

Meta

« Tout un monde d'évasion » : adapter les romans sentimentaux pour un lectorat français

Maïca Sanconie

De la localisation à la délocalisation – le facteur local en traduction
Volume 55, numéro 4, décembre 2010

URI : id.erudit.org/iderudit/045688ar
<https://doi.org/10.7202/045688ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0026-0452 (imprimé)
1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sanconie, M. (2010). « Tout un monde d'évasion » : adapter les romans sentimentaux pour un lectorat français. *Meta*, 55(4), 732–751. <https://doi.org/10.7202/045688ar>

Résumé de l'article

Les romans sentimentaux, notamment ceux qui se prétendent à vocation historique, proposent à leur lectorat « tout un monde d'évasion », dans lequel se nouera et se résoudra une intrigue amoureuse. La narration construit un ailleurs qui doit littéralement capter l'imagination des lectrices durant le temps de la lecture du roman. Dans la traduction en français de ces ouvrages d'origine anglo-saxonne, le maintien d'un contexte territorial précis permet de façonner cet ailleurs en un univers clos, sans équivalences avec le monde familier des lectrices françaises. La traduction en français des romans sentimentaux à vocation historique met donc en oeuvre non pas une stratégie d'adaptation au réel et au local, mais la représentation d'un exotisme sans faille. En examinant un corpus d'oeuvres traduites par nos soins et publiées aux Éditions J'ai Lu, nous montrerons comment l'opération de réécriture s'inscrit dans un processus d'identification de la lectrice à l'héroïne du roman, et comment la traduction doit soutenir – voire renforcer – les fantasmes à l'oeuvre dans le récit.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

« Tout un monde d'évasion » : adapter les romans sentimentaux pour un lectorat français

MAÏCA SANCONIE

Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Avignon, France

maica.sanconie@sfr.fr

RÉSUMÉ

Les romans sentimentaux, notamment ceux qui se prétendent à vocation historique, proposent à leur lectorat « tout un monde d'évasion », dans lequel se nouera et se résoudra une intrigue amoureuse. La narration construit un ailleurs qui doit littéralement capter l'imagination des lectrices durant le temps de la lecture du roman. Dans la traduction en français de ces ouvrages d'origine anglo-saxonne, le maintien d'un contexte territorial précis permet de façonner cet ailleurs en un univers clos, sans équivalences avec le monde familier des lectrices françaises. La traduction en français des romans sentimentaux à vocation historique met donc en œuvre non pas une stratégie d'adaptation au réel et au local, mais la représentation d'un exotisme sans faille. En examinant un corpus d'œuvres traduites par nos soins et publiées aux Éditions J'ai Lu, nous montrerons comment l'opération de réécriture s'inscrit dans un processus d'identification de la lectrice à l'héroïne du roman, et comment la traduction doit soutenir – voire renforcer – les fantasmes à l'œuvre dans le récit.

ABSTRACT

“Great escapes”: Pseudo-historical romance offers its reader an escapist romantic fantasy in which love brings the action to a climax. The narrative creates and develops settings that must literally capture the readers' imagination as they are reading the novel. In translating these stories into French, maintaining a precise territorial context guarantees the exoticism of the place of narration, totally unrelated to the familiar universe of the French readers. Instead of a strategy that adapts the text to the real world and to the local standards, translating romance novels into French implies the representation of an unflinching exoticism. By studying a corpus of works that we translated for a French publisher, I will show how re-writing the text is part of an identification process of the reader with the female heroine of the novel and how the translation process must sustain – and even reinforce – the fantasies that thread the narrative.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

réécriture, imagination, exotisme, fantasme, identification

re-writing, imagination, exoticism, fantasy, identification

La nature des textes évoqués dans le présent article appartient à une frange particulière de la littérature, qualifiée de littérature de masse, de littérature de grande consommation, de paralittérature, ou encore de littérature populaire, à l'eau de rose, sentimentale, ou même de littérature de gare. Bref, le roman sentimental relève du mauvais genre, et sa traduction aussi. Dans son ouvrage *Parlez-moi d'amour: le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Ellen Constans précise que « toute étude sur le roman sentimental doit aussi affronter la problématique des genres », qui relève d'une « différenciation intra-générique [...] à l'intérieur du genre romanesque » (Constans 1999 : 9). On reproche à ce genre « la répétition et

la sérialisation, l'étroitesse thématique et la rigidité des codes» (Constans 1999 : 9). Ces mêmes reproches pourraient s'adresser au roman policier et au roman de science-fiction, mais force est de constater qu'il existe une hiérarchie au sein des « mauvais genres ».

La colonne vertébrale du roman sentimental, sa trame narrative, se nourrit d'un étoilement de stéréotypes qui relève davantage de l'adaptation que de la traduction. Il est même possible de constater, *mutatis mutandis*, que la tyrannie du topos de la rencontre amoureuse fonde un discours spécialisé puisque, comme le constate Nicolas Froeliger à propos de la traduction technique, « nous sommes en permanence dans le déjà dit et le préconstruit, c'est-à-dire dans la redondance » (Froeliger 2001 : 49).

Cependant, nous avons bien affaire à un objet littéraire, ou paralittéraire, qui s'inscrit dans une filiation précise que nous rappelle Ellen Constans. Il s'agit des « descendants de *La Nouvelle Héloïse* et du *Lys dans la vallée* [...] des œuvres de Richardson, de Jane Austen, des sœurs Brontë. [...] Descendants dégénérés peut-être, mais fort bien portants et assurément de la même "race" et du même sang » (Constans 1999 : 10). Elle ajoute un peu plus loin qu'« on peut se demander si la double dénomination discriminative roman sentimental/roman d'amour n'est pas une tentative pour séparer le bon grain de l'ivraie » (Constans 1999 : 11)¹.

Cette classification relève de la notion de valeur esthétique, ainsi que d'une conception traditionnelle des belles-lettres bien éloignée du champ littéraire investi dans le présent article. Pour son lectorat, le roman sentimental n'a de valeur que dans le cadre d'une lecture émotionnelle, dégagée des critères esthétiques. Il privilégie en effet la « valeur "amour" » définie par Ellen Constans : « Amour-sentiment qui transcende, sublime le désir et le plaisir sexuels, justifiant ainsi la quête dont il est l'objet, les épreuves et les souffrances » (Constans 1999 : 263). La traduction est entreprise en tant que réécriture formatée (et contrôlée par un « *rewriter* » au sein de la maison d'édition), permettant une lecture facile et divertissante. Comme l'écrit Ellen Constans,

[l]a lecture du roman d'amour et d'autres genres populaires, tels que le roman policier et le roman d'espionnage, est un divertissement ; elle fait partie de cette fraction de la vie quotidienne où l'on peut se livrer à des activités gratuites. (Constans 1999 : 269)

Ce travail particulier sur le texte cible est soumis à des critères de marketing destinés à entretenir la distance avec une appréciation littéraire. Il obéit à des consignes données verbalement au traducteur et présupposant une attente psychologique particulière de la lectrice française. Toujours selon Ellen Constans,

[le roman d'amour] est, avant tout, aujourd'hui un produit de large consommation, donc une marchandise. Sa stratégie a pour moteur la recherche d'un consensus minimum susceptible de plaire à toutes et de ne choquer personne, formule qui permet de couvrir tous les terrains pour les meilleures ventes possibles ; c'est redire encore sa plasticité. C'est cette stratégie dictée par des intérêts commerciaux qui explique son désintérêt total à l'égard de son statut littéraire, désintérêt partagé par un lectorat qui lui demande quelques heures de plaisir. (Constans 1999 : 274)

La mobilisation de l'émotionnel et l'épuration de la surcharge de détails jouent un rôle important dans les choix opérés par les traducteurs tout le long du processus de traduction du roman sentimental. Ils sont tenus de respecter un format (nombre de pages ou de caractères limité), tout en veillant à maintenir la « situation communicationnelle donnée » (Nord 2008 : 102), fondée sur un effet d'évasion et non un effet

esthétique. Ces critères correspondent à une commercialisation particulière explicitée par Resa Dudovitz :

