*, p. 112.

⁴³⁹ Traduction libre du passage suivant: «Freed from patriarchal influence, this conflated image is later united to suggest a positive reconciliation of architecture and nature» (Hancu, *op. cit.*, p. 54).

Les deux hommes n'étant pas présents au cours du récit, la narratrice se les représente par des ombres. Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'histoire se termine au moment où l'ombre de «John aux chambres neutres» la quitte pour être remplacée par celle de «John aux fenêtres ouvertes». Cette nouvelle ombre, la narratrice la considère comme assez substantielle pour former un couple avec elle: «It colours all the rooms as the idea and I sleep in the lavender bed» (SG, 113). En fait, l'insubstantialité même de ce dernier John, si peu déterminé que la narratrice n'arrive pas à s'en faire un portrait clair, pourrait être considérée comme le symbole de sa libération d'un ordre masculin (le premier John) confinant l'identité féminine à une forme fixe et en cela aliénante.

3.6.2. Problèmes relevant des styles collectifs

3.6.2.1. Langue vernaculaire

Les dialogues n'étant pas très nombreux, le problème de la langue vernaculaire ne se pose pas de façon aiguë. Il s'agit d'un dialecte du nord de l'Angleterre qu'emploie le vieux couple propriétaire du cottage de John. Le principal problème est l'utilisation, au passé, du verbe être à la forme plurielle, alors que le sujet est singulier, un peu comme si on avait un subjonctif: «That were his name» (SG, 107); «he were a good mate» (SG, 109). Le seul cas quelque peu similaire que je connaisse en dialecte français est l'acadien. Mais traduire par un autre dialecte pose un problème de taille, car on peut localiser un dialecte très facilement. On imagine mal esquisser des personnages britanniques en leur donnant un accent du Nouveau Monde. Une autre solution est d'utiliser des formes verbales inventées, qui n'appartiennent à aucune communauté linguistique: toutefois, cette solution enlèverait tout naturel aux dialogues, sauf peut-être dans un ouvrage de science-fiction ou de merveilleux. J'ai opté pour une modification très discrète de la langue, qui est très près de la langue parlée. Par exemple, la phrase «It were unsightly when I bought it, which is why it weren't dear» (SG, 107) a été traduite par: «il était pas très beau quand je l'ai acheté, c'est pourquoi il était pas cher» (SG, 134). On voit que la particularité du dialecte ne tient pas qu'à ses formes verbales inusitées; «unsightly» et «dear» sont, sinon vieilliss, du moins vieillots. J'aurais pu traduire par «disgracieux» et «onéreux», mais l'attention aurait peut-être été déplacée sur ces mots. «He were a good lad, were John» (SG, 111) / «C'était un chic type, notre John» (VT, 139).

La répétition du verbe pluriel a été remplacée par l'adjectif possessif qui, s'il ne donne pas l'idée d'une langue moins colorée, donne celle du rapprochement entre les gens dans une petite communauté.

Il semble que l'importance du dialecte dans cette nouvelle réside dans la délimitation d'une petite communauté, particularisée, humanisée, à l'opposé de l'univers anonyme que la

narratrice a connu dans les grandes villes. Il ne s'agit pas, comme chez Steinbeck, de faire ressortir le peu d'éducation ou la simplicité d'esprit des personnages, mais de particulariser, d'humaniser la langue des gens chez qui la narratrice commence une nouvelle vie, la particularisation agissant comme un frein à l'anonymat.

3.6.2.2. Équivalences syntaxiques et sémantiques

And once a bird of some sort had **swung down from above** [...] (SG, 106).

Un jour, un oiseau avait, en **décrivant une courbe descendante**[...] (VT, 152).

Webster's note le sens du verbe «to swing» qui nous intéresse ici: «to cause to move in a broad arc». Les verbes anglais de situation ou de mouvement dans l'espace sont infiniment plus efficaces que les verbes français pour décrire la réalité parce qu'on peut leur adjoindre n'importe quelle préposition qui indique un mouvement (dynamique) ou une position (statique). Selon la tendance générale du français, j'ai traduit verbe + préposition par verbe +nom +qualificatif.

3.6.3. Problèmes relevant du style individuel

He made me come to him in those grey neutral rooms he rented. He locked me **into** them and pushed me **out of** them. He **covered** himself **with** me and then he **showered** me **off** (SG, 104).

Il me faisait venir à lui dans ces chambres neutres et grises qu'il louait. Il m'y **enfermait et m'en renvoyait**. Il se **couvrait de moi** puis se **douchait de moi** (VT, 149).

Le sens des deux couples d'oppositions est principalement contenu dans les prépositions. Il fallait, pour conserver la formulation lapidaire, ne pas trop étoffer et bien faire ressortir les oppositions. Pour l'opposition «into / out of», ce sont les pronoms adverbiaux «y/en», associés aux verbes «enfermait/renvoyait» qui rendent le sens. La deuxième phrase, étant métaphorique, est plus difficile à rendre. Dans la première proposition, le sens entier est rendu par le verbe; dans la seconde, la préposition «off» assume une grande partie du sens métaphorique. Cela donne littéralement: «Il se couvrait de moi, puis se douchait de moi», que j'aimais bien, puisque la formulation en anglais n'est pas moins étrange.

I thought about how **John's letter slot would never feel the caress of words** from me and how **this one** would hear nothing from him either (SG, 108).

Je pensai que John ne sentirait jamais la caresse des mots écrits par moi, que je n'aurais jamais rien de lui non plus (VT, 156).

L'animisme est assez présent dans la nouvelle et ne pose le plus souvent pas de problèmes de traduction. Mais on peut se demander jusqu'à quel point, en particulier dans le cas mentionné ici, il n'y a pas abus du procédé, qui ne sonne pas plus naturel en anglais qu'en français. L'animisme dans «John's letter slot would never feel the caress» et «this one [the letter slot] would hear nothing from him» est impossible à traduire en français. Bien que Vinay et Darbelnet affirment que le français favorise beaucoup plus l'animisme que l'anglais, entre autres en raison de l'utilisation fréquente du pronominal en français (du genre «Le soleil se lève à l'est» ou «Le jambon se mange froid») – alors que l'anglais, on le sait, préfère le passif –, il semble difficile de faire passer en français un animisme si évident. Au contraire de la voix pronominal, dont l'animisme est figé et purement grammatical – il s'inscrit dans les structures mêmes de la langue et n'a plus grand-chose à voir avec la logique. J'ai donc reporté les sentiments évoqués à ceux qui les ont nourris, puisque cet animisme était le résultat d'une certaine métonymie (le passe-lettres de la narratrice pour elle, celle de John pour lui: la chose possédée pour son possesseur).

3.7. «Cartes postales italiennes»

3.7.1. Interprétation générale

La dernière et la plus longue nouvelle – avec «La mort de Robert Browning» – est un récit qui se situe à notre époque. Il est ancré dans l'enfance: c'est en raison du désir de voir certaines villes d'Italie dont sa mère lui avait parlé lorsqu'elle était petite que la narratrice-focalisatrice se rend en Italie un quart de siècle plus tard avec son mari. Le couple s'arrête dans un hôtel d'Assise qui s'avère être un monastère. Le séjour en pays étranger est ici aussi prétexte à une exploration intérieure: la narratrice, à partir du moment où elle et son mari s'installent dans cet hôtel-monastère, y vivra une retraite, restant en compagnie d'un prêtre. La découverte de la vraie nature de l'établissement semble déclencher chez Clara la nécessité de se retirer du monde pour voir clair en elle.

Est intégré dans le récit une mise en abîme de la situation émotive de la narratrice, moteur de la narration. La lecture du petit livre que Clara, la narratrice, a obtenu sur la vie de sainte Claire d'Assise, son homonyme, lui permet de s'identifier à la sainte, qui, selon son interprétation, a systématiquement été rejetée par François d'Assise⁴⁴⁰ – et de ressentir une

⁴⁴⁰ Voici le passage qui permet au lecteur de déduire que Clara interprète comme un rejet l'attitude de Saint François envers Sainte Claire: «Saint François, découvre-t-elle, n'a jamais voulu voir Claire. Les petites histoires sont très explicites à ce sujet. Phrase après phrase, elles décrivent son aversion. Après l'avoir

douleur très ancienne, celle d'avoir été abandonnée. La jeune femme ne cherche ni les motifs de cet abandon ni les auteurs, mais s'attache plutôt à revivre la trajectoire de cette douleur dans son corps, associée à l'éruption du Vésuve. Le jeu des analogies, des métaphores filées, est encore une fois des plus intéressants parce que le symbolisme inhérent à ces images permet un va-et-vient dans le texte.

Le prêtre joue un rôle paradoxal en ce qu'il assume toutes les fonctions à l'hôtel – réceptionniste, jardinier, cuisinier, serveur – et joue le rôle de catalyseur, bien malgré lui, dans le drame intérieur de Clara. Évitant tout contact – verbal ou oculaire – avec elle, le prêtre, par son refus même, prendra une importance significative pour Clara, qui, consciente de son inaccessibilité, projettera sur lui le comportement de la personne qui l'a abandonnée. Le refus clair dont il témoigne permettra donc à Clara de revivre la douleur enfouie, liée à un rejet similaire mais plus ancien: «Rejection without object, without malice, a kind of healing rejection; one that causes a cleansing ache» (SG, 123). Elle reconnaît plus tard le rôle – involontaire – du prêtre dans cette découverte d'elle-même: «and why did it take this priest, this silent man who thinks and prays in a foreign language, to point it out to her?» (SG, 125). La preuve la plus évidente que Clara a projeté sur lui un ancien sentiment de rejet, c'est qu'une fois cette douleur ressentie, elle n'est plus amoureuse de lui et peut à nouveau le regarder objectivement: «She is no longer in love with the priest; he has become what he always was, a small brown Italian busy with kitchen, gardening and clerical tools» (SG, 126). Après s'être identifiée à sainte Claire rejetée par saint François⁴⁴¹, comme l'ouvrage qu'elle lit le lui apprend, après avoir été ignorée du prêtre qui, contrairement à saint François, est bien vivant, Clara peut revivre cette douleur enfouie en elle comme la lave dans un volcan, et libérer des émotions jusque-là pétrifiées. Voilà pour la mise en abîme de l'abandon.

Le récit débute avec Clara, enfant, malade, dans sa chambre. Sa mère lui laisse de vieilles cartes postales de l'Italie, pays qu'elle a visité étant plus jeune. Parmi ces cartes s'en trouve une où les habitants de Pompéi, pétrifiés à la suite de l'éruption du Vésuve en 79, sont

habillée d'un sac de toile et lui avoir coupé tous les cheveux dans l'obscurité de la nuit italienne, après l'avoir mise sur le chemin de la pauvreté et l'avoir laissée avec ses sœurs à Saint-Damien, après que'elle fut devenue *l'otage des cieux* et qu'elle eut cessé complètement de manger, François se retira. Prenez garde au poison de la familiarité avec les femmes, avait-il déclaré à ses disciples» (VT, 171). En voici un autre qui mêle des passages du livre *Les petites fleurs de sainte Claire*, que Clara lit, et sur lequel elle fonde son interprétation de la relation entre saint François et sainte Claire, paroles qu'elle mêle à sa lecture: «François, lui, était toujours très occupé. Comme le disait le livre: *François entrait à Sainte-Marie-des-Anges et en sortait librement, mais Claire se retrouvait dans une situation de prisonnière au cloître de Saint-Damien*. François aurait pu passer voir pendant l'une de ses nombreuses sorties, mais il ne le fit pas. *Pourtant, François resta toujours éloigné du cloître de Saint-Damien*, peut-on lire plus loin, *car il ne voulait pas scandaliser les gens du commun avec ses allées et venues*. Au fond, il semble que la pauvre Claire, ce poison, pût rarement parler à son mentor. L'homme sur les principes duquel elle avait bâti sa vie» (VT, 172).

⁴⁴¹ C'est l'interprétation que Clara fait de l'histoire qu'elle lit, comme on l'a vu plus haut, et la narration ne fournit aucun indice au lecteur pour interpréter autrement l'histoire, puisque le point de vue embrassé est celui de Clara.

photographiés. La petite Clara en est très impressionnée: déjà elle sait que se lisent sur ces visages à la fois terrifiés et terrifiants l'essentiel de ce qu'elle apprendra sur le chagrin:

In the postcards, Pompeii is represented, horrifyingly, fascinatingly, by the inhabitants themselves, frozen in such attitudes of absolute terror or complete despair that they teach the child everything she needs to know about **heartbreak** and disaster (SG, 115).

Il est significatif que lorsqu'elle visite l'Italie, une fois adulte, avec son mari, Clara évite Pompéi. Une fois à Assise, elle rendra visite à son homonyme sainte Claire, sur la recommandation du prêtre. Regarder la sainte dans son cercueil de verre lui permettra de confirmer ce qu'elle avait pressenti étant petite, ce qu'elle avait ressenti, récemment, en lisant la vie de la sainte: ce ne sont pas les corps pétrifiés – ceux des habitants de Pompéi, celui de sainte Claire – qui sont incorruptibles, mais la douleur, qui est figée, gelée, pétrifiée, parce qu'elle n'est pas reconnue, dite, ce qui empêche en quelque sorte la dissolution du corps dans la mort.

Dans cette même ligne de pensée, il semble que Clara associe les sentiments ressentis à une brûlure, et ceux qui sont ravalés, qui ne sont pas reconnus, au froid, à ce qui est pétrifié. L'expression symbolique de ces sentiments chez la Clara adulte est très peu différente de celle de la Clara enfant. Françoise Dolto a affirmé que les représentations symboliques de l'inconscient changent très peu de la naissance à la mort, ce qui rend tout à fait plausible le symbolisme de Clara, demeuré sensiblement le même pendant un quart de siècle. Témoins, ces quatre extraits, dont les deux premiers sont exprimés par la petite Clara, les deux derniers, par la Clara adulte:

What she does not understand is how such heat can freeze,
make permanent the moment of intensest pain.
A scream in stone that once was liquid (SG, 115).

Only these clear cases full of grey statues from
what was once burning flesh (SG, 115).

Frozen on Chiara's face, the terrifying, wonderful pain;
permanent, incorruptible, unable to decay (SG, 126).

Not to feel that pain that is always there
identifying it, never naming it. Now she examines
the wound and it burns in the center of her chest
the way her mother's plastered mustard used to,
the way molten lava must have in the middle
of Vesuvius. Her broken heart has burned
inside her for so long she assumed it was
normal (SG, 125).

Cette dernière réflexion lie la très jeune Clara à la Clara mûre. Un autre parallèle qui peut être établi avec l'enfance de Clara est ce désir d'être seule lorsqu'elle s'attache à reconnaître cette douleur, c'est-à-dire à la sentir monter en elle: c'est un rituel secret. La petite Clara attend que sa mère soit retournée à ses occupations pour reproduire l'éruption du volcan (qui est liée, en surface, à la douleur causée par le cataplasme de moutarde que sa mère lui a appliqué sur la poitrine) dans son imagination. La Clara devenue adulte attend aussi d'être seule dans le jardin du monastère qu'est l'hôtel – le prêtre y est mais il n'intervient pas – pour revivre cette douleur longtemps enfouie, qui jaillit de son corps comme de la lave. De même, elle est seule lorsqu'elle rend visite à sainte Claire. Toutefois, la présence du prêtre n'est pas inutile: chez Urquhart, l'homme ne représente pas que l'aliénation de la femme, il constitue aussi le catalyseur qui permettra aux femmes aux prises avec des comportements obsessionnels de se libérer. Ainsi, Hancu affirme: « Although it appears that freedom entails self-reliance, both women [in *Niagara*] rely on masculine catalysts to bring them to a state of recognition that enables them to shed obsessive attitudes»⁴⁴².

3.7.2. La mise en abîme comme moyen de superposer les métaphores

La mise en abîme présente dans *Cartes postales italiennes* laisse penser que chez Urquhart, la littérature permet une mise en abîme de la réalité: elle donne de la profondeur à un événement en réorganisant ce qui est significatif. La réalité, sans le secours de l'art, de l'interprétation esthétique, reste en aplat; en revanche, la littérature met en perspective la réalité en distanciant les faits et impressions vécus. En faisant passer l'expérience par le tamis de l'imagination, la littérature permet au contingent d'accéder à l'immanent, c'est-à-dire à une réalité à l'abri du temps niveleur:

Dans l'expérience esthétique, l'imagination procède en deux temps: néantisation du monde réel, vis-à-vis duquel le sujet prend ses distances, et création, à sa place, d'un monde nouveau à parti des signes de l'objet esthétique. Le rapport au personnage prend, dans cette optique, un relief tout particulier. Le lecteur, sur la base des signes textuels, produit une figure à laquelle il donne une partie de lui-même⁴⁴³.

Ainsi, cette mise en abîme présente dans *Cartes postales italiennes* – l'histoire de Clara lisant celle de sainte Claire d'Assise – semble être une métaphore de la littérature, c'est-à-dire un outil d'interprétation du monde et de soi-même. En effet, la lectrice (ici: Clara), en

⁴⁴² Hancu, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, (coll.«écriture»), p. 197.

s'investissant – du point de vue des sentiments et de l'intellect – dans une oeuvre, peut comprendre par ricochet ce qui se passe en elle, et ainsi avoir accès à des parties d'elle-même jusque-là enfouies: «Le lecteur, libéré des influences de la vie quotidienne, laisse se réveiller en lui les sentiments les plus secrets et les plus ambigus»⁴⁴⁴, dit encore Jouve. C'est en lisant l'histoire de sainte Claire que Clara, son homonyme, elle-même de passage à Assise, pourra revivre un lointain sentiment de rejet, par analogie. L'identification est facilitée par une découverte en quelque sorte décryptée dans le texte: l'histoire n'est qu'une traditionnelle hagiographie, mais Clara y «lit» le rejet de sainte Claire par François d'Assise, lecture d'ailleurs très convaincante⁴⁴⁵. La tradition⁴⁴⁶ présentant sainte Claire et saint François comme des amis qu'un but commun unissait, il est surprenant de voir Clara démystifier cette relation. C'est en dévoilant la réalité de ce texte – ou en projetant sa réalité sur ce texte? – que Clara pourra reconnaître le rejet qu'elle-même a vécu il y a longtemps. Si on peut supposer avec Clara que le rejet ressenti par Claire d'Assise est inscrit entre les lignes du texte, celui que vit Clara est inscrit dans son corps: c'est de son corps, texte hypostasié, que jaillira la découverte.

