



Aux confins de l'intraduisible

Christine Klein-Lataud

La p?dagogie de la traduction : questions actuelles (1) et Miscellan?es traductologiques

Volume 5, Number 1, 1er semestre 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/037107ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/037107ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (print)

1708-2188 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Klein-Lataud, C. (1992). Aux confins de l'intraduisible. *TTR*, 5(1), 77–99.

<https://doi.org/10.7202/037107ar>

Aux confins de l'intraduisible¹

Christine Klein-Lataud

Dernièrement, l'intérêt des traductologues s'est centré essentiellement sur deux pôles. Le premier est l'influence de l'horizon de réception sur le mode traductionnel d'une époque et d'une société donnée, c'est-à-dire le polysystème qui régit la production de tous les types de discours, traduction comprise. Le deuxième est le problème de l'inscription du sujet traducteur dans son texte.

Cette étude cherche à explorer, à partir de trois textes illustrant chacun un type de problème différent, la méthode utilisée par les traducteurs pour parvenir à une solution et, derrière cette méthode, la théorie sur laquelle chacun s'est appuyé. Théorie explicite ou implicite, mais toujours présente, puisque, comme le dit Henri Meschonnic, toute traduction est une «poétique expérimentale». Pour découvrir la «recherche des stratégies, des enjeux, des notions implicites sur le langage que montrent et cachent à la fois les pratiques²», j'ai soumis ces problèmes à une vingtaine de traducteurs et traductrices nord-américains et européens en leur demandant non seulement leurs solutions mais leurs commentaires sur celles-ci. Certains n'ont pas

-
1. Cette étude a fait l'objet d'une communication au congrès de l'ACTCATS, à Queen's University, en mai 1991.
 2. Henri Meschonnic, «la Traduction», *Langue française*, n° 51, septembre 1981, p. 11.

répondu à mon appel et ceux qui l'ont fait n'ont pas tous soumis de proposition pour tous les problèmes, d'où le nombre irrégulier des traductions; d'autre part, les réponses n'ont pas toujours été assorties de commentaires explicatifs de la part de leur auteur. Il y a eu au total quinze réponses (neuf répondants, six répondantes, dont moi-même qui me suis glissée au milieu de la troupe sous un matricule anonyme). L'initiale T. réfère donc à des traductrices aussi bien qu'à des traducteurs.

Qu'il me soit permis ici de remercier chaleureusement ceux et celles qui ont trouvé le temps et le courage de me répondre³.

Bien évidemment, les circonstances dans lesquelles ont travaillé les traducteurs sont artificielles. Ne pouvant leur demander de lire les romans dont sont extraits les passages choisis, j'ai dû, pour les besoins de l'expérience, dégager moi-même sous forme de consignes les contraintes textuelles imposées par l'ensemble de l'œuvre au lieu de laisser cette responsabilité à chaque traducteur. C'est donc mon analyse macro-textuelle que j'ai fournie aux traducteurs, même si je pense qu'elle est encodée dans le texte et que tout lecteur attentif aurait fait la même... Par contre, chaque traducteur est responsable de son analyse micro-textuelle.

Problème n° 1: Margaret Laurence, *The Fire Dwellers*, Toronto, McClelland & Stewart, Seal Edition, 1978, p. 96.

Stacey Cameron, l'héroïne, est à une réception donnée par le patron de son mari. Celui-ci se présente sous le nom de Thor et quand Stacey lui demande si c'est son vrai nom, il répond affirmativement, en ajoutant que c'est un vieux nom islandais. (Précisons que c'est un imposteur qui s'est fait une nouvelle image de beau dieu blond à des fins tant publicitaires que narcissiques.) Stacey, qui est ivre, se lance alors dans une histoire destinée à faire rire la compagnie.

3. Les noms des répondants sont indiqués en fin d'article. La numérotation T. 1, T.2, etc., ne correspond pas à l'ordre alphabétique, car j'avais garanti l'anonymat des réponses. Chacun, toutefois, est libre de réclamer son bien.

Le dieu Thor rencontre dans les champs une bergère qu'il séduit et lui dit après coup:

Look, there's something I ought to tell you. I'm Thor. And she says, Tho am I, but it wath worth it, wathn't it?

Tout le monde s'esclaffe. Stacey a vexé à mort le patron de son mari.

Problème n° 2: Margaret Laurence, *A Jest of God*, Toronto, McClelland & Stewart, Seal Edition, 1978, pp. 182 et 232.

Nick retourne pour la première fois, après une vingtaine d'années, dans la petite ville dont il est originaire. Il y retrouve Rachel, une de ses camarades de classe, et ils deviennent amants. L'histoire se passe dans les années cinquante et l'intrigue doit rester secrète. Rachel ne sait rien de la vie de Nick depuis qu'il est parti. Un jour, il sort de sa poche la photo d'un petit garçon de six ans environ *whose face and eyes speak entirely of Nick*. Rachel présume alors qu'il est marié et que la photo est celle de son fils. Voici le dialogue, inséré dans le récit à la première personne de Rachel, qui constitue le mode narratif du roman:

Why is it that it should never have occurred to me, that he was married and had children?

"Yours?"

My voice is steady. When it actually comes to it, I can manage at least this much. Your son? What a nice photograph.

"Yes," he says, taking the picture away from me. "Mine."

Rachel se lève, quitte Nick, qui repart à Winnipeg sans la revoir. Plus tard, elle apprend par ses parents qu'il n'est pas marié et n'a pas d'enfants. Elle repense alors à leur dernière rencontre avec amertume et lui en veut de l'avoir trompée. Mais à la réflexion, elle reste perplexe:

Yet — did he lie, though? He showed me the photograph of a boy, and I said Yours? And he said Yes. (...) It was, of course, I see now, Nick himself as a child. Yours? Yes, mine.

But he intended me to misunderstand.

Problème n° 3: Vita Sackville-West, *All Passion Spent*, London, Virago Press, 1983, p. 167.