[c]ritics have attacked Harlequins and the series romances both for their detrimental effect on the publishing industry and for the reactionary message they convey to and about women. Yet, in spite of this, millions of women all over the world continue to buy them because they provide them with a relatively innocuous form of escape. (Dudovitz 1990: 110)

Tout traducteur refusant ce pacte de lecture se mettra en situation d'incapacité. Il faut se prêter au jeu, si primaire soit-il, et se soumettre à une véritable économie libidinale (au sens freudien du terme) du texte. La thématique du désir étant un trait structurel du roman sentimental de la fin du xx^e siècle, elle doit sans cesse être soutenue dans la traduction, quel que soit le mixage intergénérique – ici, le roman historique :

[L]ike the series romances, the so-called bodice ripper erotic historical novels focus on the romantic involvement of the heroine. They differ however, in scope and complexity from the series romances in that they are considerably longer, and contain a much broader group of characters. (Dudovitz 1990: 111)

On pourrait objecter qu'un traducteur littéraire peut traduire indifféremment roman d'amour ou roman sentimental. Ce serait oublier que l'instance éditoriale est complètement différente dans les deux cas, comme le sont les conditions de production et de réception. Pour ce qui nous concerne, il s'agit non pas de faire connaître un auteur mais d'inonder un marché, ce qui implique de faire du texte un produit commercial et de sa traduction une réécriture formatée. Lieux communs et lieux spécifiques vont se superposer et s'imbriquer, exaltant un imaginaire féminin spécifique en promettant la réalisation du slogan promu autrefois par les Éditions Harlequin : « Tout un monde d'évasion » – en fait, un univers clos dans lequel se nouera et se résoudra une intrigue amoureuse.

Dans le texte source, la narration construit un ailleurs qui doit littéralement capter l'imagination des lectrices par des détails réalistes lui permettant de s'évader de son quotidien, comme le rappelle Reza Dudovitz :

Lilian Robinson rightly points out that the so-called historical romances emphasize personal rather than public events... [...] History functions in the romance novel as a setting or a vehicle which removes the reader from the everyday. (Dudovitz 1990: 113)

Dans la traduction, le maintien d'un contexte territorial précis permet de façonner cet ailleurs en un univers clos, sans équivalences avec le monde familier des lectrices françaises. Il s'agit simplement de brosser un ailleurs aussi vague dans le temps que dans l'espace.

La traduction met donc en œuvre non pas une stratégie d'adaptation au réel et au local, mais la représentation d'un exotisme fantasmé. Cette stratégie se fonde sur l'« effet de distance [...] entre le monde du texte et la réalité de la culture cible », comme le mentionne Christiane Nord (2008: 107) : « [L]a pertinence de l'identification du lecteur avec le monde du texte dépend dans une large mesure de la finalité et de l'effet recherché par le texte, pour le texte source comme pour le texte cible ». Il s'agit bien d'une approche fonctionnaliste où « le traducteur interprète le texte source non seulement par rapport à l'intention de l'émetteur mais aussi dans le cadre de la compatibilité de cette intention avec la situation cible » (Nord 2008: 111). Il est en effet

entendu que l'exotisme fantasmé participe « d'un intérêt présumé, de la part du lecteur cible, pour un monde "exotique" » (Nord 2008 : 112).

Ce sont donc les conventions du genre ainsi que le formatage du produit-texte, et non le respect d'une norme culturelle, qui conduisent le traducteur à adapter sa traduction en éliminant parfois des détails qui pourraient sembler superflus à la lectrice française. En effet, il est important pour elle que le contexte soit étranger et historique; ce qui produit l'effet de réel pour la lectrice anglophone, dont l'imaginaire est enraciné dans son propre pays, n'est pas essentiel à l'effet d'émotivité et de déplacement recherché pour le texte cible. Les choix traductionnels sont alors motivés par les préférences stylistiques du traducteur.

En examinant un corpus d'œuvres traduites par nos soins, nous tenterons de montrer comment l'opération de réécriture s'inscrit dans un processus d'identification, et veille à soutenir – voire à renforcer – les fantasmes d'exotisme à l'œuvre dans le récit.

Les exemples cités dans le corps du texte sont tirés de trois romans à vocation historique traduits pour les Éditions J'ai Lu dans la collection « Aventures et Passions ». Il s'agit de *Seduced*² (2003) de Pamela Britton, traduit par *Impétueuse Elizabeth*³, de *To love a Thief*⁴ de Julie Anne Long (2005), traduit par *Pickpocket en jupons*⁵, et de *The Runaway Duke*⁶ de la même auteure (2007), traduit par *Rebecca la rebelle*⁷. Les observations livrées ici sont donc parcellaires et limitées à cette collection. Ces trois romans sont situés dans l'Angleterre du XIX^e siècle et ont une vocation pseudo-historique – l'histoire étant ici réduite à sa dimension contextuelle destinée à renforcer le monde fantasmatique de la lectrice. Comme le précise Reza Dudovitz :

The heroines who appear in the historical romances are consistently strong, independent, and intelligent female character. The majority of the novels, however, end, as to traditional formula romances, with either the marriage of the heroine or the resolution of the love conflict. [...] Unlike those novels which purport to retell history, the feminine historical novels rewrite history to offer a feminine vision of the past condition of women. (Dudovitz 1990 : 112)

1. Londres et la campagne anglaise

La topographie de ces romans sentimentaux-historiques est aisément reconnaissable grâce au véritable circuit organisé pour les personnages entre Londres et la campagne anglaise. La notion de ville est en effet condensée dans la capitale, Londres. Celle-ci se voit réduite à deux types de lieux, censés être exotiques pour la lectrice, car ils sont hors de son champ d'expérience et connotés socialement : inatteignables par le prestige qu'ils représentent (comme Westminster), et non envisageables lorsqu'ils véhiculent une image négative (Newgate). Le même schéma se retrouve pour le traitement de la campagne, où manoir et pavillon de chasse s'opposent de façon spéculaire à la taverne et à l'auberge. À Londres, la salle de bal reste cependant le lieu privilégié de tous les fantasmes dans la mesure où elle permet de pénétrer dans l'univers rêvé, en tant qu'antichambre du mariage. Quant à la description de la sphère de l'intime, elle est davantage négligée parce que moins propice à suggérer l'exotisme. Il y a également les lieux fantasmés où l'héroïne et le héros aimeraient fuir : l'Amérique, incarnation du lointain, et Gretna Green, la petite ville écossaise où l'on pouvait se marier sans autorisation parentale.

La traduction opère dans ce champ territorial et contribue à renforcer la notion d'évasion, de liberté individuelle et d'exotisme. Peu importe, donc, que les lectrices françaises ne puissent situer géographiquement les différents comtés d'Angleterre. La traduction n'apportera aucune précision, car il s'agit de créer un ailleurs d'autant plus insaisissable qu'il appartient à un passé révolu. D'ailleurs, les auteurs de cette collection, par leur nationalité américaine et leur éloignement de la société britannique, contribuent à créer le flou. Ainsi l'auteure de *Seduced* précise-t-elle dans une note à la fin de son ouvrage :

[r]esearching Regency London criminal trials when one lives in California is like trying to build sand castles in Antarctica. [...] I did my best, but please forgive me if I blundered in any way. (Britton 2003 : 352)

Lorsqu'on vit en Californie, faire des recherches sur les procès criminels de Londres à l'époque de la Régence, c'est un peu comme de vouloir construire des châteaux de sable en Antarctique. (Britton 2005 : 5)

La traduction soutient ici l'entreprise évidente de brouillage, un peu comme si on présentait une carte du monde à l'envers afin de la rendre illisible. L'important, pour la lectrice, est d'imaginer des déplacements et des situations dans des lieux qui doivent lui paraître étrangers, voire étranges, pour rester un territoire de rêve. Nous allons voir comment, dans ces trois romans, les lieux se confondent et comment la traduction participe de cette opération de brouillage.