Lorsque, à la toute fin de son séjour à Assise, la jeune femme s'attachera à décrire la trajectoire de la douleur dans son corps, la métaphore – celle de l'éruption du Vésuve – lui deviendra un cadre permettant d'explorer de façon structurée cette douleur qui surgit en elle. L'expérience, même si elle s'avère douloureuse, ne peut susciter l'effroi que suscite le chaos, parce que le mouvement est en quelque sorte «prévu» par la métaphore de l'éruption du Vésuve. On peut se demander jusqu'à quel point la configuration du mouvement de la douleur n'est pas déterminée par cette première brûlure, celle causée par le cataplasme de moutarde posé sur la poitrine de la petite Clara malade alors qu'elle regardait des cartes postales de Pompéi, dont celles de ses habitants pétrifiés par l'éruption du Vésuve. La configuration de la douleur ressentie à Assise, un quart de siècle plus tard, aurait été construite sur le «modèle» de l'éruption du Vésuve, par métaphore.

Ainsi l'histoire ancienne, collective (Pompéi, en 79) ressurgit dans le présent, en Italie – Clara pourrait, si elle le voulait, se rendre à Pompéi, où les restes pétrifiés des habitants de l'ancienne Pompéi l'attendent dans les vitrines d'un musée –, juxtaposée à l'histoire individuelle de Clara. Destins collectifs et individuels s'unissent pendant un bref instant permis par la métaphore, qui les soustrait au temps. À cette superposition de destins collectif et individuel s'ajoute une autre mise en abîme, celle-là de destins individuels, ceux des deux femmes homonymes, séparés non pas par des millénaires, mais par des siècles.

⁴⁴⁴ Vincent Jouve, *idem*, p. 199.

⁴⁴⁵ Voir note 88 pour les passages en question.

⁴⁴⁶ Peut-être le film de Zeffirelli («Frère Soleil, soeur Lune») y a-t-il été pour quelque chose dans cette vision idyllique d'un couple de saints qui n'en était pas vraiment un.

S'agit-il d'une autre équivalence métaphorique d'Urquhart, le temps très ancien de l'enfance d'une civilisation (Antiquité romaine) étant associé à celui de l'enfance de la protagoniste, et la «relative jeunesse» du Moyen Âge (celui de Claire et François D'Assise) étant associée à celle de Clara, à cette période où elle était le plus vulnérable en amour? On sait que Clara était dans la trentaine au moment de son voyage en Italie. Le Moyen Âge équivalant à l'adolescence, cette trentaine – le double de l'âge des premières amours – correspondrait à l'ère moderne.

La métaphore chez Urquhart – auteur qu'on pourrait comparer, par sa compulsion des images, à Proust – permet donc de structurer une réalité fuyante parce que constamment en mouvement, constamment projetée dans un futur inconnu et par là, angoissant.

L'analogie peut être poursuivie: Clara accorde au prêtre un rôle très similaire à celui qu'a joué, sans le savoir, François d'Assise auprès de sainte Claire. Encore une fois, c'est la lecture d'une histoire, celle de Claire d'Assise et de sa relation à François, celle, devrait-on dire, de son sentiment amoureux frustré, qui permet à Clara d'accorder ce rôle ingrat au prêtre – pure projection, le texte nous l'apprend. Le jeune prêtre était prédisposé à ce rôle puisqu'il les accepte tous – il est serveur, employé à la réception, cuisinier, jardinier en plus d'être prêtre – et refuse systématiquement d'entrer en contact avec Clara: tout est en place pour qu'elle revive ce sentiment de rejet. Encore une fois, histoire collective (celle de Claire d'Assise appartient maintenant à l'histoire collective) et histoire individuelle fusionnent grâce à l'analogie implicite, qui est une métaphore plutôt textuelle que lexicale.

On peut donc déceler chez Urquhart deux grandes catégories de métaphores: la métaphore sémantique ou textuelle, inscrite dans le sens du texte même – je la qualifierai de «macrostructurelle», parce qu'elle n'est visible que lorsqu'on considère le texte dans son ensemble –; la métaphore lexicale ou «microstructurelle», qui compare implicitement deux éléments lexicaux – par exemple les roses du jardinier-prêtre à des femmes.

L'histoire individuelle, celle de Clara, de son point de vue, n'en est pas une parce qu'elle n'est pas racontée au passé, elle n'est que vécue au présent; elle ne comporte donc aucune perspective; c'est une histoire sans noeud ni dénouement, ni rien de la signification qui est présente dans tout ce qu'on appelle «histoire»; c'est pourquoi elle doit être associée à l'histoire collective qui, bien qu'elle ne soit pas fictive au départ, est «réorganisée» par les historiens, avec des temps forts et faibles, des débuts et des fins. Le chaos de l'expérience y est enregistré, divisé, étiqueté. L'hagiographie, histoire individuelle, est aussi une histoire romancée: elle aussi comporte ses règles, son protocole; il n'existe pas de saint sans événement miraculeux, sans vie transcendante. Avec cette structuration triadique, mise en abîme par excellence, la narratrice-focalisatrice peut entreprendre de voir clair en elle. Son nom, d'ailleurs, comme celui de sa sainte patronne, ne laisse aucun doute sur ce désir.

On a vu, par ailleurs, à quel point les métaphores de la pétrification et, à l'opposé, de l'éruption volcanique, deviennent au fur et à mesure du déroulement de l'histoire des noyaux de signification qui assurent au texte sa cohésion. C'est d'ailleurs beaucoup plus la structuration d'oppositions métaphoriques qui donne aux nouvelles d'Urquhart leur solidité que l'intrigue. La pétrification des habitants de Pompéi constitue la métaphore de sentiments gelés; lorsqu'ils sont réactualisés, ces sentiments circulent à nouveau dans le corps de Clara, suscitant une grande brûlure, que Clara associe métaphoriquement à la montée de la lave pendant l'éruption du volcan. Ainsi, cette opposition métaphorique – chaleur = sentiment; froid = absence de sentiments –, dont Louise Labé faisait déjà état dans l'un de ses poèmes⁴⁴⁷, se colore, s'enrichit de significations particulières à cette nouvelle. On a vu à l'oeuvre, dans *Glace artificielle*, ces opposés à la même signification, mais dans un contexte qui en permettait une exploration tout autre, prédéterminée par les valeurs en cause dans le récit.

3.7.3. Problèmes relevant du style individuel

3.7.3.1. Procédés de style

Le mot «heartbreak» revient à plusieurs reprises dans le texte en raison du lien de son étymologie (littéralement: «brisement» du coeur) avec l'expérience que vit la narratrice à Assise. L'expression n'ayant pas vraiment d'équivalent en français, j'ai traduit différemment selon le contexte.

[...] the inhabitants themselves, frozen in such attitudes of absolute terror or complete despair that they teach the child everything she needs to know about **heartbreak** and disaster (SG, 115).

[...] ses habitants eux-mêmes, qui sont figés en de telles attitudes de terreur et de désespoir qu'elles enseignent à l'enfant tout ce qu'elle doit savoir sur les catastrophes et les **chagrins qui brisent le coeur** (VT, 166-167).

The **heartbreak**, however, which preceded and will follow him is still with her (SG, 126).

Le **déchirement du coeur**, toutefois, qui l'a précédé et le suivra, elle le sent encore (VT, 181).

⁴⁴⁷ *Je vis, je meurs: je me brûle et me noie*
J'ay chaut estreme en endurant froidure
 (vers 1 et 2), dans «Sonnet VIII», *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 125.

Le Robert définissait ainsi *déchirement* : «grande douleur morale avec impression de rupture intérieure». Il me semblait nécessaire d'ajouter le complément déterminatif *du coeur*, parce que c'est une souffrance qui provient du coeur, siège des émotions, qui revient comme un leitmotiv dans la nouvelle.

L'expression *démembrée* apparaissait à quelques reprises, posant moins de problèmes de traduction: «Close to her broken heart» (SG, 127): «près de son coeur brisé» (VT, 182) en est un exemple.

And the colours in the postcards were real after all – they **spill out from** red walls into the vegetable displays on the street, they **flash by on** the backs of overdressed children. Near the desk of the hotel, they **shout out from** travel posters (SG, 115-116).

Les couleurs des cartes postales étaient bien réelles après tout. Elles **débordent des murs rouges et se déversent vers** les étalages de légumes dans la rue; elles **accrochent l'oeil sur** le dos des enfants trop habillés. Près de la réception, **sur** des affiches de voyage, elles **poussent des cris** (VT, 167).

Cette métaphore filée du dynamisme des couleurs est l'une des plus réussies; elle colore littéralement la nouvelle, comme le tableau d'un peintre fauve. Les couleurs de cartes postales, qui sont toujours très vives, ne sont pas, découvre la narratrice, plus vives que celles des paysages italiens. Les verbes, couplés avec des prépositions, deviennent doublement dynamiques, ce qui donne au lecteur l'impression de voir les mouvements des couleurs, lesquelles semblent sortir de leur support matériel pour s'élancer dans le paysage. Le dernier verbe de ce premier passage sur les couleurs est «shout out», qui laisse prévoir «the poppies shouting in a distant field» (SG, 125). La métaphore est double: elle l'est non seulement par la forme – il y a ellipse du terme comparatif – mais en raison de ses sens superposés: ces couleurs qui s'affranchissent de leur support pour «crier» vers l'extérieur décrivent le même mouvement de l'intérieur vers l'extérieur que la lave du volcan, le même mouvement que les émotions de la narratrice, qui «crient», s'extériorisent. Les composés de «shout» sont nombreux dans la nouvelle: les habitants de Pompéi crient au moment d'être recouverts de lave; les couleurs, les pavots, «crient»; les émotions de la narratrice se fraient un chemin de l'intérieur de son corps vers l'extérieur, transportées par des ondes sonores; enfin, la bouche de sainte Claire «crie» sa douleur depuis sept cents ans. Le cri est associé à la douleur, à la brûlure, mais aussi à la libération. C'est le cri qui empêche de se figer, de se pétrifier. En ce sens, cette nouvelle, comme beaucoup, d'ailleurs, du recueil, est d'une remarquable homogénéité, en raison des réseaux de signification qu'elle tisse, qui sont à la fois hautement personnels dans leur expression et universels dans leur signification.

La traduction des verbes, dynamisés par les prépositions, posait le plus de problèmes. Par exemple, le contenu de «spill out from red walls», devait être réparti sur deux verbes: «elles débordent des murs rouges et se déversent sur les étalages», parce qu'on ne pouvait dire «se déverser de quelque chose sur autre chose»; par ailleurs, l'expression «flash by» indiquait à la fois l'impression de la couleur sur la rétine (flash) et le mouvement rapide de l'oeil qui le saisit (by); seule une modulation pouvait en rendre l'idée générale, «elles accrochent l'oeil». Enfin «shout out», dont on a parlé, a été traduit par «poussent des cris»; le nom évoquant les couleurs criardes, ce qu'elles sont peut-être. Par ailleurs, l'expression «poussent des cris» peut être vue comme le désir inconscient qu'a la narratrice de laisser monter l'émotion, ce désir étant projeté sur le monde environnant.

She could have worked it over and over in her mind like a rosary (SG, 119).

Elle avait peut-être passé et repassé cette énigme dans son esprit comme on égrène un rosaire (VT, 172).

La situation à laquelle la narratrice fait référence est un événement qu'elle n'arrive pas à interpréter: le petit livre affirme que François avait dit à Claire qu'ils se rencontreraient à nouveau lorsque les roses fleuriraient, et tout à coup, les roses s'étaient mises à fleurir. La comparaison appliquée à cette énigme, «to work it over and over (...) like a rosary», est très belle et parfaitement appropriée à la situation, mais elle est difficile à traduire. La première difficulté tient à ce que la préposition associée au verbe est répétée, ce qui ajoute à sa signification⁴⁴⁸. L'expression «work something over» signifie, d'après le Webster's, retravailler ou soumettre à un examen ou à un traitement détaillé. On voit que déjà se superposent ces deux sens, très rapprochés, du verbe dans ce contexte. En répétant la préposition «over», Urquhart ajoute un troisième sens au verbe, qui est celui de la répétition circulaire, puisque la préposition (*over*) mentionnée une première fois signifie déjà le retour sur l'objet. C'est à ce sens qu'est liée l'idée du rosaire: c'est un grand chapelet qui peut être considéré comme rond, d'autant que les mains du fidèle en font le tour en l'égrenant pour la prière.

On sait que la syntaxe du français est moins souple que celle de l'anglais, surtout quand il s'agit de rendre une dynamique créée par la surimposition des sens d'une préposition répétée (d'abord comme préposition verbale, dont le sens est indissociable de celui du verbe, puis avec son sens intrinsèque). Il était, de ce fait, impossible de rendre tous les sens de la combinaison «work over and over», mais l'idée de contemplation d'un

⁴⁴⁸ Cet aspect devait être traité dans l'étoffement des prépositions, mais comme le sens de la préposition répétée est étroitement lié à la comparaison, les deux cas seront abordés conjointement.

problème dans le but de le comprendre est dans «Elle avait peut-être passé et repassé cette énigme comme on égrène un rosaire». La répétition est exprimée par «passé et repassé». «Puzzle» avait aussi un double sens: celui d'énigme et celui de casse-tête. Il a été traduit par «énigme», qui possède aussi deux sens: «toute chose difficile à comprendre, à expliquer» (Petit Robert) – l'épanouissement des roses en hiver étant un phénomène dont le sens est ambigu – et jeu de devinette «d'après une définition ou une description faite en termes obscurs, ambigus» (Petit Robert). Ce sens convient aussi tout à fait, Clara se demandant pendant un moment si «Dieu n'a fait que jouer un tour à Claire et à François» (VT, 172).

Pure eruption. Shards of her broken heart are everywhere, moving through her bloodstream, lacerating her internally on their voyage from the inside out into the landscape, until every sense is raw. She can actually see the sound waves that are moving in front of her. She wonders if she has begun to shout but then **gradually, gradually isolated sound dissolves into meaning as her brain begins its voyage back into the inside of her skull** (SG, 125).

Elle se demande si elle a commencé à crier mais peu à peu, en se dissolvant, le son isolé devient sens, au fur et à mesure que son cerveau refait son périple vers l'intérieur du crâne (VT, 180).

C'est un passage qui peut se sentir, mais difficilement s'expliquer. La narratrice ressent, peu à peu, la douleur qui loge depuis si longtemps en elle: «Now she examines the wound as it burns in the center of her chest» (125: parag. précédent). Le verbe «examine» indique qu'elle utilise encore son cerveau pour identifier cette douleur. Mais au paragraphe suivant, la douleur explose littéralement – «Pure eruption» –, et le cerveau – disons la pensée analytique – n'y est plus. Il ne reste plus que l'émotion, si forte que la jeune femme crie, qu'elle ne reconnaît pas ces cris comme étant les siens. Puis, au fur et à mesure que le cri, une longue plainte inarticulée (car «sound» est au singulier), se dissout, il prend un sens, c'est-à-dire que la narratrice le reconnaît comme étant sien parce que sa conscience réintègre son corps («as her brain begins its voyage back into the inside of her skull»). Cela peut sembler tiré par les cheveux mais, lorsqu'on lit et relit le paragraphe, d'une intensité émotive extraordinaire, on se dit que l'auteure a réussi un tour de force en mettant des mots sur une expérience aussi viscérale.

Une fois le passage compris, les difficultés de traduction se sont résumées à rendre le sens de «gradually, gradually isolated sound dissolves into meaning». L'adverbe n'a pas été répété puisque l'aspect graduel de l'expression «au fur et à mesure que» est additionné à «peu à peu», dont l'aspect est aussi, comme le terme anglais, graduel. Pour ce qui est de l'image «sound dissolves into meaning», en raison de la densité de l'expression naturelle au verbe

additionnée d'une préposition en anglais, il fallait répartir les unités de sens sur plus de signifiants, c'est-à-dire diluer: «en se dissolvant, le son isolé devient sens».

The permanent pain that moves past the postcard booth into the colours of the italian landscape (SG, 127).

La douleur durable qui s'étend au-delà des kiosques de cartes postales et se mêle aux couleurs du paysage italien (VT, 182).

Cette phrase fait partie de la métaphore filée où la douleur est présentée comme une substance pouvant sortir du corps et se mêler au paysage. Deux difficultés se présentent ici: L'allitération (p,p,p,b), «p» et «b» étant des occlusives, le son, comme une série de petites explosions (les occlusives sont appelées «plosives» en anglais), exprime la douleur qui sort par à-coups, comme si le corps répugnait à se libérer d'elle. L'allitération en français –«douleur durable» – n'est qu'une allusion à celle du texte original, mais il n'est pas toujours possible de concilier son et sens dans la traduction. La seconde difficulté relève de l'étoffement des prépositions liées au verbe, qui sont ici séparées: «[...] that moves **past** the postcard booth **into** the colours of the Italian landscape».

Il fallait, pour rendre le sens du premier verbe et de la préposition, un mot qui rendrait l'idée de dépasser. Comme la douleur pouvait être considérée, même dans son sens métaphorique, comme ayant une nature expansible, j'ai traduit «qui s'étend au-delà», donc par un verbe additionné d'une préposition. Le second mouvement est imprimé par le verbe «move», répété dans l'esprit du lecteur en raison de son lien avec la préposition «into», qui marque ici un mouvement vers le paysage italien. J'ai traduit par une modulation: «et se mêle aux couleurs du paysage italien», l'idée de mouvement étant déjà dans le verbe «s'étend» et dans l'idée déjà exprimée qu'elle part de l'intérieur du corps de la narratrice pour se répandre dans le paysage.

3.7.3.2. Vers: allusions directes et indirectes

Until that moment, it will never have occurred to either of them that anyone would want to light a tomb at night.

**Go and light a tomb at night
Get with child a mandrake root**

Clara is thinking Blake... in Italy of all places (SG, 116).