Parvenue à la vieillesse et méditant sur sa vie, Lady Slane se dit qu'aux yeux d'autrui, elle avait sûrement été heureuse.

But what was happiness? Had she been happy? That was a strange, clicking word to have coined — meaning something definite to the whole English-speaking race — a strange clicking word with its short vowel and its spitting double p's, and its pert tip-tilted y at the end, to express in two syllables a whole summary of life. Happy.

Solutions proposées

Problème n° 1

T.1

- Maintenant, je vais te dire une chose: le dieu Thor...
- Elle l'interrompt: c'est pas krève s'il tort maintenant, il était pien réfeillé tout à l'heure, non?

T. 2

- Je t'l'ai pas dit encore: tu t'es donnée à Thor.
- À tort ou à raison, c'était quand même bien bon!

T. 3

- Écoute, il faut que je te dise, c'est moi, Thor.
- Oui, che tors, mais c'était pien, non?

T. 4

- Écoute, il faut que je te dise quelque chose: je suis Thor.
- Et elle de répondre: J'ai donc eu tort, mais cela en valait la peine.

T. 5

- Écoute, il faut que je te dise: tu viens de faire l'amour à Thor.
- À tort et à travers, comme d'habitude, mais ça valait le coup!

T. 6

«Écoute, il faut que je t'avoue quelque chose, je suis Baal.»
Et elle de répondre: «Boi aussi, bais tu fus bon bâle, après tout.»

T. 7

- Écoute, quand même, moralement, il y a quelque chose qu'il faut que je te dise: c'est à Thor / tort que tu viens de faire l'amour.

Et la bergère répond:

- C'est pas grave, tu ne m'auras guère fait qu'un petit Thor / tort.

T. 8

- Écoutez, Thor, c'est moi.

- Ah, non, dit-elle, ch'était bon, mais torchez-vous vous-même.

8 bis

- Écoutez, savez-vous que vous venez de faire l'amour avec le grand Thor?

- Le grand tort, c'est que ça n'ait pas duré plus longtemps.

T. 9

- Tu sais, il faut que je t'avoue quelque chose. Je suis Thor.

- Ah, j'ai peut-être eu tort de vous croire, mais vous auriez tort de vous en plaindre.

T. 11

- Tu sais, il faut que je te dise, je suis Thor, le dieu du tonnerre.

- Tout s'explique alors, voilà pourquoi c'était du tonnerre!

T. 15

- Tu sais, il faut que je te dise: je suis Thor.

- Oh, tout le monde a Thor mais ça ne fait de mal à personne.

Problème n° 2

T. 1

Et pourtant, lui avait-il vraiment menti? Il m'avait montré la photo d'un garçonnet, et j'avais demandé: C'est de vous? Et il avait répondu oui.(...) Bien entendu, aujourd'hui, je comprends tout, c'était lui en petit garçon. C'est de vous? Oui, c'est de moi.

Mais l'ambiguïté était voulue.

T. 2

- Il est de toi?

Ma voix est ferme. Quand il le faut absolument, j'arrive au moins à ça. Ton fils? C'est un cliché très réussi.

- Oui, dit-il en me retirant la photographie. De moi...

Mais a-t-il menti, au fond? Il m'a montré le portrait d'un garçon et j'ai dit: il est de toi? Et il a répondu oui... C'était, bien sûr, je le comprends maintenant, une photo de Nick lui-même enfant. Il est de toi? Oui, de moi.

Mais il voulait vraiment que je me méprenne.

T. 3

Il sort de sa poche le cliché d'un enfant «qui ressemble trait pour trait à Nick». Elle demande:

- Il est de toi?

Je parle d'une voix calme. Quand il le faut, j'arrive à me maîtriser. De ton fils? C'est un joli cliché.

- Oui, dit-il, me reprenant la photo, de moi.

T. 4

- C'est le vôtre ?

- Oui, dit-il en éloignant de moi la photo, c'est le mien.

Avait-il vraiment menti? Il m'avait montré le portrait d'un garçon et je lui avais dit: C'est le vôtre? Et sa réponse fut: Oui...

C'était, je le comprends maintenant, Nick lui-même enfant. Le vôtre? Oui, le mien. Mais entre portrait et fils, il y avait un malentendu qu'il avait volontairement laissé naître en moi.

T. 5

- C'est tout à fait vous!

Ma voix est calme. Au pied du mur, j'arrive au moins à me contrôler. Votre fils? Charmante photo.

- Oui, dit-il en me reprenant la photo. Tout à fait moi.

Pourtant, a-t-il menti, en fait? Il m'a montré la photo d'un petit garçon et j'ai dit: C'est tout à fait vous. Et il a dit: Oui. (...) C'était, bien sûr, je le vois maintenant, une photo de Nick enfant. Tout à fait vous. Oui, tout à fait moi.

Mais il a fait exprès que je me trompe.

T. 6

- Il est à toi?

Ma voix ne laisse rien paraître. Si cela devient nécessaire, je pourrai aller jusqu'à dire: C'est ton fils? Quel joli portrait!

- Oui, répond-il en reprenant le portrait, il est à moi.

Après tout, m'a-t-il vraiment menti? Il m'a montré le portrait d'un enfant, j'ai demandé: «Il est à toi?» et il a répondu: Oui (...) Je comprends aujourd'hui que c'était, bien évidemment, Nick lui-même lorsqu'il était enfant. «Il est à toi? « «Oui, à moi.»

Mais son intention était que je comprenne de travers.

T. 7

- Il y a une ressemblance, non?

Mise au pied du mur, j'arrive quand même à exercer ce minimum de maîtrise. Ton fils? Quelle jolie photo!

- Oui, dit-il en me la reprenant. C'est tout à fait moi.