1.1. Londres

Londres occupe un rôle central dans cet univers de référence. C'est souvent là que se rencontrent le héros et l'héroïne. Mais ce n'est pas le lieu où se noue véritablement l'intrigue amoureuse, qui a besoin d'un contexte « naturel » privilégiant la sensualité et l'évolution des sentiments, contexte bien différencié du cadre conventionnel de la capitale. Si l'on s'éloigne de Londres, on s'avance vers l'inconnu, comme dans l'exemple suivant, où une fausse duchesse et son complice sont contraints de quitter le pays.

(1) London was shrinking. Or rather, London was getting farther away. A cooperative wind snapped cheerfully in the sails of *The Standard*, pushing it inexorably away from the ton, away from England itself, away from... everything.

(Long 2004 : 348)

Londres rétrécissait. Ou plutôt, la ville devenait de plus en plus lointaine. Le vent faisait claquer gaiement les voiles du *Standard*, entraînant inexorablement le navire loin de l'Angleterre, loin de tout...

(Long 2007 : 309)

Là où le texte source crée l'effet d'éloignement physique par la répétition de la particule *away* (quatre occurrences en deux phrases) et le glissement du précis au général (*ton*, *England*, *everything*), la traduction joue sur la suppression de certains référents, avec pour conséquence de produire un effet différent. En atténuant la description réaliste, la traduction française privilégie la notion d'exil, isolant les personnages qui menacent l'équilibre de la bonne société, et plaçant l'Angleterre au centre de l'univers.

Dans ces romans, l'héroïne découvre souvent Londres depuis la fenêtre d'un carrosse ou d'une voiture plus modeste tirée par des chevaux. Ce type de découverte

sensorielle est d'ailleurs récurrent. Ainsi l'image surprenante de *l'odeur de Londres* (*the smell of London* [Long 2005: 329]), qui, par déplacement métonymique, est devenue *l'odeur des docks*. Les héroïnes maintiennent une certaine distance physique dans leur découverte du monde. Lorsqu'elles arrivent quelque part, elles restent à l'intérieur d'une voiture, protégées. Les héros, en revanche, ont une approche directe des éléments et surtout de la ville. Ils s'y lancent, littéralement, et choisissent souvent Bond Street comme terrain d'atterrissage. Bond Street incarne en effet dans ces romans le centre chic de Londres. Ainsi la même auteure évoque *the music of Bond Street* (Long 2005: 5), traduit par une métonymie, *les bruits familiers de Bond Street*. Il y a souvent saturation d'expériences sensorielles en anglais et, lorsqu'elles s'appliquent à un lieu précis, la traduction privilégie la description.

Bond Street, cette rue marchande très à la mode, permet un contraste frappant avec la vie campagnarde telle que l'incarne l'aventure du héros dans *The Runaway Duke*. La traduction supprime toute référence au lieu de départ. Pour rester dans l'opposition ville / campagne, nous avons en effet traduit *from Cambridgeshire* (Long 2004: 286) par *à travers la campagne*, ce qui peut sous-entendre aussi qu'il n'y avait pas de route, et que Londres était le but ultime de cette traversée. Si Bond Street est une référence culturelle familière pour les lectrices du texte source, elle ne l'est pas pour les lectrices du texte cible, et une explication est indispensable.

L'autre lieu essentiel de la vie londonienne dans ces romans est le palais de Westminster. Le lectorat français n'étant pas censé connaître sa fonction de tribunal, nous l'avons explicité dans la traduction de ce passage extrait de *To Love a Thief*:

- (2) [t]he warmth of the day was oppressive; the crowds that eddied around them on Bond Street felt oppressive, the circumstances of his life were oppressive. He wasn't looking forward to returning to the chambers at Westminster, to donning his wig and robes and eloquently pleading a case...

(Long 2005: 9)

La foule qui grouillait dans Bond Street lui paraissait aussi oppressante que sa situation financière. Il n'était pas vraiment pressé de retourner au tribunal de Westminster Hall, d'enfiler sa perruque et sa robe, et de plaider...

(Long 2008: 1)

Mais nous avons supprimé, dans l'exemple ci-dessous, extrait de *Seduced*, la description comparative de l'abbaye et du palais de Westminster, ne laissant place qu'à la notion de palais. En effet, il ne faut pas distraire le lectorat de la trame narrative. Il faut simplement poser des jalons lui permettant de se repérer:

- (3) [t]he Abbey rose to her right, people dotting the streets as they hurried toward the proceedings. They pulled up before the hall. Less ostentatious than the Abbey with its plain stone façade and low roofline, the structure still set her heart to beating like a panicked horse.

(Britton 2003: 291)

Tandis que la voiture se frayait un chemin jusqu'au palais de Westminster, Elizabeth sentit sa panique croître.

(Britton 2005: 260)

La traduction veille à rendre l'isolement psychique de l'héroïne en soulignant l'aspect solennel du lieu plutôt qu'en s'attachant à sa description. Ainsi, dans l'extrait

suivant, A vague impression est rendu par *Elle traversa sans les voir*, et le bouclage de niveaux textuels du texte anglais où le centre de la Chambre des lords est figuré par a narrow pit est supprimé, devenant *une salle en contrebass*, de même qu'est supprimée la référence au globe terrestre. La traduction rétablit une partie de l'image en transposant les lords en *grands du royaume qui trônaient*.

- (4) A vague impression of gray halls and muted light penetrated her vision as he led her toward the gold-gilt and oak-beamed room that was the House of Lords, or more correctly, to the narrow pit in the center of it. She stared straight ahead as those lords already in their seats noticed her arrival, the crowd of crimson-robed peers quieting. The chairs they sat in rose up at a steep angle, circling the pit, a walkway intersecting them midway like a longitude line around the circumference of a globe.

(Britton 2003 : 292)

Elle traversa sans les voir de hautes galeries, monta des marches, se laissant guider par John comme un automate. Ils atteignirent enfin la Chambre des lords, une imposante salle lambrissée de chêne. Vêtus de leurs longues robes d'apparat, d'un rouge cramoisi, les grands du royaume trônaient sur les gradins qui encerclaient la salle en contrebass.

(Britton 2005 : 260-261)

L'essentiel de la traduction vise à respecter la mise en scène ou le scénario, à établir un équilibre entre l'émotion ou le sentiment et la réalité physique des lieux où se déplacent les personnages. La recherche de la facilité de lecture, ainsi que la nécessité de s'en tenir à un certain nombre de caractères, conduisent encore une fois le traducteur à ne garder que ce qui est essentiel à la trame narrative et à la psychologie du personnage.

L'évocation de l'Angleterre engendre même une production de clichés dans le texte cible, la lectrice anglaise se contentant d'un pseudo-réalisme lié à l'abondance de détails. En revanche, pour la lectrice française ciblée, à qui les référents anglais sont peu familiers, il suffit d'évoquer un monde fantasmé exotique. Peu importe, alors, la nature véridique des référents évoqués. Les clichés « doivent en effet favoriser la fonction onirique de la lecture, selon des schémas propres à l'imaginaire collectif du lectorat ciblé » (Sanconie 2001 : 159).

La traduction cherche à diriger la lecture en la faisant cheminer par des lieux qui ne sont plus que des décors, dans la mesure où ils ne conservent que ce qui est le plus saillant en matière d'évocation.

1.1.1. La salle de bal

L'autre lieu clos londonien où se décide le sort des protagonistes est la salle de bal. C'est là que l'on présente les jeunes filles à marier, et les héroïnes des romans sentimentaux ont toutes la particularité de se rebeller devant le destin programmé qui les attend. L'amour, on le sait, n'a jamais connu de loi... Dans ces romans, les salles de bal sont aussi bondées que les rues, mais la traduction a tendance à isoler les protagonistes sous les feux des lustres et l'éclat des bijoux.

Dans *Seduced*, l'héroïne danse au milieu de centaines de personnes, ce qui est un chiffre peu vraisemblable. La traduction veille seulement à exprimer son désir de fuir une salle de bal qui tient surtout d'un marché au mariage.