C'est cette constatation qui amène la narratrice à citer les vers qui suivent. Le lecteur croira qu'elle les cite de mémoire et qu'ils sont de William Blake. Mais les vers ne sont pas plus

exacts qu'ils ne sont de Blake. Erreur ou petit clin d'oeil au lecteur? Les vers sont inspirés de John Donne (1573-1631)⁴⁴⁹ (lesquels se lisent comme suit – la première phrase donne le titre du poème:

Goe and catche a falling star
Get with child a mandrake root

Je me suis inspirée de la traduction de Robert Ellrodt⁴⁵⁰ pour traduire ces vers modifiés:

Va saisir une étoile filante,
Engrosser une mandragore;

Illumine une tombe le soir
engrosse une mandragore (VT, 168)

Afin de respecter le rythme des vers anglais, j'ai raccourci le vers (non pas «va illuminer» mais «illumine»). Le choix de «soir» plutôt que «nuit» permettait une certaine consonance des finales. Paradoxalement, la narratrice fait un peu plus loin une allusion à un poème de Blake sans que son auteur réel, cette fois-ci, soit nommé, lorsqu'elle se demande ce que le prêtre peut bien penser en jardinant dans ses roses: «Or does he think only of roses and their health... methods of removing the insect from the leaf... **the worm from the center of the scarlet bud?**» (SG, 118). Il s'agit d'une allusion au poème «O Rose, thou art sick», où la rose est comparée à une jeune fille à l'âme malade, et le ver qui la corrompt, à Satan. Voici le poème complet :

O Rose, thou art sick
The invisible worm
That flies through the night
In the howling storm
Has found out thy bed
Of crimson joy
And his dark secret love
Does thy life destroy.⁴⁵¹

Il est difficile de dire à quel point la connaissance du poème aide à la traduction du passage. En tout cas, elle permet d'éviter un choix qui s'éloignerait de l'original en voulant faire réaliste – en effet, que viendrait faire un pauvre lombric au centre d'une rose? Le traducteur pourrait avoir envie de le remplacer par une coccinelle, et l'allusion serait perdue: «Ou pense-

⁴⁴⁹ Je dois en remercier le Dr Thomas Reisner, de l'Université Laval, qui les a reconnus.

⁴⁵⁰ Éd. Imprimerie nationale, Paris, 1993, p. 65.

⁴⁵¹ William Blake, «The Sick Rose», dans *The Complete Poems*, London, Penguin Books, 1977, ed. by Alicia Ostriker, p. 123-124.

t-il seulement aux roses et à leur santé, aux méthodes permettant d'enlever les insectes des feuilles... le ver du centre du bouton de rose écarlate?» (VT, 171).

3.7.3.3. Jeux de prépositions

Chiara had passed over into another life (SG, 121).

Claire était passée de cette vie à une autre (VT, 175).

À sa façon caractéristique, Urquhart lie ici un verbe à deux prépositions, et laisse planer le doute quant au lien que la première préposition entretient avec le verbe. S'agit-il du verbe «pass over», qui est un euphémisme pour «mourir»? Le reste de la phrase pourrait laisser entendre qu'elle est au paradis. Mais le contexte infirme cette possibilité. On peut donc considérer qu'il y a eu passage d'une vie à une autre au sens métaphorique: Claire est morte à la vie qu'elle menait jusque-là. C'est une histoire qui est racontée en partie seulement dans le récit du passage à Assise de la narratrice (il s'agit d'une mise en abîme), ce qui fait que le lecteur n'est pas très sûr de ce que sainte Claire laisse et de ce qu'elle rejoint. Mais c'est ce que la narratrice voit. Les prépositions françaises n'ayant pas l'expressivité de leurs équivalents anglais, la phrase doit être modulée, mais son expression doit demeurer simple; c'est la raison de la formulation que j'ai choisie : «Claire est passée de cette vie à une autre».

Now the pain of it moves **into** her whole body; **past** the pulse at her wrist, **down** the front of her thighs, **up into** her throat (SG, 125).

En ce moment la douleur se **répand dans** tout son corps, **dépasse** le pouls de ses poignets, **irradie** le devant de ses cuisses, **remonte** dans sa gorge (VT, 180).

Voilà une division claire entre styles individuel et collectifs : alors que l'exemple plus haut montre comment l'auteure s'approprie les ressources de sa langue – plus précisément la grande mobilité des prépositions – pour enrichir le sens de la phrase, ici, bien qu'elle mette en valeur le rôle important des prépositions en anglais, la phrase ne reflète qu'un usage habituel des prépositions et ne donnera ainsi lieu qu'à l'étoffement des prépositions que suppose le passage de l'anglais au français⁴⁵². La phrase, bien qu'elle semble composée de plusieurs propositions, ne possède qu'un seul verbe. La trajectoire de la douleur dans le corps est assumée par les prépositions; ce sont elles qui insufflent son dynamisme à la phrase, alors que les substantifs ne sont que des repères. Le français, au contraire, ne voit de

⁴⁵² Ce passage a exceptionnellement été classé dans la section *style individuel*, pour deux raisons: d'abord en raison de la création pour cette nouvelle d'une sous-catégorie qui concerne la traduction des prépositions; ensuite, parce que la catégorie *style collectif* y a été annulée, aucune difficulté de cet ordre ne se présentant.

mouvement, d'action que dans ses verbes. Aussi fallait-il trouver les verbes qui décriraient les mouvements vectoriels annoncés par les prépositions anglaises. Par ailleurs, seul le verbe «irradie» n'est pas orienté; il me semblait que de dire «descend sur le devant de ses cuisses» n'était pas nécessaire puisque le verbe «dépasse» indiquait déjà une direction, qui ne pouvait qu'être vers le bas, puisqu'il s'agissait des cuisses.

3.7.3.4. Ton

Le ton de la nouvelle n'est pas uniforme, ce qui crée en partie son charme. On a vu que la nouvelle atteint une grande intensité dramatique vers la fin lorsque la narratrice réalise sa douleur, ancienne, enfouie en elle comme celle de Claire d'Assise. Mais ici et là affleure l'humour dans le texte, en particulier dans la relation de tolérante incompréhension qu'entretiennent mari et femme. Je citerai ici un assez long passage, dialogue entre mari et femme qui laisse entrevoir le fossé entre eux, principalement dans l'interprétation de l'histoire de Claire d'Assise et de l'émotion – indignation, pathos de la narratrice et ironie du mari – qu'elle engendre:

«She wanted words from him, Clara tells her husband later.
Words, you know, spiritual advice. You know what she got instead?»
«What?»
«She got a circle of ashes... a circle of goddamn ashes! [...] You know what I think it meant? I think it meant that regardless of what Chiara wanted from him, regardless of how bad she might have wanted it [...], all she was *ever* going to get from him was a circle of ashes. I think it meant that she was entirely powerless and he was going to make damn certain that she stayed that way.»
«Quite a theory. I doubt the church would approve.»
«God, how she must have suffered!»
«Well», he replies, «wasn't that what she was supposed to do?» (SG, 124-125).

Je n'ai reproduit ici que quelques-unes des paroles échangées: la quatrième phrase et les dernières pour montrer que le ton est respecté:

« Elle a reçu un cercle de cendres...un cercle de fichues cendres! [...] je crois que cela signifiait qu'elle était dépourvue de tout pouvoir et qu'il allait faire en sorte qu'elle le reste.
– Toute une théorie. Je doute que l'Église approuve.
– Mon Dieu, qu'elle a dû souffrir!
– N'était-ce pas ce qu'elle était censée faire?» (VT, 155-156).

À un autre moment, lorsque la narratrice rapporte à son mari le passage du livre où il est mentionné que saint François ne visite jamais sainte Claire, qui est cloîtrée, et qui, selon Clara, souffre de ne pas le voir, son mari lui répond: «Probably just propriety, don't you

think? You can't have saint Francis spending a lot of time hanging around the convent, you know, wouldn't look good» (SG, 120). Son mari remet les choses en perspective; son ton est détaché de la véhémence de Clara. Toutefois, il contribue lui aussi à dépouiller saint François de son auréole, à le sortir du mythe. La syntaxe relâchée du mari, avec son absence de sujets, sa contraction des verbes et l'utilisation d'expressions familières peignent par petites touches son caractère insouciant, débonnaire, son humour. Ces traits doivent être reproduits dans la traduction, cependant pas nécessairement par les mêmes moyens: «Probablement une simple question de bienséance, tu ne trouves pas? Saint François, passer son temps à rôder dans les environs du couvent, tu sais, ça aurait l'air louche» (VT, 150).

Cet humour témoigne de la lecture critique que fait la narratrice de la relation de Claire et de François d'Assise. La narratrice du récit principal met donc en doute l'interprétation du narrateur du récit de la vie de sainte Claire, enchâssé dans son récit. Ce récit au second degré, bien qu'il soit écrit sérieusement, donne envie de rire par son mépris exagéré du corps et des appétits terrestres. Certaines formulations sont humoristiques parce qu'elles présentent des associations surprenantes; ce passage, par exemple, où le très sérieux saint François annonce son rendez-vous avec Claire: «In the name of Jesus Christ, we will picnic in the woods» (119). J'ai tout d'abord traduit «we will picnic in the woods» par «nous mangerons dans les bois», la juxtaposition de cette proposition à «In the name of Jesus Christ» m'apparaissant par trop saugrenue, mais l'ironie n'y est plus. «Au nom de Jésus-Christ, nous pique-niquerons dans les bois» conservait l'humour intact. Le mépris des besoins physiologiques (manger, être au chaud) et des besoins affectifs (aimer, être aimé) que François d'Assise s'impose et impose, du coup, à Claire, est ici la cible de l'ironie de la narratrice.

4. Particularités stylistiques du recueil Storm Glass

La traduction ayant révélé le fonctionnement de l'écriture d'Urquhart dans les détails, il semblait important de saisir ces particularités du recueil, qui constituent ce que l'on a appelé dans la présente thèse le style individuel (celui de l'oeuvre). Il ne s'agit plus, ici, de mettre ce style en perspective par rapport au style collectif, mais de déterminer en elles-mêmes les composantes de ce style individuel. Comme Jean Molino l'a rappelé, il y a deux façons de définir le concept de style: la première, c'est, comme la tradition de la rhétorique le définit, en le considérant comme une variation par rapport à un fond⁴⁵³, fond qui correspondrait ici *grosso modo* au style collectif. Ce fond, comme Molino l'a précisé⁴⁵⁴, reste mouvant; il constitue seulement un étalon en ce que le sociolecte, étant la langue d'une collectivité, ne constitue pas seulement l'ensemble de tous les idiolectes, mais présente des tendances centralisatrices, généralisantes, qui lui permettent une certaine fixité. On pourrait avancer que cet aspect (variant/invariant) du style individuel d'Urquhart a été étudié dans le troisième chapitre, car il s'agissait de repérer comment le style de chacune des nouvelles s'intégrait dans celui de l'anglais, comment il en exploitait les ressources ou, au contraire, s'insinuait contre ses tendances. La seconde façon de définir le style, selon Molino, «franchit la frontière qui sépare le fond de la forme [...] il en vient à désigner un thème — au sens littéraire du mot — que je peux développer à mon gré»⁴⁵⁵. Il ne s'agit plus, comme l'affirme Molino, «du style comme variation formelle sur un contenu invariant, il s'agit de l'ensemble des traits caractéristiques d'une oeuvre, qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur»⁴⁵⁶. C'est sous cet éclairage que le quatrième et dernier chapitre présente le style d'Urquhart, puisqu'il s'agit d'une systématisation de ses caractéristiques. Le chapitre comporte trois parties : une première — structure poétique du recueil —, où tous les outils propres au commentaire sont mis à profil pour faire ressortir l'aspect chatoyant du style d'Urquhart. Les seconde et troisième parties, restreignant leur champ d'étude, présentent

⁴⁵³ «Le principe d'analyse qui permet de dégager le style est donc clair: il y a d'un côté une réalité fondamentale et invariante, le fond [...], de l'autre, un décor, une addition qui ne fait guère qu'enrichir par des détails un fond immuable». Molino n'est pas nécessairement d'accord avec cette définition du style, qui lui paraît trop figée. Pour nous, cette définition ne correspond pas non plus parfaitement au style collectif; elle semble plutôt faire référence à une langue abstraite de mots-concepts —conception platonicienne—, qui n'existerait que dans le virtuel, dans la dénotation pure.

⁴⁵⁴ «Le principe de variation sur lequel se fonde la stylistique n'a qu'une valeur relative et locale. Je puis fixer un noyau de signification et le considérer comme approximativement invariant par rapport à un ensemble d'expressions à peu près synonymes, mais cela ne correspond pas à une organisation réelle des concepts et des propositions» (Jean Molino, «Pour une théorie sémiologique du style», *op. cit.*, p. 252).

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 252-253.

⁴⁵⁶ *Idem*, p. 217.

respectivement un essai de typologie des principales figures de styles présentes dans le recueil et une étude des principales thématiques répertoriées. Comme le dit Molino, le style est présent non seulement dans la syntaxe des phrases, mais constitue aussi «une vision du monde»⁴⁵⁷, que ce dernier chapitre devrait mettre en relief chez Urquhart.

4.1. Structure poétique du recueil

Outre le cas particulier de l'épaississement du sens par la surimposition d'une locution verbale contenant habituellement une préposition verbale (c'est-à-dire une préposition vide), et de celui d'une préposition pleine (dont la valeur sémantique est intrinsèque), le style de Jane Urquhart ne tient pas tant à des qualités syntaxiques – son écriture est en cela assez classique⁴⁵⁸ – qu'à la structuration de ses récits par des oppositions fondamentales. Ces oppositions sont souvent d'ordre métaphorique, parfois d'ordre métonymique, ce qui permet l'élaboration de thèmes, véritables leitmotifs courant soit dans la nouvelle soit d'une nouvelle à l'autre.

C'est en relisant le dossier de presse d'Urquhart qu'il m'est apparu que les images, le style d'Urquhart, sont à l'avant-plan de son écriture romanesque, la caractérisation des personnages et l'action reculant à l'arrière-plan. Patricia Bradbury⁴⁵⁹ affirme de la prose d'Urquhart: «[...] rich imagery drawn meticulously in complex colour alongside character in pale outline». Lorsque, dans une entrevue qu'Urquhart avait accordée à *Canadian Fiction Magazine*, Geoff Hancock lui demanda si elle travaille d'abord avec l'intrigue, les personnages, la situation ou la langue, elle lui répond: «I would have to say, that of the four, situation is closest, in that when I begin to write, I really have no preconceived method of approach. It's most often a visual image that triggers me, or sometimes a remembered emotion»⁴⁶⁰.

Par ailleurs, non seulement le contexte spatio-temporel est très varié, mais les personnages sont souvent déplacés de leur environnement naturel. Urquhart explique:

Many of my stories are travel stories probably because strange things happen to people emotionally when they are en route, while they are in the state of passing from their ordinary geography into

⁴⁵⁷ Jean Molino, «Pour une théorie sémiologique du style», *op. cit.*, p. 253.

⁴⁵⁸ Dans l'entrevue avec Geoff Hancock, Urquhart affirme : «I think I am writing in a fairly conservative form. Certainly, my language is conventional. Subject matter is another story. Perhaps, from that point of view, it might be possible for some people to perceive my writing as experimental», *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵⁹ «Jane Urquhart's Short Stories in the Landscape of the Poet», *Quill and Quire*, juin 1987.

⁴⁶⁰ Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart», *op. cit.*, p. 32.

one where they feel less comfortable. People can often see themselves better in a foreign geography... out of context⁴⁶¹.

Ce contexte semble pourtant unifié en raison du style et du réseau métaphorique, qui outrepassent les frontières des nouvelles:

In spite of constant shifts to different countries and eras, we do not have a feeling of multiplicity in *Storm Glass*, but the sense that we've entered one landscape, one time zone, in which imagery, from story to story, is remarkably the same. It's as if we've arrived in a symbolic universe, where language is never jarring or casual. We're in the landscape, it seems, of the poet⁴⁶².

Les personnages, par exemple, malgré leurs apparentes idiosyncrasies, comportent beaucoup de similarités. Urquhart semble plutôt explorer différents aspects d'un même personnage, très souvent féminin: «Urquhart does not take us outside to other identities as much as inside to her own highly developed system of symbols that different characters, as masks, set free»⁴⁶³. Bien que le langage hautement métaphorique du poète Browning, dans la nouvelle «La mort de Robert Browning», colle à son personnage, les mêmes images se retrouvent dans la bouche de la jeune femme de «Danses interdites», comme Bradbury l'a fait remarquer. On rencontre, dans les récits du collectionneur britannique du XIX^e siècle («Verre de Venise»), du grand-père canadien anglais de cette fin de siècle («Le bateau») et de la jeune femme éprise du bossu («Bossu») une étonnante unité de ton. Chose certaine, l'examen de toutes les facettes d'une situation, d'un personnage, cet examen, pourrait-on dire, kaléidoscopique, explique que les images-symboles se retrouvent d'une nouvelle à l'autre, et même d'un roman à l'autre, l'accent étant mis sur l'exploration d'un univers métaphorique, supra-personnage. En fait, Urquhart s'intéresse moins à l'action elle-même qu'à l'atmosphère presque palpable de chaque nouvelle, rendue par son réseau d'isotopies. Je pense en particulier à la nouvelle qui donne son titre au recueil, *Storm Glass*, où le verre de tempête devient un symbole aux multiples facettes, telle une pierre précieuse: symbole du temps et de son travail sur les êtres.

Quelques critiques ou journalistes ont parlé de l'effet prismatique de la prose d'Urquhart, qui n'est qu'un autre aspect de cette même réalité stylistique. Le monde inanimé, qu'il soit naturel ou non, ne sert jamais seulement à camper un décor; il est investi de sens multiples:

⁴⁶¹ Geoff Hancock, *idem*, p. 35.

⁴⁶² Patricia Bradbury, «Jane Urquhart's Short Stories in the Landscape of the Poet», *Quill and Quire*, *idem*, juin 1987.

⁴⁶³ *Ibidem*.

Clothes, shoes, wheelchairs, quilts: in Urquhart's hands, they turn into vessels brimming with meaning and value. Again and again, surroundings acquire a life of their own, which both blend with and comment on a state of mind»⁴⁶⁴.

C'est peut-être chez Urquhart – parmi les auteurs canadiens anglais – que le réalisme magique est le plus évident: «[Her stories are] full of sudden revelations of change, of alternate realities, glimpses through windows [...]. The stories are imbued with the uncertainty, the untrustworthiness, the through-the-looking-glass quality of experience»⁴⁶⁵.