Et pourtant, est-ce qu'il m'a menti, en fait? Il m'a montré la photographie d'un petit garçon, j'ai dit: «Il y a une ressemblance» et il a répondu: «Oui, c'est tout à fait moi.» Bien entendu, je m'en rends compte à présent, elle représentait Nick lui-même, enfant. C'est tout à fait moi. Mais il voulait que je comprenne de travers.

T. 8

- Quel bel enfant!

Ma voix ne tremble pas. Dans ces moments-là, je peux quand même arriver au moins à ça. Son fils? Quelle belle photo!

- Oui, c'est vrai, dit-il en me reprenant la photo. Un bel enfant.

Mais était-ce vraiment un mensonge? Il m'a montré la photo d'un petit garçon et je me suis seulement exclamée: «Quel bel enfant!»

Et il a dit: «Oui », bien sûr, parce que c'était une photo de lui enfant, je m'en rends compte maintenant. «Quel bel enfant!» «Oui, c'est vrai.»

Mais je suis sûre qu'il voulait jouer sur les mots. Et j'ai mal compris.

T. 9

- De toi?

Pas le moindre tremblement dans ma voix. Quand la situation l'impose, j'ai au moins ce contrôle-là. Ton fils? Quelle jolie photographie!

- Oui, dit-il, en me reprenant la photo. De moi.

Mais au fond, avait-il menti? Il m'avait montré la photo d'un petit garçon et, à ma question: «De toi?» il avait répondu par l'affirmative. (...) Bien sûr, c'est clair maintenant, il s'agissait de Nick lui-même, enfant. De toi? oui, de moi.

T. 10

- Montre-moi.

Ma voix reste ferme. Et, prenant la photo, je parviens à articuler:

- C'est ton fils? Charmant portrait.

- Oui, c'est le mien, dit-il en reprenant la photo.

Mais, a-t-il vraiment menti? Il m'a montré le portrait d'un garçonnet et je lui ai dit exactement: «C'est ton fils? Charmant portrait.» À quoi il m'a répondu: «Oui, c'est le mien.» (...) Bien sûr, je comprends maintenant: le portrait, c'était celui de Nick enfant. «Oui, c'est le mien.»

Mais son intention était de m'égarer.

T. 11

... ce visage, ces yeux, c'est tout le portrait de Nick.

- Quelle ressemblance!

Ma voix ne tremble pas. J'arrive au moins à me dominer quand il le faut. Son fils? Quelle belle photo.

- Oui, en effet, déclare-t-il en me reprenant la photo.

Et pourtant, a-t-il vraiment menti? Il m'a montré la photographie d'un petit garçon et je lui ai dit: «Quelle ressemblance!» Il a répliqué: «Oui, en effet» (...) Je comprends maintenant, mais oui,

bien sûr, c'était lui enfant sur cette photo. Quelle ressemblance! Oui, en effet.

Mais il a délibérément entretenu l'équivoque.

T. 12

- C'est le tien?

- Oui, dit-il en le reprenant. C'est le mien.

Mais avait-il menti? Il m'a montré le portrait d'un petit garçon, et je lui ai demandé: «C'est le tien?» C'était, je m'en rends bien compte maintenant, le portrait de Nick. C'est le tien? Oui, c'est le mien.

Mais cette méprise, il l'avait voulue.

T. 14

- De toi? Cet enfant est de toi?

- Oui, dit-il en me reprenant la photo, de moi.

C'était, bien sûr, je le vois maintenant, une photo de Nick enfant. De toi? Oui, de moi.

Problème n° 3

T. 1

Avait-elle été heureuse? Ce mot, happy, qui veut dire quelque chose de précis partout où on parle l'anglais, quel drôle de mot, et quel drôle de son il produit! N'est-elle pas drôle, cette voyelle brève au début, suivie de ses deux p, brutale comme un claquement de doigts? Et cet impertinent y à la fin, mutin comme un petit nez retroussé, qui vient boucler en deux syllabes toute une existence. Happy, heureuse...

T. 2

Mais qu'était-ce que le bonheur? Avait-elle été heureuse? Happy, quel mot-déclat étrange on avait forgé là en le chargeant d'un sens bien précis pour tout la race des anglophones: un mot-déclat étrange avec sa voyelle courte et son double p crépitant, plus son y impertinent perché à la fin, deux syllabes pour résumer toute une vie. Happy.

T. 3

Mais que signifiait le bonheur? Avait-elle été heureuse? Quelle idée de fabriquer un mot aussi étrange, aussi rébarbatif, chargé d'une signification définie pour toute la race francophone? Étrange, rébarbatif en vérité avec sa diphtongue sourde redoublée comme un grognement, sa syllabe finale cinglante comme une gifle, tout ça pour exprimer en deux syllabes toute une vie: heureuse.

T. 5

Mais qu'était-ce que le bonheur? Avait-elle été heureuse? Happy? On l'avait bizarrement fabriqué, ce mot, sorte de clappement qui avait un sens précis pour tout la race des anglophones - bizarre clappement avec sa voyelle brève et le crachement de ses deux p et pour finir son y coquin un peu penché de côté, deux syllabes pour résumer une vie entière. Heureuse.

T. 6

Mais qu'était-ce qu'être heureux? Avait-elle jamais été heureuse? Quelle étrange idée d'avoir forgé ce mot aux sonorités monotones et langoureuses, mais qui pour l'humanité entière avait un sens bien précis. Étrange mot avec ses deux sons longs, porteurs de rêve, s'ébranlant sur cet r intermédiaire, en route vers l'infini, et qui représentait à lui seul tout l'épitomé de la vie. Heureux.

T. 7

Mais le bonheur, qu'est-ce que c'était? Avait-elle été heureuse? Qui avait bien pu inventer ce drôle de mot ou de grognement? Mot qui a un sens évident dans toutes les langues de la terre, et si bizarre dans la nôtre avec ce début gourde et sourd, cette seconde syllabe grognée et traînarde, enfin et tout à la fin cette espèce de râle régurgité; et avec ces deux syllabes on voudrait résumer toute une vie. Bonheur.