- (5) [s]he wanted to run from the ballroom. Lady Elizabeth Montclair probably would have, too, if she hadn't been in the middle of a dance floor with hundreds of people gazing upon her as she danced with a man so old...

(Britton 2003: 20)

Si elle l'avait pu, lady Elizabeth Montclair aurait fui cette salle de bal sans un regard en arrière. Mais comment s'éclipser discrètement? Depuis que Lord Luthgow l'avait invitée à danser... [...] Cet homme était si vieux...

(Britton 2005: 16)

L'image de la foule est souvent poussée à son paroxysme dans ces réceptions, comme on le voit dans le passage ci-dessous, avec l'image d'atmosphère pestilentielle, où la traduction ne fait qu'évoquer une *foule qui s'amassait*:

- (6) [t]he tedium was almost like a gas; Connor swore he could feel it pouring out of the huge double doors of lady Wakefield's London townhouse, much like the noxious fumes that poured off the Thames on sweltering summer days. He'd always loathed balls, throngs of people in finery that was bound to be sweated in and spilled upon packed together like pickles in a jar [...]. On the whole, balls offended Connor's sense of the practical. Normally they were not accounted a total success until some maiden fainted from lack of air and was hauled dramatically out to the garden.

(Long 2004: 298-299)

L'ennui le prit à la gorge comme un gaz nauséabond... Conrad eut l'impression de le voir dégorger des portes de la demeure de lady Wakefield, telles ces fumerolles sur la Tamise les jours de canicule. Il avait toujours détesté les bals et les beaux atours qui s'imprégnaient de sueur au fur et à mesure que la foule s'amassait. [...] Mais en règle générale, ces bals heurtaient son sens pratique. On aurait dit que pour qu'ils soient réussis, il fallait qu'une jeune donzelle s'évanouisse par manque d'air et soit emmenée dans le jardin dans un affolement théâtral.

(Long 2007: 266)

L'analogie des cornichons dans leur bocal semblait assez mal venue dans le texte source, et a été neutralisée dans le texte cible.

Le héros, comme l'héroïne, ne supporte pas la foule, et cela pour deux raisons: il refuse d'être un personnage anonyme et il doit entreprendre la quête qui verra l'accomplissement de son désir individuel, subjectif, singulier. Il doit donc s'isoler. Dans cette opposition constante entre ville et campagne, Londres est la quintessence de la civilisation, la campagne le lieu suprême de la liberté où les conventions s'abolissent et où l'individu peut enfin être en accord avec sa nature profonde. Dans cette perspective aussi, la référence au lieu n'a pas grande importance dans la traduction, dans la mesure où le texte français privilégie la structure symbolique des territoires.

Les salles de bal sont donc peu décrites (on dit que c'est la maison de lady Untel, en précisant rarement le quartier). L'essentiel étant que ces salles de réception soient très animées, la traduction en vient parfois à supprimer des détails, comme dans l'exemple suivant:

- (7) [h]e returned to the ballroom, where a chandelier poured soft light down upon rows of dancers in the throes of a reel.

(Long 2005: 50)

Il reporta le regard sur la salle de bal et les rangées de danseurs aux prises avec un quadrille.

(Long 2008: 32)

En effet, les constantes références à l'éclairage du texte source peuvent nuire à l'efficacité de la narration dans le texte cible. Il faut veiller à rester au plus près du schéma de base du roman, entre confrontation polémique et révélation des sentiments amoureux, et s'empêcher de suivre trop littéralement le texte source. La description est donc réduite au minimum, afin de préserver la représentation imaginaire de l'univers de référence.

1.1.2. *Les clubs*

Les autres lieux de rencontres mondaines sont Almack's, le club mixte pour hommes et femmes, et White's, réservé aux hommes. Ces cercles existent réellement et ne font l'objet d'aucune description ni explication, pas plus dans le texte source que dans le texte cible. Cette exotisation préserve en effet la puissance évocatrice de lieux mystérieux pour des francophones d'aujourd'hui. Les principales activités de ces clubs semblent être les quadrilles et les jeux de cartes, mais il arrive souvent qu'un personnage, venu y noyer son ennui, y rencontre la femme de sa vie. C'est ce qui va arriver au colonel Pierce dans l'exemple suivant, où l'énumération du texte source laisse place dans le texte cible à une suite de réflexions introspectives :

- (8) [c]olonel William Pierce was having difficulty remembering precisely why he'd purchased a subscription to Almack's. There were card games and dancing in progress; a competent orchestra was playing a tasteful quadrille, and fresh young women in softly glowing colours glided about the floor in the arms of men...

(Long 2004: 141)

Le colonel William Pierce avait du mal à se rappeler pourquoi il avait souscrit un abonnement chez Almack's. À cause des jeux de cartes? Ce n'était certainement pas pour la musique, en tout cas. Elle était fort bonne, là n'était pas la question. En ce moment, un orchestre compétent jouait un quadrille, et de fraîches jeunes femmes vêtues de couleurs lumineuses glissaient sur le sol dans les bras de leurs cavaliers.

(Long 2007: 137)

Les références à ces deux clubs sont présentes dans la plupart de ces romans, de même que les salles d'armes, avant-postes d'éventuels duels où se défendront des questions d'honneur surannées. Mais il y a aussi l'envers du décor à ce monde scintillant et étouffant: la prison de Newgate, où l'on enferme les suspects innocents; le gibet où on les conduit avant qu'ils ne soient sauvés in extremis; et enfin les quartiers mal famés qui servent de faire-valoir à la splendeur des propriétés terriennes.

1.1.3. *Newgate*

L'accès à la prison de Newgate obéit généralement à une mise en scène qui correspond à un crescendo du suspense et exprime le paradoxe de la situation: un noble, innocent de surcroît, est contraint de se mêler à la lie de l'humanité. Dans *Seduced*, la traduction fait l'élision du nom du pont sur la Tamise (Blackfriar's Bridge), et les directions ont même été inversées – par pure distraction – la voiture à gauche tournant à gauche et non à droite sans qu'un relecteur le remarque:

- (9) [t]hey crossed the Thames over Blackfriar's Bridge, then turned right toward Newgate. All too soon they came to a stop before the prison's main entrance, the stone-and-mortar building stretching four stories high. [...] ... as he stepped into

Newgate's tall shadow – the smell of it all but bringing him to his knees – he realized life as he'd known it was over.

(Britton 2003: 280)

La voiture traversa la Tamise avant de tourner à gauche en direction de Newgate. Peu après, ils s'arrêtaient devant la porte principale de la prison, un sinistre bâtiment de quatre étages. Cette fois, il n'y avait plus d'échappatoire possible.

(Britton 2005: 251)

La traduction des descriptions de l'intérieur de la prison obéit aux mêmes règles que celles de l'intérieur des salons: les perceptions sensorielles sont éliminées au profit des déplacements des individus. Il s'agit en effet d'obéir à un principe de clarté diégétique. Ainsi dans l'exemple suivant, la traduction donne une vision sommaire du lieu, sans insister sur la saleté, déjà lourdement évoquée dans le paragraphe précédent. Dans cette phrase, en choisissant d'hyponymiser *room* en *cachot*, il devient superflu de traduire *sooty*, *mess* et *filthy*, ces traits sémantiques étant présents dans le terme *cachot*.

- (10) It was toward one of those rooms that they stopped, the only light that from the torches that flickered and sputtered a sooty mess onto the filthy floor.

(Britton 2003:282)

Le geôlier s'arrêta devant l'un de ces cachots éclairés par des torches à la flamme vacillante.

(Britton 2005: 253)

1.1.4. *Le gibet*

Quand au lieu d'exécution, le gibet, il est surtout utile pour souligner le sort auquel va échapper le héros. Il ne mourra pas, puisqu'il est innocent et surtout aimé par une femme qui a découvert au cours du procès que c'était l'homme de sa vie. Découverte tardive, certes... mais c'est aussi une des (rares) qualités du roman sentimental que de donner de l'espoir.