En fait, si Urquhart accorde tant d'importance aux choses inanimées et au monde naturel en général, c'est entre autres parce qu'ils reflètent les qualités, par essence intangibles, des personnages, soit par métonymie, soit par métaphore⁴⁶⁶. Le style d'Urquhart est parfaitement adapté à son type de récit toujours à la frontière entre réalité et mythe: son écriture, au lyrisme exubérant – parfois d'une intensité bouillonnante – donne à la réalité, si prosaïque soit-elle, un aspect poétique ou mythique. Les métaphores y sont certainement pour beaucoup dans l'effet de luxuriance créé. Urquhart elle-même affirme : «Language is metaphor and symbol. It makes me wonder how we manage to communicate at all»⁴⁶⁷.

Selon Jakobson, la métonymie et la métaphore correspondent à deux tendances fondamentales chez l'être de langage:

La compétition entre les deux procédés, métonymique et métaphorique, est manifeste dans tout processus symbolique, qu'il soit intrasubjectif ou social⁴⁶⁸.

La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été maintes fois soulignée, mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle «réaliste», qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme, et qui s'oppose à l'un comme à l'autre⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ Ken Adachi, «Jane Urquhart's stand-up talent», dans *Toronto Star*, June 7, 1987.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ Dans «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», article qu'on retrouve dans les *Essais de linguistique générale* (*op. cit.*, p. 61), Jakobson affirme que «le développement d'un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes: un thème en amène un autre soit par simultanéité soit par contiguïté». Il les qualifie de procès métaphorique dans le premier cas, et de procès métonymique dans le second, «puisqu'ils trouvent leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie. (...) Dans le comportement verbal normal, les deux procédés sont continuellement à l'oeuvre, mais une observation attentive montre que, sous l'influence des modèles culturels, de la personnalité et du style, tantôt l'un tantôt l'autre procédé a la préférence» (Traduction de Nicolas Ruwet).

⁴⁶⁷ Dans Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart», *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶⁸ Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *op.cit.*, p. 65.

⁴⁶⁹ *Idem.*, p. 62. Jakobson ajoute : «Puisque la poésie est centrée sur le signe alors que la prose, pragmatique, l'est, au premier chef, sur le référent, on a étudié les tropes et les figures essentiellement comme des procédés

Ces remarques sont pertinentes en ce qu'elles situent Urquhart, qui a commencé sa carrière d'écrivain comme poète, dans la lignée des Romantiques, comme la nouvelle «La mort de Robert Browning» et le roman *Niagara* le prouvent. Cela dit, on peut se demander si ce n'est pas le mélange de métaphores et de métonymies propre au style de Urquhart qui la place dans ce large courant qu'est le réalisme magique: la métonymie, c'est-à-dire la relation de contiguïté entre deux termes (selon Jakobson), servant de point d'ancrage dans la réalité, est en quelque sorte encadrée par la métaphore, qui crée l'effet «magique» ou mythique. On a vu que les procédés d'ordre métaphorique (comparaison, métaphore, allégorie) sont de loin plus nombreux chez Urquhart que les procédés métonymiques; ils le sont à tel point que le discours critique sur Urquhart en devient uniforme.

Malgré qu'elle soit littéralement saturée de métaphores, l'écriture d'Urquhart ne laisse pas d'être précise, campant un personnage, une situation, un décor, un état en une phrase ou un paragraphe. Mais toujours, c'est par une voie indirecte, allusive, que la réalité est dépeinte. Pourtant Urquhart ne maîtrise pas, comme Henry James ou d'autres, l'art du sous-entendu. Tout se passe le plus souvent comme si son écriture se construisait de façon inconsciente. Urquhart peint des atmosphères plutôt que de s'attacher à l'intrigue. De la même façon qu'elle campe des personnages de femmes rêveuses, dont l'identité floue se situe toujours à la limite de la fusion avec une autre identité – souvent masculine, différente, mais indifférente («Urquhart's female characters are dreamers and rule-breakers who cannot or will not be contained within the traditional boundaries of identity»)⁴⁷⁰ –, elle n'adopte pas de ligne narrative parfaitement distincte, le dénouement de l'intrigue semblant être le résultat de nombreux facteurs de portée infinitésimale, mais dont la résultante, puissante, demeure imprévisible, mystérieuse. Russell Brown semble considérer cette économie du récit comme un défaut :

Although that poetic quality is part of the attractiveness of [her] writing, at times it is achieved at the cost of the traditional strengths of the narrative. Urquhart seems more comfortable in the brief stories that are collected in *Storm Glass*, because there she can avoid the problem of narrative movement while exploring the lyric possibilities of prose. These stories (like many today) resolve the way poems do⁴⁷¹.

poétiques. Les principes de la similarité gouvernent la poésie (...). La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté. De sorte que la métaphore pour la poésie, et la métonymie pour la prose constituent la ligne de moindre résistance, ce qui explique que les recherches sur les tropes poétiques soient centrées principalement sur la métaphore» (*idem*, p. 66).

⁴⁷⁰ Patricia Smart, «Weighing the Claims of Memory: the Poetry and Politics of the Irish Canadian Experience in Jane Urquhart's *Away*», dans *Revue internationale d'études canadiennes*, no 10, automne 94, p. 63.

⁴⁷¹ Russell Brown, «A Gathering of Seven», dans *American Book Review*, May-June 1988.

Jane Urquhart ne cherche pas à «éviter» de construire une trame narrative. À ce propos, quelques journalistes ou critiques lui ont déjà fait remarquer que son écriture était «postmoderne». On peut se demander si cette dernière remarque et celle de Brown ne touchent pas du doigt une caractéristique du style chez Urquhart qui, plutôt que d'associer le dénouement du récit à l'intrigue, l'associerait à la construction stylistique, fortement métaphorique, de l'écriture. Ainsi, le récit, au lieu de se résoudre de façon traditionnelle, en tenant compte des lois du réel, connaîtrait une clôture liée à la structuration des valeurs mises en cause dans le récit. C'est du moins ce qu'affirme Goldman de la structure de *Niagara*:

I would argue, further, that the polyphonic structure, which invites readers to compare the experiences of the various characters, works in the service of deterritorialization because the multiple meanings that proliferate as a result of this type of associative structure frustrate any impulse toward containment. As we will see, this refusal of containment can be understood as yet another strategy of resistance. Both formally and thematically, this tactic of subversion calls into question romance's quest for order⁴⁷².

On a vu que c'était le cas dans «Glace artificielle» — bien qu'il soit celui des récits du recueil qui ressemble le plus à un conte —, qui se termine d'une façon qui ne pèche pas contre les lois du réel. «Chaussures», par exemple, est de ce type de récits où les valeurs contenues permettent un retournement surréaliste final. La fin est d'autant plus surprenante, considérée d'un point de vue, que nulle part ailleurs dans le récit les lois du réel ne sont enfreintes. Du point de vue des valeurs en jeu dans le récit, toutefois, le dénouement vient naturellement s'intégrer dans la trame narrative. Atwood a affirmé, dans une entrevue accordée au *Sabord*⁴⁷³, que la fin de la nouvelle «The Bully», de James Reany, faisait de Reany un précurseur du réalisme magique au Canada, représenté entre autres par Urquhart: «Cette nouvelle, qui s'appuie sur un langage onirique d'associations et qui trouve son dénouement dans la métaphore plutôt que dans la seule intrigue, nous a révélé de tout nouveaux horizons.» Les nouvelles d'Urquhart, dont les personnages vivent souvent aux frontières du réel, se résolvent aussi parfois dans le rêve ou dans un basculement du réel: le drame tout intérieur des derniers jours de Browning se résout dans la vision protéiforme qu'il entrevoit dans cet état comateux précédant la mort.

La narratrice de «Charité», cette drôle de petite histoire, se situe constamment à la frontière entre deux mondes: le réel (dont le mari et le décor de l'hôpital sont des figures) dans lequel elle survit tant bien que mal, et le rêve éveillé, où elle se construit un monde peu différent du réel (elle y a toujours quarante ans et doit fournir des efforts pour se transformer

⁴⁷² Goldman, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁷³ Margaret Atwood, *Le Sabord*, no. 41, p. 34.

en une femme désirable). Le dénouement quelque peu ambigu – le lecteur ne possède pas suffisamment d'information pour décider si l'homme qui vient la chercher à la fin de sa «maladie» est son mari ou ce champion qu'elle s'est inventé – témoigne une fois de plus du fait que l'écriture d'Urquhart, bien loin de refléter une stratégie «réaliste», est éminemment moderne en ce qu'elle représente un monde résolument fictif, où les acteurs brouillent constamment les frontières du réel en les transgressant.

Dans «Le Cadeau», le personnage-narrateur et sa femme sont si occupés à cette activité symbolique qu'est l'interprétation du monde (le mari est presque entièrement occupé à prévenir les désirs de sa femme, qui, elle, est centrée sur la mort) que le monde naturel ne devient plus, au fur et à mesure de la description du narrateur-mari, de l'obsession «nécrophage» de sa femme, qu'un décor, laissant une place plus substantielle à leurs imaginaires respectifs.

Comme Timothy Findley l'a si finement remarqué des nouvelles de *Storm Glass*, les personnages traversent les rêves d'autres personnages, les frontières du temps avec une grande facilité : «people walk in and out of one another's dreams and cross with alarming ease from the present into the past»⁴⁷⁴. Findley fait référence en particulier aux cinq chaises roulantes auxquelles la protagoniste rêve lors de sa nuit de noces, dans la nouvelle intitulée *Rêves*. Ces chaises roulantes se retrouvent au fond d'un musée de campagne dans la nouvelle suivante – «Le professeur de dessin». Le titre même de ces cinq nouvelles réunies est *Cinq chaises roulantes*, comme on l'a vu plus haut. Non seulement les personnages défient les frontières du temps et de l'espace, mais les thèmes, l'atmosphère semblent défier les contraintes imposées par la clôture des récits. Le fait que la plupart des nouvelles de ce recueil soient regroupées (*Cinq chaises roulantes* et *Sept Confessions* regroupent douze nouvelles sur dix-sept) témoigne d'ailleurs du désir de l'auteure d'explorer une situation, un état sous différents éclairages.

«Danses interdites», autre exemple de dénouement dans le fantasmatique, se termine alors que la narratrice se propose d'aller rejoindre l'amie de sa grand-mère et Ophélie au fond de l'étang pour partager leurs souvenirs sur les danses interdites. En fait, seul l'étang est réel: ni l'amie de sa grand-mère, morte depuis un demi-siècle, ni Ophélie, personnage mythique, ne sont au fond de cet étang. Le dénouement se situe donc sur deux plans: réel et métaphorique.

Il n'est pas surprenant dès lors que ce soit l'immobilité qui permette les voyages les plus lointains chez Urquhart car ce sont les mondes parallèles de l'imaginaire, potentiellement infinis, qui sont privilégiés au profit du monde réel. Ce qui n'empêche pas ce dernier d'être représenté comme un monde perméable, dont les catégories sont perçues comme

⁴⁷⁴ Timothy Findley, «Through the Looking-Glass» dans *Books in Canada*, june-july 1987.

éminemment malléables, ou du moins, «transgressables». On a vu que ce passage d'une catégorie à l'autre du réel ou du réel à l'imaginaire ne se fait pas de façon chaotique mais, au contraire, selon un mode de structuration oppositionnel. En fait, on pourrait affirmer que chez Urquhart, le passage du réel à l'imaginaire est omniprésent dans la charge sémantique même du réel, le réel étant dès le départ investi de symbolique. C'est cette charge sémantique du réel qui est la clé des transgressions qui y sont opérées. Sans ce contenu, jamais le lecteur ne pourrait accepter l'irruption de transformations, qui lui paraîtraient saugrenues dans ces textes, lesquels n'appartiennent ni au merveilleux ni à la science-fiction de par leur construction.

4.2. Typologie des comparaisons, métaphores et métonymies de *Storm Glass*

On a vu, avec l'étude du fonctionnement des métaphores dans «Hôtel Verbano», que le processus de chosification est opposé à celui de l'animisme. Les choses, sentiments, personnes, animaux, changent en effet souvent de catégorie ontologique chez Urquhart, passant de l'animé à l'inanimé et vice-versa par la voie de métaphores lexicales (microstructurales) ou sémantiques (macrostructurales). Ce type particulier d'hypostase permet, on l'a dit, de faire ressortir un aspect de la personne ou chose dont le narrateur parle, ou, plus souvent chez Urquhart, l'état d'esprit du narrateur-focalisateur, son investissement émotif vis-à-vis la personne ou la chose qu'il décrit.

Les métaphores lexicales de plusieurs nouvelles semblent aussi s'organiser selon cette catégorie logique. Dans «Chaussures», par exemple, la pomme d'Adam du danseur est comparée à une balle, alors que ses chaussures sont présentées comme un animal abandonné par son maître. C'est une relation d'ordre métaphorique qui unit ces deux paires, mais chacun des termes (chaussures/danseur; animal/maître) est uni à l'autre dans un rapport d'appartenance qui serait plutôt d'ordre métonymique. «Verre de tempête», particulièrement riche en métaphores, comporte un passage où un verbe, «to mend», permet le glissement du sens propre au figuré, procédé qui sanctionne l'utilisation de ce générique – réservé aux choses – pour une personne, la narratrice: «She remembered *mending things* for them: a toy, a scratch on the skin, a piece of clothing, and she understood their helpless, inarticulate desire to pretend that now they could somehow *mend her*» (35; les italiques sont de moi). On se souvient de ce que la traduction avait dû tenir compte du fait qu'il n'existait pas, en français, de générique réunissant ces divers sens; il fallait faire correspondre à chaque complément un verbe spécifique, en raison des collocations: «Elle se rappelait avoir *réparé, soigné, raccommodé* pour eux: un jouet, une égratignure sur la peau, un vêtement; elle comprenait leur désir inarticulé, désarmé, de prétendre qu'ils pouvaient maintenant la

raccommoder en quelque sorte» (VT, 44). Parfois, des parties du corps sont associées, par la métaphore, à des parties de choses inanimées: comme il a été mentionné dans la partie concernant la nouvelle «Storm Glass», la métaphore contenue dans «these precise working parts of once animate things» (SG, 36) oblige le lecteur à considérer les os comme des choses (VT, 202).

Par ailleurs, les choses inanimées sont parfois associées, par voie de métonymie, à une personne: «[...] where those of faith describe their sins to a *faceless grate*» (96; les ital. sont de moi), ce qui a été traduit par: «où les fidèles décrivent leurs péchés à une *grille aveugle*» (VT, 136); (la grille du confessionnal pour le prêtre).

Les amoureuses mythiques de «Danses interdites» (Ophélie et la Dame de Shalott) sont associées à de splendides déchets; on ne peut pousser plus loin la réification: ces femmes abandonnées par leurs amants sont non seulement chosifiées, mais considérées comme des choses inutiles et dépourvues de valeur. Les jeunes hommes de cette même nouvelle sont associés au règne animal: des araignées d'eau, des libellules, une truite. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, la comparaison des jeunes «cavaliers» à des insectes est flatteuse, en raison de l'investissement thymique positif de la nature par la narratrice. Cette hypothèse est confirmée par la valence positive de la nature dans les autres romans et nouvelles d'Urquhart. Le bossu de la nouvelle éponyme n'échappe pas à ce processus de réification: «C'était un *énorme monument* en mouvement, souffrant sous un parapluie, une *masse compacte* de peur avançant petit à petit dans la rue» (VT, 84; les italiques sont de moi). L'accent est mis sur la monumentalité de la *matière*, mais aussi sur sa densité, son inertie. Les chiens qui le suivent, sont, par contraste, personnifiés par la métaphore: «ce *choeur* dément» (VT, 83; les italiques sont de moi).

Dans la nouvelle intitulée «Ses boucles d'or» traitant de l'envie immodérée du petit Trevor pour les possessions de sa copine de jeux, le lecteur n'est pas surpris de voir la gouvernante de cette petite reléguée au rang de possession par le choix d'une expression réservée aux choses fabriquées: «This meant that Amy's home was *equipped with* a housekeeper whose main function was to look after the motherless little girl» (SG, 76; les ital. sont de moi). On a vu que la traduction a été faite en fonction de cette connotation: «Cela signifiait que la maison d'Amy était *pourvue d'une gouvernante* » (VT, 89).

C'est peut-être dans «Verre de Venise» que le rapport logique qui sous-tend le lien animé-inanimé entre terme comparé et terme comparant rend le plus sensibles les rapports que le narrateur entretient avec le monde. Lorsqu'il est amoureux de la jeune fille, le jeune collectionneur compare le visage de l'aimée à quelques reprises à la lune, les éléments naturels, chez Urquhart, étant connotés positivement: «son visage, qui s'était mis à briller dans mon esprit avec la constance d'une lune toujours pleine» (VT, 113) ; «hors son visage,

lune opaline» (SG, 118). Au fur et à mesure que l'attention du collectionneur s'éloigne de la jeune fille au profit des objets d'art, toutefois, les métaphores ou comparaisons qu'il utilise pour la décrire l'associeront dès lors à ces objets d'art: les différentes parties de son corps seront assimilées aux pièces d'architecture d'un palais, son corps, à un vase – «son bras gauche devenant une lointaine flèche, son épaule, l'ornement d'un palais, son corps, un vase fin et élancé» (VT, 121) –, elle-même ayant été comparée à du verre un peu plus tôt, peu après que le narrateur eut découvert le verre de Venise, passion qui deviendra dévorante: «À partir de ce moment, elle fut du verre transparent volé en éclats» (VT, 121). Ainsi, la transformation des comparaisons de l'aimée – des éléments naturels aux objets fabriqués par l'homme (culturels) –, témoigne de son changement de statut dans l'esprit du narrateur: d'objet d'amour, elle devient objet de collection, puis objet délaissé: si, au départ, comme les astres, elle était admirée de loin, sans qu'une idée de possession ne lui soit associée, elle perd ensuite de sa valeur, devenant objet pouvant être marchandé, puis délaissé.

Bien que ce va-et-vient entre les catégories de l'animé et de l'inanimé soit assez fréquent chez Urquhart pour être considéré comme une caractéristique de son style, on retrouve dans *Storm Glass* des métaphores liées par d'autres liens logiques. Dans «Hôtel Verbano», par exemple, très peu de comparaisons lexicales sont présentes, et elles sont concentrées dans la première phrase: «L'Hôtel Verbano flotte sur le lac tranquille comme un jouet d'enfant, comme le modèle réduit d'un paquebot sous verre, comme un nuage rose à l'horizon». Le rapport logique qui unit le terme comparé au comparant est donc, dans les deux premières comparaisons, celui de réel / représentation du réel; dans la dernière, c'est celui de substantiel / insubstantiel.