T. 8

Mais le bonheur, qu'est-ce que c'était? Avait-elle vraiment connu le bonheur dans sa vie? Quel mot étrange, quelle résonnance curieuse! Comment un tel mot était-il arrivé à prendre un sens si clair pour tous ceux qui parlent français? Un mot d'une telle résonnance: bon prononcé beau, heur prononcé neur. Et qui fait penser à bonne «heure», une durée si courte alors qu'on veut parler de toute une vie.

T. 9

Mais être heureux, c'était quoi? Avait-elle été heureuse? Comme il était étrange ce mot qui ronronnait dans la tête de tant de monde et rappelait le babil enfantin: rah-reuh, résumant la vie tout entière en deux syllabes. Heureux.

T. 10

Mais c'était quoi, au juste, être heureux? Avait-elle jamais été heureuse? Quel mot étrange, pénétrant - signifiant quelque chose de précis pour chacun d'entre nous - quel mot étrange et pénétrant, avec le double murmure, ovale et discret, de sa voyelle de part et d'autre appuyée à son r central, pour exprimer, en deux syllabes, toute une vie en raccourci! Heureux.

T. 11

Mais qu'était-ce que le bonheur? L'avait-elle vraiment connu? Elle se laissait envahir par la douceur qui se dégageait du mot bonheur. Ses seules sonorités évoquaient déjà une certaine quiétude, l'euphorie même. Beau et bon se mêlaient de façon intime pour dire le contentement, le plaisir, la volupté. Mais en même temps s'imposait aussi sa fugacité, son caractère transitoire. Bonheur, bonne heure. Et pour un moment heureux, combien de malheureux?

T. 12

Mais qu'est-ce que le bonheur? Avait-elle été heureuse? On avait inventé là un mot étrange, rude, ayant un sens bien précis pour tous les locuteurs de langue française, un mot étrange, aussi rude à l'envers qu'à l'endroit, avec la reprise de sa voyelle caverneuse et le grondement du r central, censé résumer toute une vie en deux syllabes. Heur-r-eux.

Analyse du premier exemple

Au niveau macro-textuel, deux contraintes s'imposaient.

La première était d'ordre narratif: j'avais précisé dans les consignes qu'on ne pouvait pas changer le nom de Thor parce que c'est un personnage important du livre et que son nom (en réalité un pseudonyme) est investi d'une grande valeur symbolique dans

l'imaginaire de l'œuvre⁴. Plusieurs répondants ont évoqué la possibilité, n'était cette contrainte, de jouer sur un autre nom (ex.: Teshoup / t'es chou, Persée / percée), un seul a transgressé la consigne en proposant un jeu sur Baal, traduction sur laquelle nous reviendrons.

Deuxième contrainte: la force perlocutoire⁵ au niveau textuel de l'histoire, qui doit être «drôle» et choquante; il s'agit d'une double gaffe parce qu'elle ridiculise le patron du mari et révèle en même temps que Stacey est ivre: en effet, l'action se situe dans les années cinquante ou soixante, et aucune femme dans son état normal ne raconterait une plaisanterie aussi osée. On peut noter que la même histoire est utilisée dans le film *Mr. and Mrs. Bridges* avec la même fonction de scandale (en l'occurrence, Mr. Bridges, bourgeois bien pensant, est outré qu'un énergumène ose raconter cette histoire de mauvais goût dans la salle à manger du club et quitte les lieux).

Au niveau micro-structurel, on peut analyser ainsi le passage: le nom Thor, prononcé en anglais [θɔr] est compris *sore* [sor] (endolori) par la bergère qui est affligée d'un *lisp of the tongue*, comme l'atteste le reste de sa réplique, tous les [s] étant prononcés [θ]. Étant donné les circonstances (galipettes sur l'herbette), le dialogue prend un sens paillard (- Je suis Thor / Je suis endolori.- Moi aussi, mais ça valait bien le coup).

Comme il n'existe pas en français d'homophonie entre Thor et un mot signifiant «endolori», il faut inventer un autre jeu.

-
4. Voici la description du personnage: «His suit is a costly blue-grey, giving the impression of a luminous uniform, a doorman in heaven or perhaps a mace bearer behind the celestial throne [...] He looks as though he just stepped out of *The Venusian Warlock*, that SF movie I rushed off and saw when everything got too much [...] Thor is the wizard.» *The Fire Dwellers*, p. 33.
 5. La notion de valeur perlocutoire est empruntée à la théorie des actes de parole de J.-L. Austin et John Searle. Est perlocutoire l'effet d'un acte de parole dans une situation donnée.

Voyons les solutions proposées.

T. 1, 3, 6, 8 ont considéré comme pertinent le défaut de prononciation à la base du calembour et ont décidé de l'inclure dans leur traduction. T. 6 s'est attaché à la matérialité acoustique du signe. Son commentaire indique qu'il a décidé de substituer Baal à Thor parce que la confusion [b] / [m] (Baal / mâle) correspond à la confusion [θ] / [s] (Thor / sore), substitution qui à ses yeux a l'avantage de la vraisemblance (*lisp of the tongue*). Mais en fait, axée sur la substance de l'expression, cette traduction n'est pas acceptable puisqu'elle n'obéit pas aux contraintes textuelles: comme on l'a dit plus haut, il est obligatoire de conserver le nom Thor.

T. 1 et T.3 ont transformé le zozotage ou «cheveu sur la langue» de la bergère en un accent «alsaco-germanique» qui leur inspire le même jeu de mots sur [tɔr] / [dɔr]. T. 1 a de surcroît étendu l'accent à toute une série de phonèmes ([g] / [k], [b] / [p]) (effet de vraisemblance et de soulignement) et surtout il a introduit dans le dialogue une première ambiguïté portant non sur le signe mais sur le référent: en effet, dans la première occurrence, le mot dieu a pour référent Thor, et dans la deuxième, il a pour référent la partie de lui-même que la bergère divinise!