Dans la scène d'exécution ci-dessous, la traduction s'éloigne du texte source pour privilégier le déroulement de la mise à mort à laquelle le héros croit être destiné, plutôt que l'identification au pendu. L'évocation de tous les lieux est accomplie dans le vide où se balance le corps du pendu. Mais la narration va aussitôt combler ce vide par une accélération du récit: le héros a été innocenté, il va quitter la prison et regagner le lieu propre à son rang, où il épousera celle qu'il aime.

- (11) [t]he scaffold creaked, the floor beneath a fellow prisoner's feet gave way. A thick rope twanged under the weight of a body. Another man had met his end.

(Britton 2003: 326)

Il regarda un prisonnier monter sur l'estrade. Le bois grinça sous ses pas, puis on lui passa la corde au cou. Quelques secondes plus tard, son corps se balançait dans le vide, inerte.

(Britton 2005: 289)

1.1.5. *Les quartiers mal famés*

Dans ces romans, l'appartenance au lieu étant héréditaire, il n'y a guère de mobilité sociale en dehors de celle que permet l'amour – qui n'a pas plus de frontières que de lois. Ainsi dans *To Love a Thief*, la traduction omet fréquemment de répéter le nom

d'un quartier insalubre. Mais l'image des prostituées étaye parfois la différence entre ville et campagne, entre la cité où le désir est soit réprimé soit dévoyé, et la nature où il peut s'exprimer librement en harmonie avec les forces de l'univers. Souvent, la traduction s'évertue à atténuer l'aspect répugnant d'une situation ; ainsi, dans l'exemple suivant, la suppression délibérée de l'image du fauve se ruant sur le personnage permet d'atténuer le misérabilisme du texte source.

- (12) [w]hen she pushed open the boarding house door, the dank smell of the hallway rushed out to meet them like a huge eager beast. Lily was uncomfortably conscious of the contrast between her home and Kilmartin's push lodgings.

(Long 2005: 54)

Lorsqu'elle ouvrit la porte d'entrée, l'odeur d'humidité du couloir les prit à la gorge. Gênée, Lily songea à l'appartement douillet de Kilmartin.

(Long 2008: 36)

1.2. La campagne anglaise

Dans la collection « Aventures et passion », la propriété foncière et la campagne anglaise jouent un rôle éminemment libérateur, voire rédempteur. En effet, c'est là que les protagonistes peuvent dépasser leurs a priori et connaître véritablement l'homme ou la femme de leur vie.

1.2.1. Le domaine

Dans *To Love a Thief*, l'héroïne découvre le domaine de l'homme qu'elle vient d'épouser. La dramatisation du paysage dans lequel est situé ce château (choix du crépuscule, couleurs, isolement, topographie) est perceptible dans la description, il est logique de rendre le verbe d'introduction neutre (*realized*) par un terme qui reflète l'étonnement du personnage. La transcription de *Marches* par *Midlands* résulte d'une simple modulation géographique favorisant l'exotisme dans le texte cible :

- (13) [t]hey arrived at the coast of Wales just as the sun began to sink below the horizon, the sky an amazing blend of colour. [...] a perfect time to gain one's first glimpse of Raven's Keep. They had spent the day crossing the Marches, passing through towns with Celtic names and a land that still felt mystical, with its sweeping valleys and gently sloping green hills. Edward I had built a host of castles in Wales, ... [...] An island castle, she realized, for it sat upon a small patch of land that had long been disconnected from the mainland. [...] "The castle was built in the late thirteenth century", the duke explained.

(Long 2005: 118)

Ils atteignirent la côte du pays de Galles alors que le soleil commençait à décliner à l'horizon. Le ciel était un fantastique mélange de gris sombre... [...] On ne pouvait rêver meilleure heure pour découvrir Raven's Keep. Il leur avait fallu la journée pour traverser les Midlands. Ils avaient parcouru des villes aux noms celtes, une terre mythique avec ses amples vallées et ses douces collines. Édouard I^{er} avait jadis fait construire plusieurs châteaux au pays de Galles. [...] Ce qu'elle ignorait, en revanche, c'était que le château était bâti sur une île. Abasourdie, elle découvrit le bras de mer qui séparait la terre ferme de l'immense bâtisse. – Il a été construit à la fin du XIII^e siècle, expliqua le duc.

(Long 2008: 107)

À la suite de cette découverte, l'héroïne semble ironiser sur la vétusté du château, lui attribuant une existence remontant à des temps précédant Jésus-Christ (before Christ). La traduction atténue ce contraste en faisant *dater la bâtisse des Romains*. Métaphores et images, souvent triviales (comme celle des cornichons), sont fréquemment neutralisées. Ainsi dans *Seduced*, l'image du terrain de cricket peu parlante pour une lectrice non anglophone, a été effacée au profit de l'emploi d'un qualificatif.

- (14) She would wager if the colourful tapestries were pulled down, the room would be half the size of a small cricket field.

(Britton 2003: 123)

Le hall était immense, et certainement plus grand encore lorsqu'on écartait les splendides tapisseries accrochées dans l'angle gauche.

(Britton 2005: 119)

L'immensité de la propriété du héros semble une autre caractéristique de ces romans. Leur découverte crée un effet de surprise, comme si, ayant cru que leur destin se jouait seulement à la ville, et plus précisément à Londres, les héroïnes découvraient un autre univers, merveilleux et luxueux, qu'elles ne croyaient exister que dans leur imaginaire. Dans l'exemple suivant, au défilement sans fin de briques rouges (*more and more and still more red brick...*) correspond un point de vue statique, la traduction opérant ici un changement de vue spatio-temporel :

- (15) [t]hey were hurtling up a drive lined with trees, tall straight ones, prim as sentries. Through them she could see a flash of something red – brick? And then more and more and still more red brick unfurled before her disbelieving eyes, and the afternoon light struck sheets of light from the correspondingly endless rows of windows. She dropped her gaze to the vast pillared portico, tinted amber in the lowering sun. A fountain leaped skyward in the courtyard.

(Long 2005: 53)

Ils remontaient à bonne allure une allée bordée de grands arbres aussi raides que des sentinelles. Elle entrevit un éclair rougeâtre – un mur de brique? Puis soudain, d'interminables rangées de fenêtres apparurent, scintillant dans le soleil de la fin d'après-midi. Elle mit la main en visière pour se protéger les yeux, et découvrit un immense portique à colonnes.

(Long 2008: 58)

La notion de territoire, assortie de son corollaire – le décor approprié –, est donc à considérer dans son enjeu symbolique. Il en va de même pour la chambre du maître du domaine, et plus particulièrement le lit, décrit dans l'exemple ci-dessous comme une métaphore du centre du monde. Dans la traduction, il y a gain d'image au moyen du verbe *trôner* dont le sémantisme implique l'idée de domination.

- (16) The room was like a plush cave, all velvet hangings and dark furniture and candlelight pulsing in globes. The heavy draperies had not been parted in years, but the windows may have been opened once or twice [...]. In the middle of the soft dim room was Lord Lindsey's bed, and Lord Lindsey occupied it like a castaway surrounded by the vast sea of his house and land.

(Long 2005: 60)

La pièce ressemblait à une luxueuse caverne, avec ses tentures de velours, ses meubles sombres et ses chandelles qui palpitaient sous leurs globes. Les lourds rideaux n'avaient pas été ouverts depuis des années, mais on devait sans doute entrouvrir la fenêtre de temps en temps. [...] Au centre de cette pièce baignée d'une

lumière diffuse trônait un lit au milieu duquel reposait lord Lindsey, tel un naufragé entouré de la vaste mer que formaient sa maison et sa terre.