La métaphore peut aussi comparer un terme abstrait à un terme concret (ou, du moins, perceptible par les sens). Le début de «Verre de tempête», qui traite du passage insensible de la vie à la mort, et donc de quelque chose de difficile à définir *a priori*, est particulièrement riche en métaphores de ce type – on notera la grande variété des procédés syntaxiques utilisés pour signifier la métaphore:

Aussi seule qu'elle le serait quelques mois plus tard lorsque l'*intensité lumineuse du dernier soupir se refermerait sur l'obscurité*, pour toujours. Elle avait imaginé le voyage dans cette obscurité – *ses pensées s'exprimant dans une langue inconnue – un paysage noir texturé, imperceptible à l'oeil – nageant vers le changement*. Cependant, pour une raison ou pour une autre, elle pressentait que cela ressemblerait plus à un abandon, qu'*on glissait par le centre même des cercles qui constituent le monde pour atteindre un foyer intime et inarticulé*, et alors...» (VT, 33; les italiques sont de moi).

Bien que «intensité lumineuse» (brightness) et «soupir» (breath) soient des termes relativement abstraits, la métaphore liant ces deux termes qui témoignent tout de même de perceptions par les sens fait glisser la signification de la vue à l'ouïe, ou peut-être au toucher

(passage de l'air dans la trachée). L'incise est métaphorique en ce sens qu'aux pensées, par nature abstraites, est associée une langue, par nature perceptible par l'ouïe. Le verbe «nageant», exprimant une action concrète, est associé à un nom abstrait (changement). De la même façon, l'action de glisser au centre de cercles, action concrète, est associée au passage du monde des vivants vers celui des morts, passage pour le moins métaphysique, d'une grande abstraction en tout cas. Ainsi, des actions traduisant le mouvement de la pensée de la narratrice-focalisatrice sont présentées dans la métaphore comme des mouvements de son corps, lui permettant de concrétiser une expérience indicible par définition (ceux qui l'ont vécue n'étant plus là pour en parler).

Une analyse détaillée de chacune des comparaisons et métaphores lexicales rencontrées dans le recueil entier permettrait sûrement d'affiner ces catégories ou d'en ajouter d'autres. Toutefois, la logique sous-jacente aux catégories déjà présentées témoigne de deux grandes divisions: les deux termes de la comparaison ou de la métaphore marquent, *grosso modo*, le passage de l'animé vers l'inanimé, ou vice-versa (nous en avons déjà parlé) et du plus concret vers le plus abstrait, ou vice-versa: du réel vers une représentation du réel; du mouvement de la pensée vers un mouvement du corps; d'une idée ou d'un sentiment vers une qualité ou un objet perceptible par les sens. Sont classées dans cette catégorie les qualités perceptibles par un sens que la métaphore transpose en une qualité perceptible par un autre sens, certains sens étant plus «concrets» que d'autres.

Tableau synoptique des types de métaphores et de comparaisons

terme comparé	terme comparant
réel	représentation du réel
objet naturel	objet culturel
abstrait	concret
mouvement de la pensée	mouvement du corps
animé (personnes)	animé (animaux)
animé (personnes, animaux)	inanimé (choses)

4.3. Thématiques

Bien que la thématique des nouvelles du recueil ne fasse pas spécifiquement l'objet de cette recherche, les thèmes étant liés à la symbolique et au ton, ils sont indirectement liés au

style, comme l'a bien montré Molino. Il m'a donc semblé nécessaire d'organiser mes remarques selon les principales thématiques répertoriées.

4.3.1. Espace

Les personnages féminins d'Urquhart ont ceci de commun avec ceux d'autres nouvellistes (Isabelle Huggan, par exemple) qu'ils se trouvent souvent engoncés dans des relations, des habitudes, des espaces restrictifs:

[...] Female characters who find it difficult to create their own identities and to assume power over their own lives; the female characters in [her] works find themselves placed in constricting and silencing spaces; they receive little support in their difficulty, male or female⁴⁷⁵.

Ses héroïnes se trouvant très souvent dans des situations de dépendance émotive vis-à-vis les hommes, leur statut est reflété dans l'espace qui les entoure: «while placed in spaces determined and controlled by others, women struggle to shape or at least to understand their identities. They seek to increase and shape the space available in which to conduct their lives»⁴⁷⁶. Peut-être en raison de son expérience de femme canadienne née à l'aube des années cinquante (21 juin 1949), Urquhart structure dans nombre de ses nouvelles – et dans *Niagara*, comme quelques études l'ont montré – une opposition omniprésente entre espace confiné et espace infini:

Urquhart's presentation of characters through the characters' thoughts, dreams, and imaginings, rather than through the events of their lives, invites attention to the house: in her fiction, characters' dreaming and remembering occur in well-defined interior spaces. In Urquhart's novels, characters develop through a poetic spatiality which extends from the intimacy of the house to realms unlimited.[...] little has been said about the house, which seems to be an image of considerable importance, even of genesis.[...] In her fiction, the house is both opposed to, and an entrance to, landscape, which, in its «turbulence and flux»⁴⁷⁷, is one expression of chaos. Order and chaos⁴⁷⁸, house and universe,

⁴⁷⁵ Katherine K. Gottschalk, «Isabel Huggan and Jane Urquhart: Feminine in this?» dans *Canadian Women Writing Fiction*, ed. Mickey Peralman, 1993, Jackson, University Press of Mississippi, p. 111.

⁴⁷⁶ Gottschalk, *idem*, p. 99.

⁴⁷⁷ Jeffrey Canton, «Ghosts in the Landscape: an Interview with Jane Urquhart», *Paragraph: The Fiction Magazine* 13.2, 1991, p. 4.

⁴⁷⁸ Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart». *op. cit.*, p. 36.

are polar opposites, needing one another; there is no entering chaos but from the house.⁴⁷⁹

L'espace confiné correspondant très souvent à celui de la maison, des femmes s'y étioilent ou s'évadent de leur prison domestique vers des espaces ouverts: l'héroïne de «Chaussures» quitte enfin la maison, pouvant de nouveau marcher; celle de «Rêves» a choisi inconsciemment de ne pas s'évader de la prison dorée du mariage; l'anti-héroïne de «Charité» préfère la chaise roulante et l'hospitalisation à la vie domestique, peut-être parce qu'elles reflètent plus clairement son statut d'infirme. La protagoniste de «Verre de tempête», confinée à son lit, n'en attend pas moins la mort comme un passage à «un paysage noir texturé»⁴⁸⁰, vers lequel, «nageant vers le changement»⁴⁸¹, elle se dirige. Comme cette dernière, la petite-fille de «Danses interdites» entrevoit la mort comme la libération d'une vie trop contraignante; pourtant, ce n'est pas elle – mais sa grand-mère et son amie – qui a passé sa vie enfermée dans une maison. Tout se passe comme si la narratrice ne savait pas quoi faire de cette liberté d'être et d'agir, d'aimer et d'être aimée, et recourait pour cette raison à la solution féminine millénaire du suicide par noyade. Beaucoup des nouvelles qui suivent illustrent l'enfermement de femmes, contre leur gré ou avec leur consentement : «Bossu», où l'héroïne se tapit derrière la fenêtre d'un hôtel étranger pour observer l'objet de son amour obsessionnel, un être difforme; «Ses boucles d'or», où la petite Amy, présentée et habillée comme une poupée, dont l'enfance se résout par la mort (ironiquement, même morte, elle ressemble encore à une poupée); «Glace artificielle», où une danseuse quitte son pays chaud pour se donner en spectacle dans un espace qui lui est étranger pour l'amour d'un prince hautain. Peut-être les deux dernières nouvelles sont-elles les plus représentatives de cette poétique de l'espace. On l'a vu, «Le cottage de John» oppose les espaces fermés, associés à l'aliénation amoureuse, (la chambre d'hôtel d'un édifice d'une grande ville, aux fenêtres scellées, fait office de symbole) aux espaces ouverts, les landes du Nord de l'Angleterre ou le cottage de John, sans toit ni vitres aux fenêtres, structure ouverte par excellence. «Cartes postales italiennes» expose l'un des *patterns* d'Urquhart, qui consiste à placer un personnage dans un espace étranger – dans le recueil, ce sont des Nord-Américains dans de petites villes de l'Europe de l'Ouest – , qui le révélera à lui-même. La Clara de l'histoire ne cherche pas à visiter comme son mari, mais s'enferme dans le monastère (symbolique de la vie en retrait) qui leur tient lieu d'hôtel et entreprend un voyage intérieur, qui est décrit comme tel avec

⁴⁷⁹ Anne Compton, «Meditations on the House. The Poetics of Space in Jane Urquhart's *Changing Heaven* and *The Whirlpool*», dans *Canadian Literature/Littérature canadienne*, no 150, automne 1996, p. 10-11.

⁴⁸⁰ «Verre de tempête», dans *Verre de tempête*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

force métaphores, dont celle de l'éruption volcanique, mimant l'expression (dans son sens premier, étymologique) de la douleur au terme de ce voyage de découverte d'elle-même.

4.3.2. Ordre et Chaos

La remarque d'Ann Compton citée plus haut sur l'ordre et le chaos fait l'unanimité parmi les critiques (Hancock, Goldman, Hancu, Turner), comme je l'ai montré dans l'étude des nouvelles; je ne reviendrai pas en détails sur ce thème, suffisamment exploré dans plusieurs des nouvelles. Ordre et chaos sont donc des thèmes-leitmotifs et si, comme Compton l'affirme, ils constituent deux forces opposées qui s'équilibrent dans la fiction d'Urquhart, j'espère avoir démontré que l'ordre n'est en pas moins investi négativement par Urquhart (peut-être de façon plus évidente dans les nouvelles «Rêves», «Le professeur de dessin», «La mort de Robert Browning», «Le bateau»), peut-être parce que, quête ultime de notre monde moderne, un excès d'ordre éloigne les individus de leur force créatrice, de leur capacité à réinventer à partir de situations nouvelles. Voici ce que dit déjà Hancock en 1986, au moment de la parution de *The Whirlpool* (quelques-unes des nouvelles qui ont par la suite été intégrées au recueil avaient déjà été publiées dans différentes revues à cette époque) :

While polished in style, she looks for the bizarre underside of our own history. Whether her work is situated at turn of the century Niagara Falls, the palace of Versailles, or in a confessional based on one of her husband's drawings, *she reveals that conflict between order and chaos, that split between the old world and the new in the Canadian psyche.*⁴⁸²

4.3.3. Souffrance et mort

Bradbury, dans sa brève mais percutante analyse de *Storm Glass*, affirme que les nouvelles traitent de l'exploration de la douleur, celle qui est «permanente, incorruptible», comme la douleur qui se lit sur le visage de Santa Chiara, dans la nouvelle «Italian Postcards»: «People's routines are broken up, repeatedly, not by joy, but by death or personal suffering»⁴⁸³. En effet, «Cartes postales italiennes», sur l'ailleurs spatio-temporel qui en forme la toile de fond, est l'exploration – redécouverte plutôt – d'une douleur figée parce qu'elle est enfouie depuis la petite enfance. Dans «La mort de Robert Browning», c'est sa mort anticipée qui permet au grand poète de réaliser qu'il s'est aliéné son idéal d'écriture et de vie. La mort entrevue avec l'apparition du bateau de la nouvelle éponyme permet à un vieux couple plutôt morne de se remettre en question et de faire de même, un bref instant,

⁴⁸² Geoff Hancock, «An interview with Jane Urquhart», *op. cit.*, p. 23 (les italiques sont de moi).

⁴⁸³ Patricia Bradbury, «Jane Urquhart's Short Stories in the Landscape of the Poet», *op. cit.*, p. 2.

pour les valeurs de la société qu'ils représentent. Dans «Luxure – Le Bossu», c'est la douleur pressentie chez un bossu qui incite une femme qui en est amoureuse à se rapprocher de lui par la souffrance. On a vu que les nouvelles qui forment les «Cinq Chaises roulantes» sont le symbole des infirmités psychiques des personnages, ou du moins d'incapacités: c'est l'incapacité de faire face à un manque perçu comme douloureux plutôt que ce manque lui-même que représentent ces infirmités.

Dans la nouvelle qui donne son titre au recueil, la mort entrevue donne à la narratrice une perspective sur sa vie de couple, lui permet d'en voir les dérives et les agréments, les points de rencontre et les divergences; la mort est transformée en alliée qui donne un avantage à ceux qui l'ont fréquentée. C'est le spectre de la mort de l'amie de jeunesse de la grand-mère qui devient le point focal des discussions entre elle et sa petite-fille dans «Danses interdites», mort métaphorisée dans les figures mythiques d'Ophélie et de la Lady of Shalott. «Gourmandise», avec ses *chiaroscuri*, occulte la souffrance qui naît de se savoir inimportante. L'insubstantiel, dont la narratrice sent qu'elle est sa qualité, correspond à un vide qu'elle comble tant bien que mal par son appétit gargantuesque. Dans «Ses boucles d'or» («Envie»), l'envie immodérée peut causer la mort de l'objet de cette envie; peut-être le seul fait de posséder la blonde chevelure est-il suffisamment meurtrier: témoin, la mort mystérieuse de la mère d'Amy. «Glace artificielle» («Colère») met en scène la douleur causée par le rejet amoureux; toutefois, comme dans d'autres nouvelles, cette souffrance est libératrice en ce qu'elle permet à la danseuse de se recentrer sur ses propres valeurs, seules garantes de son équilibre. «Le Cottage de John» met en scène cette même douleur, transcendée cependant. Bien qu'aucune douleur ne soit au départ apparente chez le collectionneur calculateur et rusé qu'est le protagoniste de «Verre de Venise», c'est la vieillesse et la mort entrevue qui accusent de la réémergence de son sentiment amoureux pour la jeune femme rencontrée à Florence alors qu'il était jeune, que suit la réalisation de la futilité de sa vie, attachée à des objets plutôt qu'à des êtres. Enfin, la mort est aussi présente dans la courte nouvelle intitulée «Hôtel Verbano» («Paresse»). Elle l'est d'abord dans le lent engourdissement qui saisit le narrateur; puis dans les figures de l'absence qu'il met en scène (choses dépourvues de couleurs, de mouvements, ou dont les formes se dissolvent); enfin dans la vision du chat se décomposant dans l'eau. Cette dernière image peut d'ailleurs être mise en parallèle avec celles d'Ophélie et de l'amie de la grand-mère dans «Danses interdites», ainsi qu'avec celle du cadavre en décomposition de Shelley dans les images oniriques qui précèdent la mort de Browning, dans la nouvelle éponyme.

4.3.4. Amour et Altérité

Les nouvelles de *Verre de tempête* traitent de la souffrance et de la mort, mais toujours en relation avec l'autre, comme si la définition des limites de l'identité était toujours problématique, restait constamment à être négociée avec l'autre. On voit à quel point ce thème est lié au féminin: la valorisation de la femme passant traditionnellement par l'homme, les héroïnes d'Urquhart se débattent entre deux extrêmes: celui de l'identification avec l'être aimé, qui sous-tend toujours le reniement de soi, et celui de l'isolement nécessaire pour se retrouver, ou du moins pour rassembler les parties du casse-tête qu'est l'identité féminine, ce «continent noir». Le motif de l'amour déçu, de la femme qui va vers l'homme les bras ouverts, et dont l'amour est ignoré, court dans maintes nouvelles («Danses interdites», «Bossu», «Glace artificielle», «Verre de Venise», «Le Cottage de John» et «Cartes postales italiennes»). Plusieurs de ces nouvelles voient même la protagoniste consentir à adopter les valeurs de l'aimé. On pense en particulier à la femme dans la nouvelle «Bossu», qui se métamorphose, provoque une dégradation volontaire de son corps afin de mieux comprendre le bossu et, à la limite, afin de mieux se faire accepter de lui. Dans «Cartes postales italiennes», Claire d'Assise accepte la tonsure, les cendres et le sac de jute pour pouvoir entrer en communion spirituelle avec François. Dans «Le cottage de John», la jeune femme, une fois abandonnée par son amant, revêt son jeans, lit les livres qu'il lisait, adopte sa façon de parler. Il se crée donc chez ces femmes aimantes une identification à l'être aimé qui est un signal du désir de rapprochement, signal qui est ignoré par l'homme, mais aussi symptôme de l'incapacité de l'héroïne à se créer des valeurs intrinsèques. Les narrateurs masculins semblent toutefois aussi aux prises avec des problèmes similaires, où l'envie et le désir d'émulation sont inextricablement mêlés: le Robert Browning d'Urquhart passe la plus grande partie de sa vie à renier l'influence de Shelley, dont il pressent l'importance: le retour en force d'images et de poèmes du poète romantique dans l'inconscient d'un Browning au terme de sa vie, le nombre d'images liées à la submersion, au naufrage, témoignent de la crainte grandissante du vieux poète de perdre sa personnalité face à un si imposant génie. Trevor («Ses boucles d'or») rêve moins à la petite Amy qu'à revêtir ses caractéristiques et possessions, ce qui lui permet de ne pas trop souffrir de sa famille très ordinaire, de ne pas trop ressentir sa pauvreté. Enfin, le narrateur de «Verre de Venise», après avoir tenté de lier sa vie à cette jeune femme de passage à Florence – jeune femme dont la beauté la rapprochait à ses yeux d'un objet de collection – s'associera les plus beaux objets en verre de Venise, passera sa vie à se les approprier, comme si la valorisation de soi passait par l'association à des objets de valeur.

CONCLUSION

La présente thèse, amorcée dans sa genèse comme un commentaire sur une oeuvre, est allée s'élargissant de la problématique qui sous-tend les choix effectués dans la traduction du recueil *Storm Glass* au contexte socio-historique dans lequel la traduction littéraire s'est opérée. Ce qui se voulait, au départ, une étude purement textuelle, fondée sur la valeur herméneutique des signes stylistiques d'une oeuvre — signes à la frontière entre la collectivité qui les accueille et l'individualité qui les recontextualise— s'est vu, au fil de ce long processus qu'est une thèse, de plus en plus nourri, non seulement par le contexte traductologique foisonnant de théories à la fois opposées et complémentaires, mais aussi par le contexte immédiat de l'oeuvre : la problématique même choisie, collectif et individuel se condensant et s'entremêlant, appelait nécessairement un tel développement, bien qu'il apparût au départ imprévu.