T. 8 a également choisi un jeu sur l'accent chuintant. Le calembour qu'il fait ([torsemwa] / [torfemwa]) a l'inconvénient d'imposer une lecture régressive. En effet, il faut relire la première réplique après la réponse de la bergère pour le comprendre; mais il a l'avantage d'être très grossier. Si grossier que son auteur ne me l'a livré qu'avec réserve, ce qui rend vraisemblable le scandale déclenché par l'histoire!

Les traductions 2, 4, 5, 7, 8 bis, 9, 15 n'ont pas retenu comme pertinente la déformation phonétique et jouent sur l'homophonie [tɔr] = Thor / tort. Ce jeu est réalisé sémantiquement de plusieurs façons.

T. 4, T. 9 et T. 15 introduisent les deux valeurs sémantiques de [t r] par l'intermédiaire de l'opposition être et avoir. Le dieu annonce son identité: «Je suis Thor», et la bergère tire la conclusion: «J'ai donc eu tort», ajoutant selon les cas «mais cela en valait la peine» ou «mais ça ne fait de mal à personne». La solution proposée par T. 9 ne

fonctionne pas parce qu'elle détruit l'ambiguïté en donnant un complément à tort: «j'ai peut-être eu tort de vous croire».

Il faut souligner que l'ambiguïté dans les traductions ci-dessus ne commence qu'à la réplique de la bergère (avoir Thor / avoir tort) T. 2, 5, 7 ont voulu au contraire installer l'ambiguïté dès la première réplique, ce qui implique le choix d'un verbe autre que le verbe être puisque la construction «être tort» est impossible. Leur choix s'est porté sur des expressions verbales commandant un complément prépositionnel introduit par à: se donner à, faire l'amour à. À propos de cette dernière expression, T. 7 a posé le problème de l'acceptabilité de «faire l'amour» avec un sujet féminin et un objet masculin. Il a tranché positivement avec un argument irréfutable: it's the story of his life! La tournure prépositionnelle permet à T. 2 et T. 5 de rebondir sur une locution adverbiale: «À tort ou à raison», «À tort et à travers». T. 7, lui, joue sur l'ambiguïté Thor / tort dans les deux occurrences de la séquence phonique. (- C'est à Thor / tort que tu viens de faire l'amour. - Tu ne m'auras guère fait qu'un petit Thor / tort). L'acrobatie est séduisante, mais elle a l'inconvénient de ne fonctionner qu'oralement: à l'écrit, on est bien obligé de choisir une graphie, donc de lever l'ambiguïté.

T. 11 a choisi une solution originale: au lieu de faire porter le jeu verbal sur [tɔr], elle l'a déplacé à l'aide d'une paraphrase. Elle a glosé le nom Thor par une information référentielle: «Je suis Thor, le dieu du tonnerre» puis joué sur le sens propre et le sens métaphorique de «du tonnerre» («Voilà pourquoi c'était du tonnerre»). La traduction est d'autant plus efficace que la familiarité du registre renforce l'allusion paillardes et favorise le rire.

En définitive, c'est ce critère du rire qui préoccupe le plus les traducteurs. Plusieurs se déclarent insatisfaits de leur jeu de mots (ex. T. 3: hm! hm! pas très fort) et ne proposent leur solution que faute d'avoir trouvé mieux. Parmi les répondants, plusieurs ont rendu copie blanche pour ce premier problème. Commentaire typique: «Ce n'est pas faute de m'être thordu l'esprit, mais rien n'en est sorti!» Pour ce genre de traduction, en effet, il ne suffit pas d'avoir bien mené l'analyse pour trouver une solution. Il faut de l'inspiration. Précisons que celle-ci peut être favorisée par la méthode. T. 5 explique la sienne. Ayant décidé de jouer sur l'homophonie Thor / tort, elle a lu l'article tort du

dictionnaire. Voulant exploiter la locution «à tort et à travers», elle a alors cherché tous les verbes ou locutions verbales se contruisant avec à et convenant à un contexte paillard. C'est ainsi que lui est venue l'idée de «faire l'amour».

La deuxième valeur perlocutoire: choquer l'auditoire, inquiète également certains répondants. Ainsi, T. 4 doute que, dans sa traduction, la répartie de la bergère puisse avoir un effet de scandale.

On voit combien les solutions trouvées à ce premier problème se situent loin d'une traduction sémantique: **aucun** traducteur n'a essayé de traduire *sore*. Les solutions adoptées, toutes axées sur la fonction ludique, sont le plus souvent des diaphores, c'est-à-dire des reprises d'un même mot dans une acception différente, et le critère de réussite de chacune est (outre le respect des contraintes macro-textuelles) sa force comique. De celle-ci, chacun est juge, mais on ne peut pas dire que toutes les solutions se valent...

Deuxième problème

Le premier problème consistait à traduire une ambiguïté lexicale source de rire. Le deuxième consiste à traduire une ambiguïté syntaxique source de larmes.

Les contraintes macro-textuelles sont, comme dans l'exemple précédent, très importantes. En effet, le passage à traduire constitue ce que Barthes appelle une fonction cardinale, ou noyau, c'est-à-dire une unité fonctionnelle constituant une charnière du récit⁶. En l'occurrence, il s'agit d'une charnière essentielle, puisqu'elle conditionne le dénouement du récit. Le même dialogue est mentalement revécu et raconté une deuxième fois par Rachel qui l'interprète différemment. D'autre part, dans ce passage, le linguistique est indissolublement lié au référentiel du texte, intouchable. Nick sort une photo et c'est cette photo qui est l'objet du dialogue. Impossible de remplacer ce malentendu par un autre.

6. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, numéro intitulé *l'Analyse structurale du récit*, 1966.

Au niveau de l'analyse micro-textuelle, je reprendrai celle que m'a fournie un des répondants, Philippe Bourdin, qui expose avec une rigueur inégalée les éléments épars dans les autres réponses.