(Long 2008: 65)

Une fois installée dans ce territoire, l'héroïne commence une sorte d'initiation. On voit souvent ces jeunes femmes effectuer de véritables parcours à l'intérieur des châteaux, comme dans un labyrinthe. Dans *To Love a Thief*, Lily part à la découverte de la demeure en s'aventurant dans un escalier. La traduction n'a pas seulement pour but d'éliminer les répétitions, mais aussi d'éviter de perdre le réalisme de la scène. Pour la lectrice française, c'est cette sensation de vertige qui lui permet de s'identifier à l'héroïne :

- (17) [h]er one step led to another. And then another and another, until she was halfway down the marble-tiled hall. The walls went up and up; ornate molding marked the place where they ended and the ceilings began. Sconces were spaced evenly, the candles in them freshly trimmed and unlit.

(Long 2005: 71)

Elle continua d'avancer, emprunta un escalier. Les murs étaient d'une hauteur vertigineuse. Des appliques étaient fixées à intervalles réguliers, garnies de chandelles aux bords nets.

(Long 2008: 84)

Dans le texte source, l'accumulation des détails descriptifs crée l'effet de réel. Dans la traduction, ces détails sont supprimés au profit de la simple information :

- (18) He steered her into a nearby sitting room. The blue room, his aunt had called it when she was alive; carpeted and draped and upholstered in a full dozen shades of blue, not all of them complementary, and furnished with ridiculous spindly French furniture.

(Long 2005: 80)

Il la conduisit dans un salon tout proche. Du vivant de sa tante, cette pièce s'appelait le salon bleu, pour des raisons évidentes liées au décor.

(Long 2008: 84)

1.2.2. *Le parc du domaine*

Le parc de ces vastes demeures anglaises est une sorte de zone frontière entre civilisation et nature. Il s'agit d'une campagne domestiquée, inscrite dans les limites de la connaissance du héros. Dans *To Love a Thief*, le héros décrit le parc comme de little universes within universes. En traduisant cet effet de miroir par *recoin*, il y a aussi naturalisation du texte source pour adapter le texte d'arrivée aux attentes du lecteur cible.

- (19) Aster Park had been landscaped by Capability Brown himself, and the result was a masterful blend of serene order and the illusion of wildness. Neat stone pathways wound through calculated disarrays of flowers and thick, informal stands of old trees – beeches, oaks, maples, and chesnuts, many of them American varieties – and humble English flowers flourished everywhere, elevated to elegance by their thoughtful placement. Vast green expanses of lawn spilled like lakes between all of it. Gideon had once known every inch of the park; he'd wandered over it discovering little universes within universes: a stone [...].

(Long 2005: 153)

Dessiné par un célèbre paysagiste, Aster Park offrait un savant mélange d'ordre et de désordre, l'illusion d'une nature livrée à elle-même étant censée mettre en valeur la beauté des espaces où la main de l'homme se faisait sentir. Des sentiers pavés circulaient entre des massifs de fleurs sauvages et des bosquets de vieux arbres : hêtres, chênes, érables, châtaigniers. D'humbles fleurs s'épanouissaient un peu partout, entre de vastes étendues de pelouses semblables à des étangs de verdure. Autrefois, Gideon connaissait chaque recoin du parc. Il y avait erré des heures durant, découvrant, ici une pierre, là [...].

(Long 2008 : 151)

La référence à Capability Brown aurait également exigé soit une note de bas de page (impensable dans le genre) soit une explication détaillée qui aurait détourné la lectrice du schéma de base de la narration. On retrouve cette même occultation de référents dans le texte cible, lorsque le propriétaire du domaine, le vieil oncle, a peint une vue de son parc, depuis la fenêtre de sa chambre – le cœur même du domaine. A half-finished view of Aster Park as viewed through his window sprawled on the canvas (Long 2005 : 192) est réduite *au paysage qu'on voyait depuis la fenêtre* (Long 2008 : 182). La référence semble suffisamment claire en français pour ne pas répéter en boucle le nom du domaine.

1.2.3. *Le refuge*

Comme nous l'avons vu dans un exemple précédent, la campagne anglaise est présentée dans ces romans comme un lieu de passage. On la traverse soit pour aller de Londres à différents domaines, soit pour aller en Amérique. Et on s'y arrête parfois dans des auberges. Il existe cependant un autre lieu intermédiaire de territorialisation, situé dans le domaine seigneurial. C'est le pavillon de chasse abandonné ou bien le cottage en bord de mer, où les protagonistes ne sont pas entourés de l'abondante domesticité de la maison de maître, et où ils peuvent vivre leur passion charnelle.

Dans *The Runaway Duke*, la traduction met en place l'image de la clairière parce que le pavillon doit permettre l'initiation sensuelle de l'héroïne. Il n'est pas seulement *au fond des bois*, il est disponible pour la rencontre amoureuse des deux protagonistes, il la permet et la protège.

- (20) After what seemed both an eternity and merely an instant, they came upon it: the hunting box, his father's rarely used, discreetly located hunting home in the woods [...] these woods had been part of his family's holdings since Edward III.

(Britton 2003 : 130)

Après ce qui leur sembla une éternité, ils arrivèrent enfin à un petit pavillon de chasse, dans une clairière. [...] Ces bois appartenaient à sa famille depuis le règne d'Édouard III et son père venait rarement chasser ici.

(Britton 2005 : 168)

1.2.4. *La taverne*

Les tavernes et auberges où le couple se réfugie ont des attributions territoriales moins précises. Elles peuvent se trouver n'importe où, et ont surtout l'avantage de réunir les personnages dans une intimité permise par des lieux qui leur sont inhabituels. Dans les trois romans étudiés, il y a ainsi Thorny Rose Tavern, traduit littéralement par *Taverne de la Rose-qui-pique*, The Coach and Six, traduit par *Le Carrosse doré*; l'auberge The Tiger's Nest, située près d'un port, lui a valu d'être traduite par *L'auberge*

du Tigre des Indes, dont l'exotisme est renforcé. Dans l'extrait suivant, le nom de l'auberge, *The Duck and Swan*, a été remplacé par un commentaire spécifiant que l'enseigne représentait un cygne noir, suivi de la phrase: « Parfait, pour le duc de la Mort! » – le duc de la Mort étant le surnom donné au même duc de Ravenwood, supposé semer la mort dans son entourage. C'est ici un exemple typique de liberté de ré-écriture prise par le traducteur de littérature sentimentale, selon le schéma psychologique du roman.

- (21) They glided to a stop, glided because it truly felt as if they rode upon Aladin's carpet. She looked out the window on her left. A sign bearing the name of the Duck and Swan swung on a gentle evening breeze.

(Britton 2003: 87)

Au bout de quelques instants, la voiture s'immobilisa tout à fait devant une auberge dont l'enseigne représentait un cygne noir. Parfait, pour le duc de la Mort!

(Britton 2005: 83)

À propos de cette dernière taverne, l'arrivée en voiture n'est pas sans rappeler l'arrivée à Londres évoquée plus haut, mais cette fois, l'héroïne est attentive à son environnement parce qu'il lui procure des sensations. En effet, elle a l'impression d'être transportée sur un tapis magique, symbolisant l'ivresse de sa nouvelle liberté. L'ajout d'une image dans la traduction de *Duck and Swan* vient compenser l'éliision de la référence à *Aladin's carpet*.

La description de l'intérieur de l'auberge obéit au même principe de réalité. Les poses des clients et l'agencement de la salle d'auberge sont adaptés au lectorat français car l'image des hauts tabourets derrière le bar semble trop contemporaine. Et l'image de l'escalier comme simple dispositif pratique dans le texte source (*a stairway cut in the middle of the room*) devient un dispositif d'évasion – soutenant l'imaginaire – dans le texte cible (*Un escalier s'élançait au centre de la salle*).

- (22) [t]ruth be told, she'd never stayed at an inn before [...]. The patrons who sat at this particular inn looked to be mostly locals, as did those that sat on tall stools before the bar [...]. The inn's walls were made of stone, thick dark beams supporting the second floor. Of Norman vintage, she supposed. A stairway cut in the middle of the room. The section to the right appeared to have been walled off. Either that, or the innkeeper led them to a broom closet. [...] The room was panelled in golden oak, the flames in the hearth seeming to set the walls aglow. A faded red carpet covered the floor. Two single chairs added to her sense of loneliness, one at each end of the table.