Le premier chapitre, «La traduction: lettre ou sens? Évolution de la notion de style en traduction littéraire et définition de la problématique» — rédigé en dernier lieu — m'apparaît rétrospectivement d'une importance capitale en ce qu'à la fois il contextualise la thèse présentée en la situant dans la tradition traductologique (reconnaissant, de ce fait, sa dette à tout un courant) et la définit par l'intermédiaire de préceptes qui balisent l'hypothèse de départ. «La traduction littéraire dans son contexte», première partie de ce chapitre, voulait, par le biais d'un bref historique, montrer comment, jusqu'au XVI^e siècle, auteur et collectivité sont indissociablement liés, en raison de l'indifférence de l'époque à la reconnaissance d'une frontière entre individus et sociétés. On voit comment cette partie, en apparence éloignée du sujet de la thèse, s'y articule. Les écrits n'étant pas individués, ils sont appropriés par la collectivité qui, *mutatis mutandis*, se souciera encore moins de distinguer la traduction des autres activités de réécriture (paraphrase, glose, commentaire) qui caractérisent le siècle. Le passage d'une société théocentrique à une société anthropocentrique est lié, on le sait, à la reconnaissance de la subjectivité, et, avec elle, à celle du statut de l'auteur.

De là la différence naissante entre textes premiers et textes seconds. Le traducteur, sur le même plan (anonyme) que l'écrivain jusqu'au XVI^e siècle, passe au second plan ou, si l'on veut, reste dans l'ombre cependant que l'auteur passe au premier plan. Si cette hiérarchisation nouvelle est justifiée par la stabilisation des langues vernaculaires

européennes, c'est-à-dire par la progressive étanchéité de leurs frontières, de même que, corollaire obligé, par la nouvelle distinction entre individu et collectivité, il n'empêche que l'intertextualité présente dans l'acte même de traduire l'éloigne d'une catégorisation aussi manichéenne de l'auteur et du traducteur que celle qui a cours de nos jours. Cela, d'autant plus que cette distinction binaire favorise chez les traducteurs un effacement qui, paradoxalement, tout en gommant sa subjectivité, n'en nie pas moins une série de choix sous-tendus par une position, qu'elle soit avouée ou non. Ces choix, de par le fait qu'ils ne sont pas assumés clairement, créent souvent l'effacement des particularités formelles de l'oeuvre traduite — ou, du moins, la brouillent, car on a vu à quel point ce type de traduction, loin de rendre l'oeuvre dans sa singularité, en neutralise la forme subversive. C'est ce phénomène qui a fait dire à certaine école traductologique que toute traduction littéraire est étouffée par la doxa, par les valeurs implicites mais omniprésentes de la société langagière dans laquelle une oeuvre est accueillie en traduction. L'histoire de la traduction (particulièrement celle de la traduction vers le français) prouve que rejeter spontanément cette hypothèse serait tout aussi erroné que d'y accorder une foi entière. Le problème est beaucoup plus complexe, car les types de public dans la collectivité qui accueille l'oeuvre en traduction peuvent justifier une traduction de l'oeuvre qui aille jusqu'à l'adaptation — je pense ici aux adaptations populaires américaines de grands classiques français, dont la forme est émondée pour être accessible à un public sinon peu instruit, du moins ignorant de la culture française en général. Reste que le traducteur, qu'il s'assume ou non comme écrivain-passeur d'une langue-culture à une autre, en accordant à la doxa peu ou beaucoup de crédibilité, fait des choix qui, qu'il en soit conscient ou non, témoignent de son libre-arbitre.

Si les cultures ont traditionnellement montré une grande résistance à la traduction intégrale du style d'une oeuvre, c'est que ce qu'il s'agit de traduire, c'est l'étranger, qui risque toujours de mettre en question les institutions établies par sa façon autre de voir le monde et de le penser. Non seulement l'oeuvre en elle-même, pour être considérée comme nouvelle, montre un visage étranger par rapport à sa propre littérature, mais sa traduction la présente aussi comme étrangère en ce que d'une langue et culture autres, elle est transplantée dans le même. C'est cette part d'étrangeté, qui tient autant à la langue-culture d'où émane l'oeuvre qu'à l'oeuvre elle-même, que le traducteur doit laisser transparaître dans son travail. Berman ne s'est, au long de son célèbre ouvrage, *L'épreuve de l'étranger*, attaché à distinguer ouvertement entre l'étranger émanant du sociolecte et celui émanant de l'idiolecte, qu'en de très rares occasions, ce qui révèle peut-être la part de flou de ces distinctions. Bien que ma thèse s'inspire largement de la position de Berman, elle ne s'en éloigne pas moins en ce qui concerne la traduction du style collectif: dans le cas qui nous intéresse, traduire les

structures du style collectif anglais serait accepter son hégémonie et renier la capacité du français à accueillir le style de l'auteur. Ma position traductive favorisant la préséance du style individuel sur le style collectif, il pourrait être avancé que je me situe à mi-chemin entre les sourciers, qui visent à traduire l'étrangeté de la langue de départ (styles collectifs et individuel confondus) et les ciblistes, dont les traductions donnent préséance au style collectif de la langue d'arrivée. L'ethnocentrisme se situerait justement de ce côté de l'échelle, où seraient avant tout considérés le goût et les habitudes du lecteur de la langue d'arrivée. Dans ces cas — de moins en moins fréquents, heureusement — l'étrangeté de l'oeuvre est gommée au profit de la facilitation de sa réception. Toutefois, ce type de traduction est aussi une façon pour une culture d'aborder une oeuvre par trop différente, comme celle de Dostoïevski ou de Kafka lors des premières traductions de leurs oeuvres. D'autres traductions, qui rendent de plus près la forme du texte, suivent habituellement, lorsque l'oeuvre est mieux intégrée à sa culture d'adoption. On voit donc que le phénomène peut être considéré autrement que comme deux positions retranchées aux limites opposées du spectre des positions en traduction, c'est-à-dire de façon diachronique et culturelle: le rejet de l'étrangeté d'une oeuvre pourrait ne constituer, dans un court laps de temps qu'une étape dans le processus de dévoilement de l'oeuvre.

Bien que le platonisme semble, au premier abord, constituer une caractéristique inhérente au traduire — il s'agit d'une tendance à gommer la corporéité des mots, pour n'en garder que l'essence, c'est-à-dire le sens —, la position que nous soutenons, qui est celle de l'attention au corps textuel, à ses ramifications sonores et thématiques pour en re-produire la nouveauté dans la langue d'arrivée, peut en éviter les principaux pièges. C'est en nommant ces déformations — et d'autres comme la littérisation, l'effacement des réseaux vernaculaires, etc. — inhérentes au traduire qu'on peut définir, par contraste, la rigueur qui balise le travail de traduction sur la lettre. La traduction littéraire doit tenir compte de la lettre, c'est-à-dire du style de l'oeuvre, car ce qui distingue une oeuvre littéraire d'une rédaction, par exemple, c'est précisément cette forme. La prééminence accordée à la forme reconnaît la multiplicité de sens qui y sont concentrés, qu'une attention strictement centrée sur le sens, paradoxalement, réduirait. Par ailleurs, cette attention accordée à la forme oblige le traducteur à discriminer entre style d'ordre collectif (les idiosyncrasies propres à une langue) et style d'ordre individuel (celui d'un auteur dans une oeuvre particulière) de façon à pouvoir recréer ce rapport de l'oeuvre à sa langue: l'écrivain utilise-t-il les ressources de sa langue en y coulant son style ou, au contraire, travaille-t-il à contre-courant de sa langue?

Le Québec, toutefois, occupant, du fait de sa domination séculaire par la langue anglaise, un statut particulier parce que style collectif (dans ce cas, celui de l'anglais) et style individuel ne sont jamais parfaitement indissociables, la menace d'une assimilation, c'est-à-dire l'anglicisation du français, pourrait se profiler derrière cette position favorisant l'arrivée de l'étranger sur le sol natal dans son costume original. Toutefois, c'est peut-être par la mise en relief de l'étranger que le spectre de l'assimilation sera éloigné, comme le faisait si justement remarquer Kathy Mezei⁴⁸⁴.

De «Limites de l'interprétation: la traduction comme critique», il faut retenir que si le travail de traduction sur la lettre révèle le fonctionnement interne de l'oeuvre, il en révèle aussi la fragilité, les apories, l'inévitable incomplétude de sens qu'accentuera une certaine dérive du sens. Cependant, il importe de réinscrire cette incomplétude dans le texte d'arrivée, de ne pas colmater les brèches pour plaire au lecteur imaginé. C'est paradoxalement le seul moyen de préserver l'intégrité de l'oeuvre.

Le second chapitre, qui se voulait le lieu de l'exploration des différences fondamentales entre les styles collectifs de l'anglais et du français, a certainement mis en lumière des faits qui tendent aujourd'hui à être occultés en ce qui concerne le fonctionnement de ces langues. On a vu que, en raison même de leur histoire, l'anglais et le français, malgré leurs nombreuses interfécondations, s'opposent sous plusieurs aspects. Le français, langue restrictive, a, dès le XVII^e siècle, en raison de l'Académie française, restreint l'acception et la formation des mots dans son lexique, alors que le lexique anglais, n'étant sanctionné que par l'usage, s'élargit rapidement. Langue de la cour pendant des siècles, le français affectionne les mots longs, abstraits, de consonance latine, cependant que l'anglais favorise nettement dans son évolution le foisonnement de mots courts (d'une ou deux syllabes), à la fois plus concrets et plus iconiques, d'origine anglo-saxonne. Si l'on doit admettre que l'anglais et le français, langues analytiques, ont laissé tombé leurs déclinaisons au cours de leur évolution, on doit aussi reconnaître leurs différences dans le fonctionnement de leur syntaxe, car là où l'anglais encourage le changement de catégories grammaticales pour ses mots, polyvalents, dont la nature se reconnaît souvent à leur fonction dans la phrase, le français, lui, conserve une syntaxe à la fois plus rigoureuse et plus rigide, ne serait-ce qu'en raison de la survivance de certaines marques grammaticales (le féminin des articles, des déterminants et adjectifs, des noms auxquels on ajoute un suffixe pour en marquer le féminin) et logiques (prépositions et connecteurs y sont plus fréquents). Par ailleurs, le fait que l'anglais préfère mettre l'accent

⁴⁸⁴ Kathy Mezei, «Speaking White. Literary Translation as a vehicle of assimilation in Quebec». in *Canadian Literature* no 117, op. cit., p. 12-20.

sur le procès plutôt que sur le résultat, contrairement au français, se reflète nécessairement dans l'organisation de la temporalité, dont la représentation s'avère plus aspectuelle que strictement temporelle. On pourrait ajouter à cette liste sommaire que le *simple past*, principal temps du passé en anglais, sert à la fois la narration, la description et les dialogues — c'est-à-dire qu'il couvre les catégories du discours et du récit dans le passé; l'anglais n'organisant pas sa perspective des temps comme le français, mais en y faisant intervenir une forme pour ainsi dire inusitée en français— les temps progressifs — pour distinguer entre arrière-plan et avant-plan, distinction qui ne correspond pas parfaitement aux catégories des temps en français.

Compte tenu de ces différences, qui constituent déjà en elles-mêmes, sans qu'y soit intégrée la marque d'une subjectivité, puisqu'il s'agit de phénomènes stylistiques d'ordre collectif, des problèmes de traduction en ce qu'elles représentent des visions du monde (du passage du temps, par exemple) divergentes, on comprendra l'importance de superposer ces particularités sociolectales, qui sont à la fois limitations et ressources, au style d'un auteur, afin de jauger le travail de traduction à accomplir et de le baliser.

Les troisième et quatrième chapitres de la thèse constituent une étude détaillée du style du recueil de nouvelles de Jane Urquhart, *Storm Glass*, ainsi qu'une application des présupposés explorés et mis en discours dans les chapitres précédents quant à la traduction littéraire. En ce qui concerne le style du recueil, l'analyse des nouvelles révèle une écriture qui n'est pas aussi classique qu'il n'y paraît au premier abord. Si la critique tient, comme on l'a vu, un discours presque uniforme quant au style d'Urquhart, c'est peut-être parce qu'il ne tient pas tant à la postmodernité de son écriture *per se*: on ne trouve pas dans l'écriture du recueil des procédés présents dès les premières oeuvres d'écrivaines comme Audrey Thomas (fragmentation du discours, insertion de discours non-littéraire, dérive du sens, etc.). Toutefois, en ce qui concerne la forme, Urquhart obtient une superposition des sens particulière en modifiant la préposition d'une locution verbale figée, sorte de recyclage des clichés, où sens traditionnel et nouveau se superposent. L'écriture d'Urquhart en ce sens constitue peut-être la plus belle métaphore du travail du traducteur: comme lui, elle utilise les ressources de sa langue – la grande mobilité, le dynamisme de ses prépositions, qui se retrouvent autant dans les expressions figées (ce sont alors des prépositions verbales, dites vides) que dans l'infinité des expressions nouvelles que la langue permet de construire. De cette manière, Urquhart force en quelque sorte les limites de sa propre langue, s'écarte des normes. Et pourtant, son écriture est à la fois idiomatique et moirée de sens: les couches de sens s'y superposent sans que son écriture souple en paraisse pour autant postmoderne.

Mais c'est peut-être dans «Hôtel Verbano» que le profit mutuel des styles collectifs et individuel est le plus évident. On a vu qu'une analyse attentive y révèle la progressive réification du sujet — narrateur-focalisateur — non seulement dans le réseau de symboles qui s'y construit (avec toutes les figures de l'absence qui s'y profilent), mais aussi dans les structures mêmes de sa langue, où les modes quasi-nominaux (participes présents, passés, infinitifs) prennent progressivement le relai d'un présent ontologique singulièrement étroit. Ce système symbolique extraordinairement efficace, qui prend racine dans la structure même de la langue, une fois mis au jour par la traduction, peut s'enraciner dans les structures de la langue française, dont le système verbal, bien que très différent, favorise ici le désancrage de la personne.

Cependant, comme l'ont montré plusieurs critiques: Goldman (1997), Hancu (1995), Turner (1995), Gottchalk (1993), c'est dans l'atmosphère de ses récits, la caractérisation de ses personnages, la description de leurs obsessions, de leurs rêves comme du décor, fortement métaphorique – en ce qu'il participe de l'investissement des valeurs en jeu dans le récit – que réside, comme le montreront avec plus d'éclat les oeuvres ultérieures, la subversion dans l'oeuvre d'Urquhart. Cette écriture, semble-t-il, volontairement transparente, fluide, n'en raconte pas moins les heurts, les blessures, les infirmités, bref, le côté sombre de personnages que l'exil révèle souvent à eux-mêmes. Le seul fait que forme et contenu soient apparemment disparates constitue déjà une marque de modernité en ce qu'elle témoigne d'une discordance. Car si, chez Urquhart, la veine romantique est immédiatement repérable dans la langue, où fleurissent métaphores, symboles et images précieuses, cette source se tarit quand on y regarde de plus près; les personnages, trop romantiques eux-mêmes, s'entourent souvent d'un monde factice; comme ces jonquilles de Wordsworth que le poète du roman *Niagara* n'arrivait pas à retrouver dans le paysage ontarien, les personnages, prisonniers de leur vision du monde, sont la proie d'obsessions morbides justement parce que leur attachement à leur vision du monde témoigne de leur désir de contrôler la réalité, de l'emboîter. Pour cette raison peut-être, les récits sont remarquablement «flottants», l'atmosphère onirique des nouvelles elle-même apparaissant aux frontières du réel. Incapables de saisir la réalité telle qu'elle se présente avec son cortège d'incongruités – car elle est, comme Urquhart aime à le faire remarquer par nombre d'images de la nature, désorganisation, pluralité de sens, chaos –, les personnages tentent de structurer la réalité avec des outils désuets, voyant de ce fait s'organiser leur vie selon une série de conventions étouffantes, délétères. Si la prise de conscience de l'ordre mortifère de leur vie étriquée se fait parfois *in extremis*, parfois encore les enjeux sont trop lourds, et le désir de mourir devient plus fort que celui de vivre. Dans «Rêves», ce sont les conventions maritales séculaires

acceptées par la nouvelle mariée qui la font basculer un moment dans un autre monde; dans «Le professeur de dessin», c'est la définition de ce que doit être un sujet de dessin, définition sanctionnée par le professeur, qui structure des oppositions entre la connaissance et les sentiments, la nature et la culture, l'ordre et le chaos – l'élève. dans ce cas, constituant la preuve *a contrario* que la vérité du coeur ne réside pas nécessairement du côté de l'expérience. Dans «Le cadeau», Urquhart s'en prend aux idées reçues, non pas celles d'un personnage, mais celles que le lecteur anglophone nord-américain moyen entretient sur la France. «La mort de Robert Browning» présente le poète dans ses derniers jours, réévaluant sa vie selon des critères opposés à ceux qui l'ont jusque-là régie – ceux qui ont gouverné la vie de Shelley, poète qui symbolise, de par son existence dissolue, courte mais merveilleuse, le désordre intrinsèque de la vie.

Aussi les personnages acceptant l'ordre établi, ou, comme on l'a vu, cherchant à ordonner le flux de l'expérience avec des critères imposés par la société et ses institutions, bien qu'ils ressentent en surface une certaine sécurité, se trouvent-ils aux prises avec la résurgence de motifs inconscients qui brouillent les frontières de leur réalité, qui en font les jouets de forces obscures. D'où les fréquentes transgressions de catégories ontologiques – du statut de chose à celui de personne, et vice-versa –: les personnages de femmes particulièrement se prêtent à ces glissements ontologiques, non seulement par les choix qu'elles font ou acceptent que l'on fasse pour elles, mais du fait qu'elles sont souvent «objets» du désir de l'homme. Elles se retrouvent, dans les nouvelles qui se situent entre le XIII^e et le début du XX^e siècles, catégorisées aux extrémités d'une échelle de valeur, emboîtement qui leur est toujours préjudiciable: objet d'art («Verre de Venise») ou déchet («Danses interdites»), sainte dont le corps est exposé («Cartes postales italiennes») ou poupée morte («Ses boucles d'or»), elles souffrent d'un défaut d'être.