«Le quiproquo provient d'une ambiguïté syntaxique classique: le pronom *Yours* peut être interprété comme un génitif de type possessif (pronominalisation de *your child*) ou comme un génitif objectif (pronominalisation de *a picture of you*). Rachel demande à Nick de confirmer qu'il existe une ressemblance entre lui et le petit garçon. Or nous avons spontanément tendance à attribuer la ressemblance entre un individu adulte et un enfant soit à un rapport d'identité biologique, soit à un rapport de filiation. Et c'est de l'égale légitimité de ces deux interprétations que va naître l'ambiguïté. Si l'on choisit le thème de la ressemblance comme terrain notionnel où peut se déployer l'ambiguïté, il me semble que la traduction doit satisfaire (au moins) les quatre conditions suivantes:

Condition A. L'exclamation ou la question formulée par Rachel doit être ambiguë — c'est-à-dire qu'elle doit être formulée de telle sorte qu'il soit impossible à un interlocuteur de bonne foi d'en inférer immédiatement que Rachel a choisi entre l'interprétation 1 et l'interprétation 2.

Condition B. Cette ambiguïté ne doit pas apparaître comme étant délibérée, mais plutôt comme étant le produit d'une ellipse, d'un sous-entendu ou simplement d'un non-dit inhérent à une conversation naturelle et spontanée.

Condition C. La réplique de Nick doit être formulée de telle sorte qu'elle ne dissipe pas l'ambiguïté.

Condition D. La réplique doit maintenir l'ambiguïté, mais elle ne doit pas la renforcer. En d'autres termes, il importe que ce soit Rachel qui soit perçue rétrospectivement comme ayant inconsciemment créé le quiproquo, Nick devant apparaître, du moins aux yeux du lecteur, comme ayant passivement préservé l'ambiguïté, c'est-à-dire comme ayant été soit de bonne foi soit de mauvaise foi par omission.»

Bien entendu, la plus grosse difficulté consistait à formuler l'ambiguïté dans une phrase qui respecte l'allure de la conversation ordinaire.

La première solution adoptée par certains (T. 9, T. 14, T. 1) a été de calquer purement et simplement «- Yours: de toi, - mine: de moi» Solution qui me semble inacceptable en l'absence d'une phrase précédente dont «de toi» serait la reprise elliptique (Exemple de contexte possible: - Elle a voulu un enfant. - De toi? - Oui, de moi.) Dans l'espoir d'atténuer la bizarrerie du dialogue, T. 1 a essayé d'étoffer avec une structure présentative: «C'est de vous? - Oui, c'est de moi.» À mon avis, il n'y a pas d'ambiguïté car le référent implicite dans cette structure est présumé inanimé (c'est de vous? référents sous-entendus plausibles: ce poème, ce tableau, cette brillante idée, etc.) T. 14 a intégré au dialogue ce qui appartient au monologue intérieur de Rachel («- De toi? Cet enfant est de toi? - Oui, dit-il en me reprenant la photo. De moi.»), ce qui supprime totalement l'ambiguïté. T. 10 a opéré le même type de transformation (transfert du monologue au dialogue) c'est-à-dire qu'il fait demander par Rachel sans ambiguïté: «C'est ton fils?» Mais il préserve l'ambiguïté en la déplaçant sur la phrase suivante: «Charmant portrait.» En effet, lorsque Nick répond: «Oui, c'est le mien.», le possessif peut signifier aussi bien: «c'est mon portrait» que «c'est mon fils». Rachel, enfermée dans sa pensée, ne voit que la deuxième interprétation, mais la première est parfaitement plausible. Cette solution remplit donc les conditions définies ci-dessus.

Les solutions suivantes exigeant l'utilisation d'un pronom masculin, les traducteurs ont remplacé photo par «cliché» ou «portrait» dans le reste de la phrase (Quel joli cliché / portrait). T. 2 et T. 3 ont choisi la structure avec «de»: «Il est de toi? - Oui, de moi.» . Mais la formulation n'est pas naturelle si le référent de il est le mot «cliché» implicite. L'interprétation normale de cette question est: «Il est de toi, cet enfant?» avec pour implicite «et pas d'un autre.» T. 6 a choisi la préposition «à»: «- Il est à toi? - Oui, il est à moi» La formulation, cette fois, est naturelle, mais l'ambiguïté là aussi a disparu: le référent implicite de «il» est indubitablement l'enfant car la relation posée par «être à» est une relation de propriété. Or la question de savoir à qui appartient le portrait ne s'inscrit pas dans la logique du récit.

T. 4 et T. 12 ont formulé la question d'une façon qui respecte mieux l'ambiguïté: «- C'est le vôtre? / C'est le tien? - Oui, c'est le mien.» Mais il faut reconnaître que les pronoms possessifs «le vôtre» ou «le tien» renvoient plutôt à une opposition implicite avec un possessif d'une autre personne («le tien et pas le sien», etc.)

Bref, toutes ces solutions sont plus ou moins boîteuses. Certains répondants le reconnaissent mais plusieurs font remarquer que l'ambiguïté n'est pas parfaite en anglais non plus.

T. 5, T. 7, T. 8 et T. 11 ont trouvé des solutions analogues reposant toutes sur la même transformation de l'acte de parole: remplacer la question par une exclamation. T. 7 et T. 11 ont explicité la notion de ressemblance (T. 7 «- Il y a une ressemblance, non? - Oui, c'est tout à fait moi.» T. 11: «Quelle ressemblance! - Oui, en effet.»). T. 5 exprime la même notion mais implicitement («- C'est tout à fait vous! - Oui, tout à fait moi»). T. 8 thématise différemment l'exclamation en la faisant porter non sur la ressemblance mais sur la beauté de l'enfant («- Quel bel enfant! - Oui. Un bel enfant») Le dialogue est très vraisemblable et le quiproquo s'établit au niveau de l'implicite.