(Britton 2003: 91)

Elizabeth n'avait jamais mis les pieds dans une auberge. [...] Les clients étaient installés à de longues tables de bois brut, une chope de bière devant eux. D'énormes poutres sombres traversaient le plafond bas. Un escalier s'élançait au centre de la salle. Cependant, l'aubergiste les conduisit dans une pièce au rez-de-chaussée. [...] La pièce était ornée de boiseries de chêne et un bon feu flambait dans la cheminée. Il n'y avait pour tout mobilier qu'un tapis usé et une lourde table sculptée avec deux chaises placées à chaque extrémité.

(Britton 2005: 86)

Enfin, si la traduction française évite la répétition systématique des noms de lieux – autre dispositif en boucle du texte source –, elle peut aussi mettre en place des référents métonymiques comme dans l'exemple ci-dessous. L'auteure y rappelle les

deux lieux de référence de l'héroïne : la misérable pension où elle vivait à Londres, et le somptueux manoir où le héros l'a conduite. Dans ce passage, elle a fui son amoureux, qui compte épouser la fille du chancelier, et passe la nuit à *L'auberge du Tigre des Indes* (*The Tiger's Nest*) avant d'embarquer pour l'Amérique. La traduction insiste sur le contraste des styles de vie en rappelant que l'auberge est un *palais* comparé à cette pension. Le mot de palais ravivant plutôt l'imaginaire de la lectrice française, la ramenant vers le conte de fées :

- (23) [c]ompared to Mrs Smythe's boarding house, the Tiger's Nest may as well have been Aster Park. Still, it was on the wrong side of savory, that was certain.
(Long 2005 : 332)

Comparée à la pension de Mme Smythe, l'auberge du Tigre des Indes était un palais. Un palais mal fréquenté, certes, mais prospère.
(Long 2008 : 296)

2. Les lieux de fuite

Parmi ces lieux intermédiaires, il y a aussi ceux que les personnages n'atteignent jamais. Ce sont Gretna Green en Écosse, et l'Amérique, territoire où les protagonistes projettent tous leurs fantasmes de liberté ou plutôt de libération. L'Amérique, en effet, est avant tout un lieu où les personnages pensent échapper aux conventions de leur pays, et être enfin eux-mêmes. Cette libération de l'individu concerne aussi l'émancipation des femmes, comme dans *The Runaway Duke*. Le texte source est sensiblement résumé dans la traduction, et il y a eu transformation du prénom pour des raisons euphoniques :

- (24) "Do women in America shoot muskets, Connor" ?
He smiled at the shameless appeal to his favourite topic of conversation: America. A place he longed to visit, and one day planned to call home. Rebecca had always been a rapt audience for his musings about America.
(Long 2004 : 34)

– Conrad, est-ce qu'en Amérique les femmes tirent au mousquet ?
L'Amérique était leur sujet de conversation préféré, car Conrad désirait s'y installer un jour. Et ce continent neuf fascinait Rebecca.
(Long 2007 : 40)

De même, l'introduction d'un cliché (*ce continent neuf*) permet d'expliquer le désir de changement des personnages – *neuf* évoquant la notion de modernité et de progrès. Là aussi, c'est une question de repère dans la circulation de l'imaginaire. D'autant que cet imaginaire peut-être complètement débridé dans le texte source, comme dans la suite de cet extrait. Le héros y raconte des histoires (*tales of America*), référence qui disparaît dans la traduction. À l'évidence, les deux personnages jouent à brosser la description d'un monde primitif et libre, où ils évolueraient tels Adam et Ève au sortir du paradis :

- (25) [a]nd in Georgia, great scaly monsters with long snouts full of teeth live in the water. They can snap up a deer with one bite. [...] They swim about in pools just like this one, only a bit murkier, and crawl out onto the shore every now and again to sun themselves [...] he was regaling her with tales of America. "Do they eat people" Rebecca asked after a moment. "Only on occasion", he said breezily.
(Long 2004 : 221)

... et en Géorgie, de grands monstres couverts d'écailles vivent dans l'eau. Ils ont de longs museaux et des dents énormes. Ils peuvent croquer un daim en une seule bouchée. [...] Ils nagent dans des bassins semblables à ceux-ci, avec un peu plus de boue, et rampent sur la berge de temps en temps pour prendre le soleil, exactement comme nous en ce moment. [...] – Est-ce que ces animaux mangent les gens? demanda Rebecca. – Seulement à l'occasion, répondit-il d'un ton jovial [...].

(Long 2007: 201)

Dans l'imaginaire des héros, l'Amérique est aussi un territoire de conquête, comme dans le passage où Connor propose à son ami gitan de le suivre. L'Amérique est alors qualifiée de *wild country*, traduit par *pays sauvage* (cliché permettant à la fois d'éviter la répétition de *sauvage* pour traduire *savages*, et de convoquer un exotisme facile):

(26) “[p]erhaps you’d like America too, Raphael.”

“A wild country, ain’t it? Filled with savages and the like”? [...] “Wild country, yes, but alive with opportunity, Connor said...”

(Long 2004: 250)

– Ça te plairait peut-être à toi aussi, l'Amérique, Raphael.

– Un pays rempli de sauvages?

– C'est sauvage, oui, mais il y a beaucoup d'opportunités [...].

(Long 2007: 225-226)

Ces clichés sur le Nouveau Monde sont à opposer à la conception de la propriété terrienne et de la perpétuation d'une élite, avec ses conventions et sa vision du monde, qui caractérisaient la société britannique de l'époque. Dans *To Love a Thief*, la rivale aristocrate de l'héroïne plébéienne considère l'Amérique comme profondément nuisible à l'ordre établi. Passer de *unruly* à *catastrophe*, c'est changer de point de vue, passer du constat d'un phénomène à sa conséquence telle qu'elle est perçue par l'énonciateur.

(27) “See? This is precisely what I mean, Gideon. These unruly American trees. [...] Trees should be planted in lines, don’t you think? Neatly? To emphasize the borders of a property”.

(Long 2005: 320)

– Vous comprenez, Gideon? Ces arbres américains sont une catastrophe. [...] Les arbres sont faits pour être alignés, expliqua-t-elle. Afin de mettre en valeur les limites d'une propriété.

(Long 2008: 287)

2.1. L'Écosse

Enfin l'Écosse, certes moins lointaine que l'Amérique, connote néanmoins l'éloignement géographique de Londres, et permet aussi un écart en matière de légalité. Ainsi, la référence à Gretna Green est-elle transparente pour le lecteur anglo-saxon, mais sa traduction nécessite une explicitation pour la lectrice cible. Dans *The Runaway Duke*, *to head for Gretna Green* (Long 2004: 179) est traduit par *le petit village d'Écosse où les jeunes filles pouvaient se passer du consentement de leurs parents à partir de seize ans* (Long 2008: 169), puisqu'il n'existe aucune équivalence en français.

2.2. Les pièces de maisons

Dans ce lieu clos qu'est le roman sentimental à vocation historique, il existe aussi des lieux d'évasion à l'intérieur des demeures, où le désir peut s'exprimer, sinon s'accomplir. Il s'agit principalement de la bibliothèque. La lecture est en effet un mode d'échange privilégié entre les deux protagonistes, ou plutôt, elle est le prétexte d'une évasion hors des conventions, d'une liberté corporelle qui se traduit dans la posture. Dans l'exemple suivant, cela explique le choix de *nonchalamment*, qui présente les mêmes traits sémantiques que dans l'adverbe *casually*.

- (28) She peered in; a fire was burning low, throwing soft light and odd, uneven shadows about the room. Surely this was wrong; surely a servant should have doused the fire by now? [...] She saw him. His long body filled a chair, his legs casually spread, his hands cupping a small red book [...]. In a nod to comfort, his shirt was open a button or two at the neck.