Par ailleurs et dans le même ordre d'idées, les choses associées à des humains par métonymie indiquent peut-être autant leur absence (les chaussures de l'acrobate dans «Chaussures» une fois qu'il a disparu; les objets de l'embarcation dans «Le bateau», qui représentent, dans leur simplicité même, l'essentiel et peut-être l'obscur disparition qui attend ces personnes dans un monde où les valeurs et la culture matérielle se renvoient leur facticité; le passe-lettres de «Danses interdites», auquel la narratrice transfère sa nostalgie du premier John) qu'ils caractérisent un trait occulté de leur caractère (les chaises roulantes de la série de nouvelles éponymes; le cottage dans «Le cottage de John», qui symbolise l'ouverture du second John). Elles peuvent également constituer un condensé symbolique d'un fragment perdu de leur histoire personnelle (les travaux de broderie dans «Danses

interdites», dont les fils et les coutures se défont constamment, symbolisent la fragilité psychique qui semble être le lot des femmes d'autrefois, qu'elles acceptent l'ordre établi — comme la grand-mère — ou qu'elles le refusent — comme son amie — parce que, travaillant contre elles-mêmes ou contre la société, elles sont toujours perdantes).

On voit ce que l'étude du réseau des figures de style du recueil *Storm Glass* peut apporter à la traduction des nouvelles d'Urquhart. En effet, la charge sémantique des images, en elles-mêmes et de par leur réseau, constituant une partie de la cohérence textuelle de l'oeuvre, sera, si elle n'est pas reconnue et traduite, diminuée d'autant, et appauvrira l'oeuvre, dont la richesse tient aussi à la complexité des symboles, qui supportent plusieurs interprétations. Je pense ici plus concrètement à certains aspects de la traduction d'Anne Rabinovich, et spécialement aux particularités physiques et psychiques peu reluisantes qu'Urquhart a attribuées à Robert Browning dans la nouvelle «La mort de Robert Browning» et que Rabinovich a omises dans sa traduction. C'est ne pas reconnaître que les personnages d'Urquhart ne sont jamais manichéens. L'ensemble des qualités et des défauts présents chez tout être humain, l'auteure ne les répartit pas, comme dans la paralittérature, chez des personnages «bons» et «mauvais». Elle présenterait plutôt ses personnages comme l'enjeu, à un moment donné dans l'espace, d'une série de forces contradictoires, conscientes (en général, il s'agit, sous une forme ou une autre, de l'ordre, d'une structure que le personnage veut imposer à sa vie, et parfois à une femme) et inconscientes (qui se manifestent habituellement dans les rêves ou par des comportements aberrants). On voit l'importance d'une interprétation des nouvelles pour la traduction. La littérature n'étant pas affaire de morale, le traducteur, passeur de cultures et de littératures, ne doit pas laisser des traces de son jugement des valeurs assorties aux personnages en faisant fi de certaines caractéristiques et en gonflant certaines autres par le choix d'un vocabulaire qu'il considère approprié à certaines valeurs morales ou postures esthétiques. Il s'agirait plutôt de comprendre comment ces êtres de papier se structurent, comment ils sont investis et de se demander si leurs états d'âme se reflètent dans les paysages. Venise, par exemple, dans cette même nouvelle, ville romantique par excellence, est pourtant, dès le début de la nouvelle, investie de qualités négatives qui, de fait, reflètent le malaise inconscient que le poète ressent: si Venise est une ville-labyrinthe, où l'on se perd facilement, ce que Browning ne semble jamais avoir remarqué avant cette journée précédant sa mort où il se perd dans l'un des quartiers populaires de Venise, c'est peut-être qu'il a toujours lui-même eu, comme ses enfants le remarquent le jour de sa mort, des plans précis, sauf le matin de cette journée particulière. Par ailleurs, Venise est aussi une ville de la stagnation parce qu'elle s'enfonce peu à peu dans ses eaux croupissantes. Browning s'oppose donc aussi par la symbolique de l'eau, à cette

ville, qu'il associe, à son grand agacement, à lui-même depuis que la mort entrevue éclaire les choses sous un autre angle. Le calme des eaux des canaux de Venise s'oppose ainsi à la mer déchaînée et à Shelley, mort en mer lors d'une tempête. Quand Rabinovich ne traduit pas l'idée de viscosité pour qualifier les ponts qui enjambent les canaux, c'est peut-être encore pour conserver une image romantique de cette ville aux mille canaux; il n'empêche que cette traduction va à l'encontre des valeurs en cause dans le récit. Ainsi, c'est dans le réseau très serré d'images que réside la mise en discours des valeurs du récit, les personnages eux-mêmes (narrateurs-focalisateurs) étant le plus souvent incapables de donner un sens à ce qu'ils vivent. C'est pourquoi l'étude de chacune des images d'un récit, de même que le réseau dans lequel elle est enchâssée, doit précéder la traduction des nouvelles afin que soit proposée une reconstruction de ce réseau qui n'affaiblisse pas la valeur symbolique des récits tout en conservant la résonance de la langue de l'original.

Le travail sur la lettre, c'est donc non seulement mettre au jour les idiosyncrasies stylistiques (ponctuelles et contextuelles) de l'auteure, mais c'est aussi retracer le réseau d'images qui contient les valeurs du récit, et, quelle que soit son ambiguïté, viser sa reconstruction en tenant compte des connotations qui y sont associées.

La présente thèse ouvre des perspectives en ce qu'elle dévoile, par la position résolument textuelle qu'elle occupe, les possibilités d'une interprétation fondée sur les signaux stylistiques d'un texte, le champ qu'une oeuvre occupe comme corps dans sa tradition langagière aux confins du soi (c'est l'idiolecte) et de l'autre (en tant que collectivité représentée par son sociolecte), interprétation qui sert de fondement à la réinscription de ce texte dans la langue d'arrivée.

Aussi la thèse veut-elle de nouveau réinscrire le débat dans le texte, là où de récents courants associent la traduction littéraire au champ des «cultural studies». Si, comme cette thèse le reconnaît, il est nécessaire de prendre en compte le contexte de la traduction — même historique — et d'étudier la réception d'une oeuvre en traduction, le texte lui-même n'en reste pas moins la première autorité en ce qui concerne l'établissement de la traduction.

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvre étudiée

URQUHART, Jane, *Storm Glass*, Erin, Porcupine's Quill, ©1987, 1994 \ *Verre de tempête*, Québec, L'instant même, 1997 (trad. de N. Côté).

2. Autres oeuvres de Jane Urquhart

URQUHART, Jane, *The Underpainter*, Toronto, Mc Clelland and Stewart, 1997.

-----, *Away*, Toronto, McClelland and Stewart 1993 \ *La Foudre et le Sable*, Paris, Albin Michel, 1995 (trad. d'Anne Rabinovich).

-----, *Changing Heaven*, Toronto, McClelland and Stewart, 1993 \ *Ciel Changeant*, Paris, 1993, (trad. de Sophie Mayoux).

-----, *False Shuffles*, Victoria, Press Porcépic, 1982.

-----, *I Am Walking in the Garden of his Imaginary Palace*, Toronto, Aya Press, 1982.

-----, *The Little Flowers of Madame de Montespan*, Erin, Porcupine's Quill, 1983.

-----, *The Whirlpool*, Markham (Ont.), McClelland and Stewart, © 1986, 1993 \ *Niagara*, Paris, Maurice Nadeau, 1991 (traduction d'Anne Rabinovitch).

3. Articles de périodiques et chapitres d'ouvrages portant sur Jane Urquhart

ADACHI, Ken, «Jane Urquhart's Stand-up Talent», *Toronto Star*, June 7, 1987.

-----, «Fiction out Front in Ten of the 'Best'», *Toronto Star*. December 5, 1987.

ATWOOD, Margaret, «Un livre clé», dans *Le Sabord*, no 41, automne 95, Trois-Rivières, p. 33 - 34.

BILLINGS, Robert, «The Little Flowers of Madame de Montespan», *Waves*, vol.11, no 2-3, September, 1984.

BRADBURY, Patricia, «Jane Urquhart's Short Stories in the Landscape of the Poet», *Quill and Quire*, June 1987.

BROWN, Russel, «A Gathering of Seven», dans *American Book Review*, May-June 1988.

CANTON, Jeffrey, «Ghosts in the Landscape: an Interview with Jane Urquhart», *Paragraph: The Fiction Magazine*, vol. 13, no 2.

CARSON, Judith, «The Little Flowers of Madame de Montespan», *Quarry*, Fall 1984.

- COMPTON, Anne, «Meditations on the House. The Poetics of Space in *Changing Heaven* and *The Whirlpool*», *Canadian Literature \ Literature canadienne* no 150, automne 1996, p. 10 - 11.
- FINDLEY, Timothy, «Through the Looking Glass», *Books in Canada*, June-July 1987.
- FRENCH, William, «A Shimmering Crop of Short Stories from 'Other' Places», *The Globe and Mail*, December 1987.
- FRIEDMAN, Amy, «Wild Desire to Explain», *Kingston Whig-Standard*, July 18, 1987.
- GOLDMAN, Marlene, «Emptying the Museum: Jane Urquhart's *The Whirlpool*», *Paths of Desire. Images of Exploration and Mapping in Canadian Women's Writing*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 169 - 208.
- GOTTSCHALK, Katherine K., «Isabel Huggan and Jane Urquhart: Feminine in this?», *Canadian Women Writing Fiction*, ed. Mickey Pearlman, Jackson, 1993, University Press of Mississippi, p. 97 - 115 .
- HANCOCK, Geoff, «An Interview with Jane Urquhart», *Canadian Fiction Magazine*, vol. 55, 1986, p. 23 - 40.
- HANCU, Laura, «Escaping the Frame: Circumscribing the Narrative in *The Whirlpool*», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 20 no 1, 1995, p. 44 - 63.
- KALMAN-NAVES, E., «Home from *Away*», *Books in Canada*, May 1995, p.7 - 13.
- , «Legends in the Mist», *The Gazette*, April 23, 1995.
- KENYON, Michael, «Jane Urquhart, *Storm Glass*», *The Malahat Review*, no 80, 1987.
- LEMIRE-TOSTEVIN, Lena, «Museum & World», *Canadian Literature*, no 104, Spring 1985.
- MANGUEL, Alberto, «Brevity, Soul, and Wit», *Macleans*, 21 September 1987.
- MARTINDALE, Sheila, «*Storm Glass*, by Jane Urquhart», *High Profile*, September-October 1987.
- Mc GRATH, Joan, *The Little Flowers of Madame de Montespan*, *Canadian Book Review Annual*, 1984.
- Mc NAUGHTON, Janet, «Magically Real», *Books in Canada*, June-July 1995.
- REID, Robert, «Superb Writers Offer Insights through Verse», *The Kitchener Record*, October 1995.
- ROSS, Val, «Urquhart Wins a Top Award in France», *Globe and Mail*, March 17, 1992.
- SCOBIE, Stephen, «*The Little Flowers of Madame de Montespan*», *The Malahat Review*, 1984.

SMART, Patricia, «Weighing the Claims of Memory: the Poetry and Politics of the Irish Canadian Experience in Jane Urquhart's *Away*», *Revue internationale d'études canadiennes*, no 10, automne 1994, p. 63 - 70.

SYKES, Katie, «Inside Other Worlds: an Interview», *Quarry*, vol. 43, no 1, p. 54 - 62.

TURNER, Margaret E., «Jane Urquhart: Writing the New World», *Imagining Culture: New World Narrative and the Writing of Canada*, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press, 1995, p. 94 - 111.

TREGEBOV, Rhea, «*The Little Flowers of Madame de Montespan*», *Quill and Quire*, May 1984.

4. Ouvrages et articles théoriques sur la traduction

ALVAREZ, Antonio, «On Translating Metaphor», *Meta*, vol.38, no 3, 1993, p. 479 - 490.

ASTRO, Alan, «D'une traduction qui n'en est pas une: *Le rapport de Brodie* de J.L. Borges», *Cahiers Confrontation* no 16, Paris Aubier-Montaigne, automne 1986, p. 115-123.

BALLARD, Michel, «Histoire et didactique de la traduction», *TTR* («Orientations européennes en traductologie»), vol. 8, no 1, Septembre 1995.

BENJAMIN, Walter, «La Tâche du traducteur», *Oeuvres choisies* (trad. de Maurice de Gandillac) Paris, Julliard, 1959, p. 57 - 74.

BENSIMON, Paul, «Présentation», *Palimpsestes* no 6 («L'étranger dans la langue»), 1992, p. 7 - 13.

-----, «Présentation», *Palimpsestes* no 7 («L'ordre des mots»), 1993, p. 11 - 14.

BEDNARSKI, Betty, *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, 1989, éd. du GREF (coll. «Traduire, écrire, lire»).

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984 (coll. «Les Essais CCXXVI»).

-----, «Chateaubriand traducteur de Milton», dans *les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p. 109 - 125.

-----, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», dans *les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p. 35 - 107.

-----, «*l'Énéide* de Klossowsli», dans *les tours de babel*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, p.127 - 150.

-----, «L'essence platonicienne de la traduction», *Revue d'esthétique*, no 12, 1986, Toulouse, Privat, p. 63 - 72 (numéro spécial sur la traduction).

-----, «De la translation à la traduction», *TTR*, vol. 1, no 1, 1988, p. 23 - 42.

-----, «L'accentuation et le principe d'abondance en traduction», *Palimpsestes* no 5 («La mise en relief»), 1990, p. 11 - 17.

- , «La traduction et ses discours», *Meta*, vol. 34, no 4, 1990, p. 672 - 679.
- , «La traduction des oeuvres anglaises aux XIII^e et XIX^e siècles: un tournant», *Palimpsestes* no 6 («L'étranger dans la langue»), Paris, 1991, p. 15 - 21.
- , *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, NRF Gallimard, 1995 (coll. «Bibliothèque des idées»).
- BLANCHOT, Maurice, «Traduire», dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 69 - 73.
- BONNEFOY, Yves, «Shakespeare et le poète français» (1959), postface à la traduction de *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1962 (traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy).
- BRAGUE, Rémi, «La romanité comme modèle», *Mezza Voce* (dossier «Tradurre/Traduire»), juillet / août 1994, p. 13 - 16.
- CALLE-GRUBER, Mireille, «Sur la traduction», *Conséquences*, no 3, Printemps-été 1984, p. 10-25.
- CARTANO, Françoise, «La traduction littéraire, un métier?», *Mezza Voce* (dossier «Tradurre/Traduire»), juillet / août 1994, p. 50 - 52.
- CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire?*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1985.
- , *La traduction dans le monde moderne*, Georg et Cie, S.A., Genève, 1956.
- DARBELNET, Jean, «L'Imparfait, temps du passé inachevé», *Le français dans le monde*, Paris, Hachette-Larousse no 114, juillet 1975, p. 86 - 91.
- , «Niveaux de la traduction», *Babel*, 1977, no 1, p. 6 - 17.
- DE CARLI, Lorenzo, «Corriger Proust. Pour une histoire de la réception de la *Recherche* en Italie», *Mezza Voce* (dossier «Tradurre/Traduire»), juillet / août 1994, p. 65 - 70.
- DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.
- DE MAN, Paul, «Résistance à la théorie», *Mezza Voce* (dossier «Tradurre/Traduire»), juillet / août 1994, p. 72 - 76.
- DUSSART, André, «L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction», *Meta*, vol. 39, no 1, 1994, p. 107 - 115.
- FLAMAND, Jacques, *Écrire et traduire. Sur la voie de la création*, Ottawa, Vermillon, 1983.
- FOLKART, Barbara, «Traduction et remotivation onomastique», *Meta*, vol. 31, no 3, 1986, p. 233 - 252.

- GADDIS-ROSE, Marilyn, *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*. Manchester (U.K.), 1997, St Jerome Publishing, (coll. «Translation Theories Explained»).
- GARNIER, Georges, *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme, 1985, (Coll «Terre et Sociétés»).
- GÉMAR, Jean-Claude, «Pour une méthode générale de traduction: Traduire par l'interprétation du texte», *Meta*, vol. 35, no 4, 1990, p. 657 - 668.
- GODARD, Barbara, «The translator as She: The relationship Between Writer and Translator», *In the Feminine: Women and Words*. Conference Proceedings, 1983, Edmonton, Longspoon Press, p. 193 -198.
- GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, «Représentation linguistique de l'activité, l'action et l'événement en français et en anglais», *Palimpsestes* no 5 («La mise en relief»), 1991, p. 51 - 69.
- , *Syntaxe comparée de l'anglais et du français*, Paris, éd. Ophrys, 1981.
- HOLMES, James, ed., *Literature and translation: New Perspectives in literary Studies*, Louvain, Acco, 1978.
- HOMEL, David, «The Way they Talk in Broke City», *Translation Review*, no 18, 1985, p. 23 - 24
- HORGUELIN, Paul, *Anthologie de la manière de traduire: Domaine français*, Montréal, Linguatex, 1981.
- JOLICOEUR, Louis, *La sirène et le pendule. Atirance et esthétique en traduction littéraire*. Québec, L'instant même, 1995.
- , «Traducir a Onetti», *La Obra de Juan Carlos Onetti. Coloquio internacional*. Centre de recherches latinoaméricaines, Université de Poitiers, 1990, *Copiral Hispanoamerica* no 277, p. 277 - 285.
- KLEIN-LATAUD, Christine, et TATILON, Claude, «La traduction des structures grammaticales», *Meta*, Montréal, vol.31, no 4, 1986, p. 370 - 376.
- LADMIRAL, Jean René, «La langue violée», *Palimpsestes* no 6 («L'étranger dans langue»), 1991, p. 23 - 33.
- , «Sourciers et ciblistes», *Revue d'esthétique*, no 12, 1986, Toulouse, Privat, p. 33 - 40 (numéro spécial sur la traduction).
- , *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, nrf Gallimard, 1946.
- LAROSE, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1989.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York Routledge, 1992.