Cette deuxième série de solutions parvient à préserver l'ambiguïté, donc à rendre plausible le malentendu, tout en gardant l'allure naturelle de la conversation. La cohérence macro-textuelle est assurée, ce qui était d'autant plus important que, comme je l'ai souligné, ce bref dialogue est intégralement repris et commenté plus loin.

Troisième problème

Avec l'extrait n° 3, nous quittons les problèmes d'ambiguïté lexicale et syntaxique pour aborder ceux du symbolisme phonétique.

La question de la relation entre le son et le sens, posée par le Cratyle, est récurrente. Elle hante en particulier les traducteurs de poésie. Georges Mounin a posé le problème en ces termes: «Est-ce que des phonèmes, de par leur pure réalisation isolée, soit articulatoire, soit

acoustique, soit perceptive, sont *en eux-mêmes* porteurs de sens esthétique — et donc posent un problème au traducteur⁷»

Le texte de Vita Sackville-West est un commentaire métalinguistique qui s'interroge sur l'iconicité, sinon du langage en général, du moins du terme *happy*. Rappelons la définition de iconique: «Est iconique le terme qui, par rapport à son référent, "fait image", produit une conscience de "ressemblance"⁸». Le traducteur se voit donc obligé par le texte d'affirmer le lien entre signifiant et signifié tout en prouvant, par sa traduction même, l'arbitraire de ce lien. Il lui faut «décorpore» le texte, selon une expression d'Antoine Berman et le réincarner dans une autre langue, et donc dans un autre système de symbolisme phonétique.

De surcroît, le texte souligne l'«anglicité» du mot (meaning something definite to the whole English-speaking race).

Les solutions adoptées par les traducteurs se répartissent grosso modo en trois groupes.

Le premier, constitué de T. 1, T. 2 et T. 5, a décidé de conserver le mot anglais *happy* en l'insérant dans le texte français, précédé de sa traduction française: «heureuse». Les raisons alléguées sont de natures variées. Certaines sont d'ordre pragmatique: la traduction s'adresse à des francophones, et le mot *happy* est connu chez eux d'un très large public, même ignorant l'anglais, grâce à des expressions comme *happy end* (argument de T. 1). D'autres arguments sont de nature théorique: en substituant le mot «heureuse» au mot *happy*, on est obligé de suggérer une valeur phono-symbolique très différente de celle indiquée par l'auteure (argument de T. 5). De plus, il devient obligatoire d'effacer ou de transformer la référence à la «race anglaise», ce qui revient à priver le texte de son cadre référentiel et idéologique. Comme le fait remarquer T. 7, «il faudrait alors

7. Georges Mounin, «Phonostylistique et traduction», *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n° 12, 1986.

8. Antoine Berman, «l'Essence platonicienne de la traduction», *ibid.*, p. 74.

théoriquement transposer *English-speaking* en "francophones", ce qui serait dévier par rapport à l'idéologie nationaliste qui est souvent (cf. *The Land*) celle de Victoria Sackville-West.»

C'est exactement ce que fait le second groupe de traducteurs, constitué de T. 3, T. 8 et T. 12. *English-speaking* est transformé en «race francophone», «tous ceux qui parlent français» ou «les locuteurs de langue française». Les allusions à la contradiction entre le sens «heureux» et la valeur symbolique prêtée à son signifiant deviennent problématiques. T. 3 parle de mot «rébarbatif», de «diphongue redoublée comme un grognement» et de syllabe finale «cinglante comme une gifle», ce qui garde la valeur prêtée au mot anglais mais ne correspond pas au phonétisme du mot français. T. 12, qui attribue aussi une valeur dysphorique au phonétisme du mot français, justifie son commentaire sur ce mot «étrange, rude» en l'écrivant à la fin «Heu-r-eux». T. 8 transforme entièrement le commentaire symbolico-phonétique en intégrant son analyse au système linguistique français: «bon prononcé beau, heur prononcé neur. Et qui fait penser à bonne "heure", une durée si courte alors qu'on veut parler de toute une vie.» L'analyse a l'avantage d'annoncer thématiquement la suite du commentaire (fugacité et relativité du bonheur) mais transforme la valeur symbolique du signifiant de «bonheur». Nous reviendrons sur ce point avec les traducteurs du troisième groupe.

Ces derniers ont choisi ce que T. 6 appelle «tricher» et T. 7 «la vieille ruse, estomper (*fudging the issue*)», c'est-à-dire que la référence aux anglophones a été supprimée sans pour autant être remplacée par une référence aux francophones. Le mot a un sens pour «l'humanité entière» (T. 6), «dans toutes les langues de la terre» (T. 7), «pour chacun d'entre nous» (T. 10), pour «tant de monde» (T. 9). Ou alors le destinataire du sens n'est pas explicité. Mais l'analyse, qui s'applique phonétiquement au mot «bonheur» ou «heureux» désigne **implicitement** les locuteurs du roman et les destinataires de la traduction comme francophones. Les analyses phono-stylistiques valent la peine d'être citées à la fois parce qu'elles sont très réussies et ... parce qu'elles se situent aux antipodes de la valeur prêtée au mot anglais. En effet, alors que Vita Sackville-West dépeint le mot comme un assemblage désagréable (*clicking, spitting*) et hétéroclite, à une exception près (T. 7, qui parle de: «râle régurgité»), les traducteurs

soulignent l'harmonie entre signifiant et signifié: le mot est aussi heureux que son sens! T. 6: «Étrange mot avec ses deux sons longs porteurs de rêve, s'ébranlant sur cet r intermédiaire, en route vers l'infini». T. 9: «ce mot qui (...) rappelait le babil enfantin: rah-reuh, résumant la vie tout entière en deux syllabes». T. 11 se laisse carrément emporter par le vertige phonético-symbolique: «Elle se laissait envahir par la douceur qui se dégageait du mot bonheur. Ses seules sonorités évoquaient déjà une certaine quiétude, l'euphorie même. Beau et bon se mêlaient de façon intime pour dire le contentement, le plaisir, la volupté. Mais en même temps s'inposait aussi sa fugacité, son caractère transitoire. Bonheur, bonne heure. Et pour un moment heureux, combien de malheureux?» (Cette traduction déborde sur la suite du texte.) Le comble de la naturalisation est atteint par T. 10: «Quel mot étrange et pénétrant, avec le double murmure, ovale et discret, de sa voyelle de part et d'autre appuyée à son r central, pour exprimer, en deux syllabes, toute une vie en raccourci!» Ce commentaire nous séduit en nous renvoyant au connu, à notre univers culturel: le mot étrange et pénétrant, c'est du Verlaine («Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant...»), le murmure ovale et discret, c'est du Proust (le «tintement [...] ovale et doré de la clochette», au début de la *Recherche*). Mais qu'est devenue Sackville-West? Nous sommes en plein dans ce que Berman appelle la «traduction annexionniste». Elle est esthétiquement très réussie mais elle s'approprie le texte. Gommant l'étranger, elle reflète «le désir que rien dans la traduction ne vienne déranger le miroir de la culture propre⁹».

Ici, ce sont des partis-pris théoriques qui orientent les choix des traducteurs. Je pense que, confrontés à la traduction du roman entier, les traducteurs du deuxième groupe (ceux qui ont transformé **explicitement** les anglophones en francophones) seraient revenus sur leur option: comment, en effet, transformer Lady Slane, dont émanent ces réflexions, en francophone? Ou alors, il faut partir dans l'adaptation et transformer toutes les références: l'Empire des Indes deviendrait l'Indochine, Lady Slane serait une duchesse, etc. Aucun traducteur de roman ne se livre

9. Céline Zins, «le Traducteur et la fonction du double ou Une voix en trop», *Actes des premières assises de la traduction littéraire* (Arles, 1984), Arles, Actes Sud/Atlas, 1985, p. 37.

plus à ces transformations radicales, à l'inverse de certains traducteurs de théâtre¹⁰.

Que conclure de ces pérégrinations traductologiques? Tout d'abord, que le miracle des Septante ne se reproduit pas, et qu'on obtient une grande diversité de solutions. Celles-ci diffèrent selon des paramètres qui sont parfois délibérés, parfois incontrôlables: dans la première catégorie, par exemple, la décision de jouer ou non sur le défaut de prononciation de la bergère (problème n° 1), la décision d'appuyer le commentaire phonético-symbolique sur le mot français ou sur le mot anglais (problème n° 3); dans la seconde catégorie, la fameuse inspiration, souvent évoquée par les répondants, surtout quand elle n'est pas venue. Certains analysent le problème, définissent la solution à trouver sans pour autant parvenir à un résultat satisfaisant. On est ici au-delà ou en deça de la rationalité. Celle-ci permet de programmer la solution mais pas de la créer. L'inspiration ne constitue pas une catégorie logique et elle n'est d'aucune utilité dans les études ou la didactique traductologiques, mais c'est une réalité ancrée dans le sujet traduisant. Il faut toutefois souligner qu'elle est favorisée par la maîtrise et le recours méthodique à tout une série de procédés que nous avons vus à l'œuvre ici: explicitation de l'implicite et implication de l'explicite, transformation du jeu sur le signifiant en jeu sur le signifié, ou vice-versa, exploitation des connotations ou du référent. Il y a là tout un bricolage intellectuel auquel le «métier» rend plus habile et qu'il faut développer systématiquement chez les étudiants. Il faut également oser se montrer inventif. Décrivant la méthode qu'elle a suivie pour traduire l'œuvre de Miguel Torga, Claire Cayron souligne le contraste entre les deux phases de son travail: une étape d'avancée «de mot en mot», «premier jet, laborieux, et sous le signe de la prudence», et le deuxième jet, placé au contraire sous le signe de «l'indispensable audace¹¹». Il s'agit en effet non plus de re-production mais de re-création: non plus

10. Voir à ce sujet le livre d'Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, le Préambule, 1990.

11. Claire Cayron, «la Traduction: désir, théorie, pratique», *Actes des premières assises de la traduction littéraire* (Arles, 1984), *op. cit.*, pp. 95-96.

d'un acte de nature artisanale mais d'un acte de nature artistique, qui exige du traducteur la libération de son imagination... dans le respect de l'imaginaire de l'auteur.

C'est encore à Claire Cayron que j'emprunterai le mot de la fin. Il me semble que la richesse des solutions inventées par les traducteurs pour résoudre les problèmes épineux qui leur étaient soumis atteste la justesse de ce qu'elle dit dans l'article cité ci-dessus: c'est «l'exploration relative de l'impossibilité absolue de traduire [qui] fait le traducteur¹².»

Liste des participants

Jean-Antoin Billard, Collège Édouard Montpetit, Montréal, Canada
Philippe Bourdin, Collège universitaire Glendon, Université York, Toronto, Canada

André Castagna, Université Paris VII, France

Jean-Marc Gouanvic, Université Concordia, Montréal, Canada

Françoise Jaubert, Secrétariat d'État, Toronto, Canada

Christine Klein-Lataud, Collège universitaire Glendon, Université York, Toronto, Canada

Jean-Mathieu Luccioni, Université Paris X, France

Nicole Mallet, Université de l'Alberta, Edmonton, Canada

Jean-Claude Margot, Alliance biblique universelle, Aubonne, Suisse

Gérard Petiot, Université Paris VII, France

Geneviève Quillard, Collège militaire royal, Kingston, Canada

André Séguinot, Université de Toronto, Canada

Antoinette Stretz, Organisation des Nations unies, New York, États-Unis

Claude Tatilon, Collège universitaire Glendon, Université York, Toronto, Canada

Michelle Tran Van Khai, Université Paris VII, France

Au total, neuf réponses du Canada, quatre de France, une de Suisse, une des États-Unis.

Université York

12. *Ibid.*, p. 94.