(Long 2005: 133)

Elle poussa la porte de la bibliothèque, surprise qu'un feu brûle encore dans la cheminée à une heure aussi tardive. Avait-on oublié de l'éteindre? Elle hésita sur le seuil [...]. C'est alors qu'elle le vit. Il était nonchalamment assis dans un fauteuil, les jambes allongées devant lui, et était plongé dans la lecture d'un petit livre rouge. Pour être plus à l'aise, il avait déboutonné le col de sa chemise.

(Long 2008: 134)

L'important ici est la présence du *petit livre rouge* évoquant celui que tient la lectrice du roman, la fiction étant alors enchâssée dans le réel. L'acte de lecture ainsi mis en évidence est autant le signe prélude à la relation amoureuse entre les deux protagonistes qu'un signe de connivence entre lecteur fictif et lectrice réelle. Quant à la chemise déboutonnée du héros, elle signale un abandon annonciateur d'un érotisme torride, car il n'y a pas loin, en effet, de la bibliothèque à la chambre.

L'autre lieu d'évasion à l'intérieur du domaine est le passage secret. Dans *Seduced*, un escalier, dissimulé derrière une tapisserie, descend dans l'obscurité vers une plage. La traduction supprime là aussi des éléments sensoriels, privilégiant les informations permettant une lecture facile de l'événement:

- (29) [w]hen there is no light, one's senses are heightened." "But I can see you", she choked out. "As I can see you, he observed. 'Tis the light from the entrance of the cave we are near". As to give proof to his words, she felt a breeze stir against her cheeks, the salty smell of dank seaweed and sand filling her nose. She could hear a roar that faded in and out.

(Britton 2003: 151)

– Dans l'obscurité, nos perceptions sont plus aiguës.

– Mais je vous vois, protesta-t-elle.

– Oui, et moi aussi. C'est parce que nous ne sommes pas loin de la sortie.

Comme pour illustrer ses paroles, une petite brise marine parvint jusqu'à eux. Puis Elizabeth entendit le fracas d'une vague sur la plage.

(Britton 2005: 133)

Le même procédé est utilisé dans la description du coucher du soleil sur la mer:

- (30) [i]t didn't take Lucien long to reach the mouth of the cave, nor the rock outcropping that overlooked the ocean. 'Twasn't really a beach, although there was a small trip

of sand bellow the stone platform he stood upon. Rocks tumbled from beneath it, a boat able to be launched during high tide. But right now that ocean.

(Britton 2003: 154)

Lucien atteignit rapidement la sortie du passage et grimpa sur le rocher qui dominait l'océan. Ce qu'on appelait la plage n'était qu'une étroite bande de sable en contrebas. À marée haute, un bateau pouvait aisément y aborder. Mais à cette heure-ci, la mer s'était retirée très loin et s'offrait au couchant tel un miroir vibrant et docile.

(Britton 2005: 136)

La plage étant la métaphore du désir refoulé, la traduction a mis en œuvre une succession de stéréotypes : le héros *grimpa sur le rocher qui dominait l'océan*, position d'autorité qui accentue la vague allusion phallique du promontoire. De plus, l'image embrasée de l'océan *angry, vibrant red*, est inversée en un *miroir vibrant et docile*. Tout est en place pour l'accomplissement du désir qui ne saurait tarder, mais qui est réservé, comme nous l'avons vu plus haut, à la chambre...

Les traductions présentées ici témoignent d'une expérience professionnelle et d'une approche subjective de la pratique traduisante dans le domaine du roman sentimental. Elles n'ont donc pas valeur de règle. Cet article s'inscrit dans une approche fonctionnaliste, privilégiant la finalité et la fonction de la traduction. Cette perspective vaut également pour la traduction des romans Harlequin, qui emprunte les mêmes modes opératoires : préserver l'exotisme des lieux de référence, renforcer les stéréotypes, les adapter parfois aux habitudes du lectorat français. Comme le précise Christiane Nord :

[a]u cours du processus de traduction, le traducteur agit d'abord en tant que récepteur de la consigne de traduction (les instructions du donneur d'ouvrage) et du texte source. Après s'être mis d'accord avec le donneur d'ouvrage quant aux conditions de travail, le traducteur produit un texte cible qui sera considéré comme fonctionnel dans la mesure où celui-ci correspond aux exigences de la traduction. (Nord 2008: 34)

Clichés et adaptations respectent la règle du *skopos* définie par Hans Vermeer :

Chaque texte est produit pour répondre à une finalité spécifique et il doit servir cette finalité. La règle du *skopos* s'établit comme suit : il faut traduire/interpréter/parler de manière à ce que le texte traduit puisse fonctionner dans la situation dans laquelle il sera utilisé, pour ceux qui veulent l'utiliser et précisément comme ils souhaitent qu'il fonctionne. (Vermeer 1989: 20)

Nous avons voulu ici démontrer à la fois l'enjeu à l'œuvre dans la traduction de romans sentimentaux, et la liberté de réécriture tacitement donnée au traducteur – dans la mesure où il respecte le schéma de base du genre et de l'univers de référence. Le facteur local est un support de l'entreprise d'évasion promise par la lecture de ces ouvrages mais il reste secondaire. Il n'y a pas, chez ces auteurs, la volonté de décrire le monde. Ce qui prime, c'est la sentimentalité et la sensation (le désir, la peur, le soulagement, le plaisir, etc.). Il n'y a pas non plus la volonté de civiliser ou d'éduquer l'émotion, mais celle de l'exploiter. C'est ici la limite sur laquelle bute la traduction comme la lecture de ces ouvrages. Elle n'est pas au service d'une écriture singulière, mais d'un genre destiné à un public bien défini. Elle obéit à une stratégie qui place le sujet traduisant à la limite de l'adaptation, et qui exploite « l'essentielle *étrangeté* »,

selon l'expression de Paul Bensimon (Bensimon 1998 : 12) du texte source. En outre, elle est soumise à des lois de marché qui ne concernent pas l'objet littéraire canonique. Le traducteur est alors chargé de la cohérence d'un texte qu'il interprète selon les attentes d'un public donné et sous l'autorité de l'instance éditoriale prônant cette « évasion » finalement très contrôlée.

NOTES

1. Cette discrimination a notamment été à l'origine d'un roman signé de notre main, où nous avons imaginé une librairie où l'on ne vendrait que des livres sur l'amour, dont seraient justement exclus les romans sentimentaux. SANCONIE, Maïca (2004) : *De troublants détours*. Meudon : Quidam Éditeur.
2. BRITTON, Pamela (2003) : *Seduced*. New York : Warner Books.
3. BRITTON, Pamela (2005) : *Impétueuse Elizabeth*. (Traduit par Maïca SANCONIE) Collection Aventures et Passion. Paris : J'ai Lu.
4. LONG, Julie Anne (2005) : *To Love a Thief*. New York : Warner Books.
5. LONG, Julie Anne (2008) : *Pickpocket en jupons*. (Traduit par Maïca SANCONIE) Collection Aventures et Passion. Paris : J'ai Lu.
6. LONG, Julie Anne (2004) : *The Runaway Duke*. New York : Warner Books.
7. LONG, Julie Anne (2007) : *Rebecca la rebelle*. (Traduit par Maïca SANCONIE) Collection Aventures et Passion. Paris : J'ai Lu.

RÉFÉRENCES

- BENSIMON, Paul (1998) : Présentation. *Palimpsestes*. 11:9-14.
- CONSTANS, Ellen, dir. (1999) : *Parlez-moi d'Amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- DUDOVITZ, Resa L. (1990) : *Women's Bestsellers in France and the United States*. London/New York : Routledge.
- FROELIGER, Nicolas (2001) : De l'absence à l'omniprésence : le cliché en traduction technique. *Palimpsestes*. 13:43-54.
- NORD, Christiane (2008) : *La traduction : une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*. (Traduit par Beverly ADAB) Arras : Artois Presses Université.
- SANCONIE, Maïca (2001) : Au-delà du vertige. Mises en abyme ou la traduction des réseaux de clichés dans les romans Harlequin. *Palimpsestes*. 13:155-166.
- VERMEER, Hans (1989) : *Skopos und Translationsauftrag - Aufsätze*. Heidelberg : Universität.