- LORTHOLARY, Bernard, «Le début du Procès de Kafka en allemand, français et anglais: le problème de l'ordre des mots», *Palimpsestes* no 7 («L'ordre des mots»), 1993, p. 93 - 97.
- MAY, Rachel, *The Translator in the Text. On Reading Russian Literature in English*. Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1994 (coll.«Studies in Russian Literature and Theory»).
- MARSHALL, Joyce, «The Writer as Translator. A Personal View», *Canadian Literature* no 117, 1988, p. 25 - 29.
- MASSON, Jean-Yves, «La langue intermédiaire dans l'horizon de travail du traducteur», *Mezza Voce* (dossier «Tradurre/Traduire»), juil./août 1994, p. 72 - 76.
- , «Territoire de Babel. Aphorismes», *Corps Écrit*, no 36 («Babel ou la diversité des langues»), Paris, P.U.F., déc. 1990.
- MESCHONNIC, Henri, «Poétique de la traduction», *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1977, p. 305 - 366.
- MEZEI, Kathy, «Speaking White. Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Québec», *Canadian Literature* no 117 (Translation), summer 1988, p. 11 - 21.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963 (Coll.«Tel»).
- , *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976 (Coll. «Psychologie et sciences humaines»).
- MÜLLER, Klaus Peter, «Transferring culture in translation», *TTR* («Orientations européennes en traductologie»), vol, 8 no 1, sept. 95, p. 65 - 83.
- MUNTANER, Jaume Perez, «La traduction comme création littéraire», *Meta*, vol. 38, no 4, 1993, p. 637 - 642.
- NYSSSEN, Hubert, «De la traduction», *Liberté*, vol. 35 no 1, 1993, p.44 - 56.
- PÉRALDI, François, «Pour traduire *Un coup de dés* », *Meta (La traduction poétique)*, vol. 23, no 1, 1978, p. 109 - 123.
- POUPART, René,«Isosémie et traduction», *Meta*, vol.39, no 1, 1994, p. 116 - 121.
- RAND, Nicholas, «Lectures de la traduction. Le drame baroque et les voies secrètes de l'histoire littéraire. (W. Benjamin)», *Cahiers Confrontation* no 16, automne 1986 («Palimpsestes»), p. 97 - 123.
- RISSET, Jacqueline, «Peut-on traduire les géants», *Mezza Voce* (dossier «Tradurre/Traduire»), juil./août 1994, p. 58 - 60.
- SAINT-PIERRE, Paul, «La traduction: histoire et théorie», *Meta*, vol. 35, no 1, mars 1990, p. 119 - 125.
- , «Textes et traduction», *Langues et linguistique*, no 8, tome 2, 1982, p. 245 - 271.

SIMON, Sherry, *Le trafic des langues*, Montréal, Boréal, 1994.

-----, «The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation», *Rethinking Translation*, *op. cit.*, p. 159 - 175.

-----, «Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec», *TTR*, vol. 1 no 1, 1988, p. 63 - 81.

-----, *Mapping literature: The art and politics of translation*, ed. Homel David et Simon, Sherry, Montréal, Véhicule Press, 1988.

STEINER, Georges, *After Babel, Aspects of language and translation*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1992.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York and London, Routledge, 1995.

-----, ed. *Rethinking translation. Discourse. Subjectivity. Ideology*. London, New York, Routledge, 1992.

WHITFIELD, Agnès, «Traduire l'étrangeté: de quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon», *La nouvelle québécoise au XXe siècle*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997 (coll. «Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise»)

WOODSWORTH, Judith, «Traducteurs et écrivains: vers une redéfinition de la traduction littéraire», *TTR*, vol 1 no 1, 1988, p. 115 - 125.

WUILMART, Françoise, «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», *Meta*, vol. 35, no.1, 1990, p. 236 - 242.

5. Ouvrages et articles sur la stylistique

BALLY, Charles, *Précis de stylistique*, Genève, Eygiman, 1905.

-----, *Traité de stylistique française*, Genève, C. Winter, 2 vol., Georg et Cie, 1963.

COMBE, Dominique, *Stylistique de la prose*, Bélin sup, Paris, 1993 (coll. «Lettres»).

DUPRIEZ, Bernard, «Les éléments du style», *L'étude des styles, édition augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel*, Ottawa-Paris, Didier, 1971.

-----, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, éd. 10-18, 1980.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, A. Colin, 1992 (Coll. «Cursus»).

GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, Paris, P.U.F., 6^e édition refondue, 1970, (Coll. «Que sais-je», no 646).

HERSHBERG-PIERROT, Anne *Stylistique de la prose*, Paris, Bélin sup, 1993 (coll. «Lettres»).

- INTRAVAIA, Pietro et SCAVÉE, Pierre, «La stylistique collective dans la formation linguistique et professionnelle des traducteurs et interprètes de conférence», *Meta*, vol. 39 no 1, p. 34 - 46.
- , «La notion de style collectif», *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Bruxelles, Didier, 1979, p. 13 - 25.
- KLEIN-LATAUD, Christine, *Précis des figures de style*, Toronto, Éd. du Gref, 1991 (Coll. «Traduire, écrire, lire, no 2»).
- KUENTZ, Pierre, «Tendances actuelles de la stylistique anglo-américaine», *Langue française*, Paris, 1969, p. 85 - 89 (Coll. «Larousse langue et langage»).
- MALBLANC, A., *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris, Didier, 1968.
- MAROUZEAU, Jules, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson ©1944, 1965.
- , *Notre langue*, Paris, Delagrave, 1955 (Coll. «Bibliothèque des chercheurs et des curieux»).
- MERCIER, Andrée, «Le style et sa théorisation ou les nouveaux objets de la sémiotique», *Protée*, vol. 23 no 2, Printemps 1995, p. 7 - 15.
- , «La sémiotique en quête de nouveaux horizons: une rencontre avec la stylistique», *Revue belge de philologie et d'histoire* «La stylistique en quête de nouveaux horizons» (fasc.3: «Langues et littératures modernes») no 71, 1993, p. 587 - 600.
- MOIGNET, Gérard, «Interpréter», *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p.9 - 52.
- MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, P.U.F., 1991 (Coll. «Que sais-je?»).
- , et CAHNÉ., Pierre, dir., *Qu'est-ce que le style?* Paris, PUF, 1994 (coll. «Linguistique nouvelle»).
- MOLINO, Jean, «Pour une théorie sémiologique du style», *Qu'est-ce que le style?* (sous la direction de Georges Molinié et de Pierre Cahné), Paris, P.U.F, 1994 (Coll. «Linguistique nouvelle»).
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie *Stylistique pratique du commentaire*, Paris, P.U.F., 1990.
- PROUST, Marcel, «À propos du style de Flaubert», *Nouvelle Revue Française*, Tome XIV, 1920, no LXXVI, p.72 - 89.
- , *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, (©1919), 1992 (coll. «Imaginaire», no 285).
- REINER, Erwin, *Étude de linguistique dualiste. Essai sur la stylistique envisagée comme complément de la grammaire*, W. Braumüller, Vienne, 1983.
- RIFFATERRE, Michel, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971 (Coll. «Nouvelle Bibliothèque scientifique»).
- SAINT-GÉRARD, J.-P., *Morales du style*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.

- SPITZER, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, ©1970,1980), Coll. «Tel».
- STAROBINSKI, Jean, «Léo Spitzer et la lecture stylistique», dans Léo SPITZER, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980 (Coll. «Tel»).
- VAUTHIER, Simone, «Notes sur l'emploi du présent dans "The Road to Rankin's Point" D'Alistair Macleod», *RANAM* («La nouvelle canadienne anglophone»), Strasbourg, no 16, 1983, p. 143 - 158.
- VINAY, Jean-Paul, et DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin (© 1958), 1977

6. Ouvrages et articles sur la linguistique

- BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke (© 1944), 1950.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (Coll.«Bibliothèque des sciences humaines»).
- CHUQUET, Hélène et Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais- français*, Paris, Ophrys, 1987.
- COMBE, Dominique, «Linguistique des genres», *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992.
- COMRIE, Bernard, *Aspect, An introduction to the study of verbal aspect and related problems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- DARBELNET, Jean, «Le français face à l'anglais comme langue de communication», *Le français dans le monde*, no 89, juin 1972, Paris, Hachette-Larousse, p. 6 - 9.
- DARBELNET, J., et G. VITALE *Words in context: A practical guide to the vocabulary of perception and movement in english*, Paris, Dunod-Bordas (© 1977), 1990.
- DARBELNET, Jean, et al., *Stylistique et linguistique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1956.
- DARMESTETER, A. *La vie des mots étudiés dans leur signification* . Paris, Delagrave, ©1895, 1950.
- DAUZAT, Albert, *Le génie de la langue française*, Paris, Payot, ©1943, 1947 (coll. «Bibliothèque scientifique»).
- DUCROT, Oswald, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*. Paris, Minuit, 1989.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

- DUNETON, Claude, *Parler Croquant*, Paris, Dire/Stock 2, 1973.
- GALICHET, Georges, *Essai de grammaire psychologique*, Paris, P.U.F., (©1950) 1963 (coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine»).
- , *Physiologie de la langue française*, Paris, P.U.F., 1961, 5e éd., (Coll. «Que sais-je?», no 392).
- GUILLAUME, Gustave, *Époques et niveaux temporels dans le système de la conjugaison française*, Québec, P.U.L., 1955.
- , *Langage et science du langage*, Paris et Québec, Nizet et Presses de l'Université Laval, 1964.
- , *Leçons de linguistique 1948-1949*, série C. Grammaire particulière du français et grammaire générale 4. Québec, P.U.L. et Paris, Klincksieck, 1973.
- GUILLEMIN-FLEISCHER, J. (sous la direction de) *Linguistique contrastive et traduction*, tome 1, Paris, Ophrys, 1992.
- , *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, Paris, Ophrys, 1981, 549 p.
- HIRTLE, W.H., «Auxiliaries and Voice in English», *Les langues modernes*, vol. 59, no 4, 1965, p. 433 - 450.
- , «Events, Time and the Simple Form», *Revue québécoise de linguistique*, vol. 17 no 1, p. 85 - 105.
- , *The Simple and the Progressive Forms. An Analytical Approach*, Québec, P.U.L. 1967.
- , *Time, Aspect and the Verb*, Québec, P.U. L., 1975.
- IMBS, Paul, *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, 1960.
- JAKOBSON, Roman, «Aspects linguistiques de la traduction», *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1973 (Traduction de Nicolas Ruwet), p.78 - 86.
- , «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1973 (traduction de Nicolas Ruwet).
- , *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JOLY, André, et O'KELLY, Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Paris, Nathan Université, 1990 (coll. «Langues étrangères»).
- KERBRACH-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, A. Colin, 1980, (coll. «Linguistique»).
- MAROUZEAU, Jules, *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, P. Geuthner ©1943, 1961.
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

WHORF, Benjamin Lee, *Language, Thought and Reality* (Selected Writings), ed. by J.B.Carroll, Cambridge, MIT Press, 1956.

7. Ouvrages théoriques sur la littérature et oeuvres littéraires citées

ATWOOD, Margaret, «Un livre clé», *Le Sabord* no 41, 1995, p. 34 - 36.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, nrf Gallimard, 1978 (traduit du russe par Daria Olivier; préface de Michel Aucouturier).

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, ©1953, 1972 (Coil.«Points»).

BLAKE, William, *The Complete Poems*, London, Penguin Books, 1977, ed. by Alicia Ostriker.

BRAULT, Jacques, «Remarques sur la traduction de la poésie», *ellipse* 21, 1977, p. 10 - 35.

-----, *Poèmes des quatre côtés*, St-Lambert, éd. du Noroît, 1975.

BROWNING, Robert, *Complete poetical works*, Riverside Press, Boston, 1895.

-----, *Poèmes*, Paris, Grasset, 1922 (coll. «Les cahiers verts» no 12; trad. de Paul Alfassa et de Gilbert de Voisins).

BRYSON, John, *Robert Browning*, Paris, Seghers, 1964, (coll. «Écrivains d'hier et d'aujourd'hui»).

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (coll. «Tel quel»).

DONNE, John, *Poésie*, Paris, éd.imprimerie nationale, 1993 (traduction et notes de Robert Ellrodt).

GALLANT, Mavis, *Home Truths*, Toronto, Stoddart, 1981.

-----, *The End of the World and Other Stories*, Toronto, McClelland and Stewart, 1974 (coll.«New Canadian Library», no 91).

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 (traduit de l'allemand par Pierre Cadiot).

HOLMES, Richard, *Shelley: The pursuit*, London, Weidenfeld and Niglson, 1974.

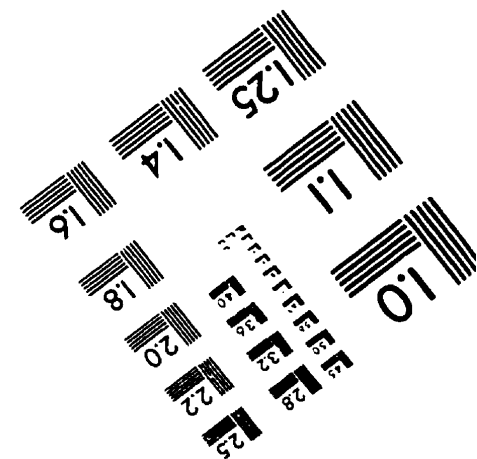
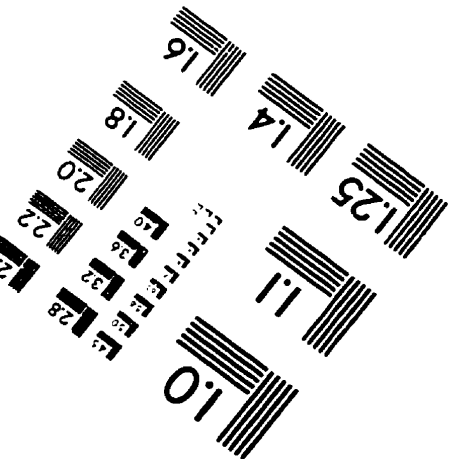
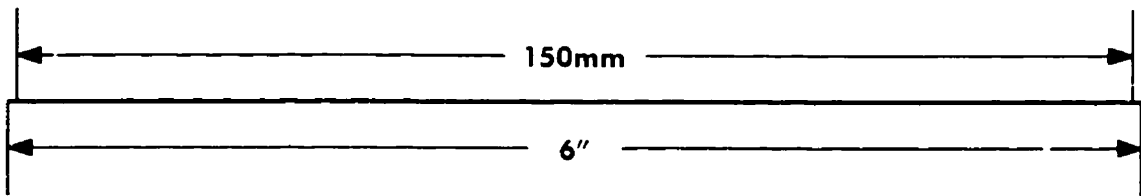
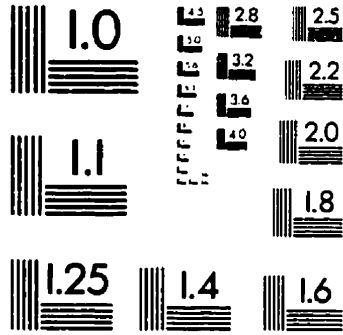
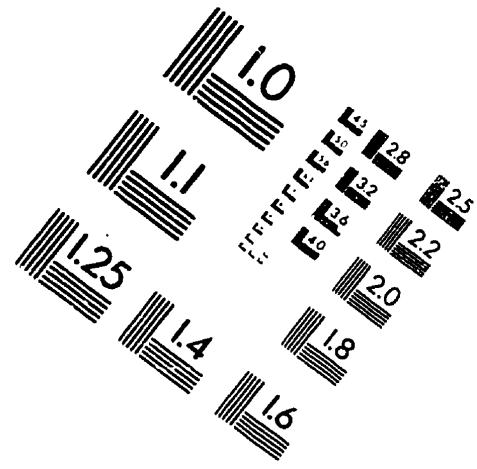
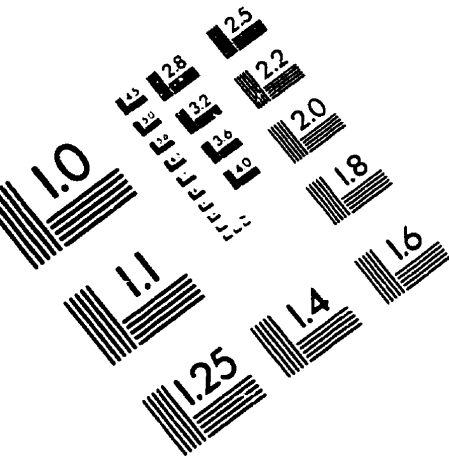
JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992 (coll. «Écriture»)

KANDISKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gonthier ©1954, (©1969 pour la traduction française, de Pierre Voboudt) (coll. «Bibliothèque Médiations»).

KEATS, John et P.B. SHELLEY, *Complete Poems*, New York, 1932 (coll. «The Modern Library»).

- LABÉ, Louise, «Sonnet VIII», *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p.125.
- LEBLANC, Julie, «Action ou interaction: l'énonciation littéraire», *RSSI*, vol. 12 (1992), n° 3, p. 67 - 86.
- PATOCKA, Jan, «Fragments sur le langage», *L'Écrivain, son objet*, Paris, P.O.L., p. 15 - 21.
- , «L'Écrivain, son objet», *L'Écrivain, son objet*, Paris, P.O.L., p.78 - 100.
- PAZ, Octavio, «Lecture et Contemplation», *La Fleur saxifrage*, Paris, Gallimard, 1984, p. 205 - 244, (Coll. «Essais»; traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson).
- POTTLE, F.A., *Shelley and Browning: A myth and some facts*, Chicago, Pembroke Press, 1923.
- RICHLER, Mordecai, éd., *Canadian writing today*, London, Penguin, 1970.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, éd. Orphée/ La différence, 1994.
- SHELLEY, Percy Byssche, et John KEATS, *Complete Poems of Keats and Shelley*, New York, Scribners, 1932 (coll.« The Modern Library»).
- SHELLEY, Percy Byssche, *Oeuvres poétiques complètes* vol.I, Paris, Stock, 1907 (trad. de F. Rabbe).
- , *Oeuvres poétiques complètes*, vol.III, Paris, Stock, 1909 (trad. de F. Rabbe).
- , *Prométhée délivré*, Paris, Aubier / Flammarion bilingue, 1968 (trad. de L. Cazamian).
- , *Poèmes*, Paris, Aubier / Montaigne, 1960 (trad. de L. Cazamian).
- SPENDER, Stephen, *Shelley*, Paris, Seghers, 1964 (coll.«Écrivains d'hier et d'aujourd'hui»; trad. des poèmes de F. Rabbe).
- TENNYSON, Alfred, *Le rêve d'Abkar et autres poèmes*, Paris, Orphée/La différence, 1992 (trad. de C. Dandréa).
- WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973 (traduit de l'allemand par Michèle Lacoste).

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved