

TTR : traduction, terminologie, rédaction

« Hôtel Verbano », une genèse à rebours, ou la stylistique comparée revisitée

Nicole Côté

Parcours de traduction

Volume 9, numéro 2, 2e semestre 1996

URI : id.erudit.org/iderudit/037261ar
<https://doi.org/10.7202/037261ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN 0835-8443 (imprimé)
1708-2188 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Côté, N. (1996). « Hôtel Verbano », une genèse à rebours, ou la stylistique comparée revisitée. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 9 (2), 123–146. <https://doi.org/10.7202/037261ar>

Tous droits réservés © TTR: traduction, terminologie, rédaction
— Les auteurs, 1996

Résumé de l'article

" Hôtel Verbano ", une genèse à rebours, ou la stylistique comparée revisitée — L'auteure traite de l'utilité de la distinction entre styles collectif et individuel pour rendre compte de la traduction littéraire, où le sens est intégré à la forme. La saisie du sens se faisant à partir de l'étude de la structuration du style d'un auteur — lui même construit en fonction d'un style collectif qui possède ses propres normes —, la traduction doit respecter le contrat qui lie un écrivain à sa langue, jusque dans sa subversion. Toutefois, les ressources de la langue cible étant autres, une restructuration ne peut être évitée, ce qui oblige le traducteur à repenser la délimitation des frontières entre styles collectifs et individuels dans sa langue et les choix qu'elle implique. Bien que l'approche de la traduction proposée ici semble accorder un grand rôle au signifiant, elle sous-tend en fait une approche interprétative, qui se concentre sur le signifié tel qu'il est dévoilé par le jeu des signifiants. Suit une analyse de la nouvelle Hotel Verbano, de Jane Urquhart, qui montre que la progressive dépersonnalisation du récit se reflète dans sa syntaxe même, en particulier dans l'usage des modes et des temps; d'où la nécessité de retracer les frontières entre lesquelles Urquhart navigue dans sa langue, afin d'inscrire ce parcours dans le texte français.

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-d-utilisation/>]



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

« Hôtel Verbano », une genèse à rebours, ou la stylistique comparée revisitée

Nicole Côté

Avant-propos

L'une¹ des nouvelles du recueil de Jane Urquhart que j'ai traduit (*Storm Glass*) existant déjà en version française, j'en ai effectué une deuxième traduction, mais sans consulter la première version, d'Anne Rabinovich. Comparant après coup les deux textes, il m'a semblé que celui de Rabinovich, d'une grande élégance² s'attachait plus, à divers endroits du texte, à rendre une certaine idée de la littérature française qu'à suivre les méandres du style d'Urquhart. C'est cette constatation qui m'a amenée à discuter de l'importance de la distinction entre styles collectif et individuel en invoquant la position de Berman.

-
1. Il s'agit de «la Mort de Robert Browning», texte qui sert de prologue à son roman *Niagara* (publié chez Maurice Nadeau en 1991), version française de *The Whirlpool* (Toronto, Mc Clelland and Stewart, 1986), traduit par Anne Rabinovich.
 2. Le roman a gagné le premier prix du livre étranger en France, honneur qu'Urquhart fait rejaillir en partie sur sa traductrice : «She credits her "fabulous" publisher, the aforementioned Nadeau and her Paris-based translator, Anne Rabinovich, who has also translated Saul Bellow, Joyce Carol Oates and Nino Ricci» (Val Ross, 1992).

En exergue à *l'Épreuve de l'Étranger*, Berman cite un extrait d'une lettre de Humboldt à Schlegel qui résume le dilemme de la traduction littéraire depuis les Romantiques allemands :

Chaque traducteur doit immanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants : il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'œuvre à traduire³.

Tenir pour acquis, comme Berman, Calle-Gruber, Meschonnic, Simon, et bien d'autres, que le sens d'une œuvre jaillit de son inscription dans sa forme est, il me semble, l'approche la plus « sensée » de la traduction d'œuvres littéraires. Cependant, il n'en reste pas moins un problème de taille à résoudre pour le traducteur : délimiter les frontières des styles collectif et individuel. En effet, un traducteur qui « s'en tiendra avec trop d'exactitude [...] à l'original » étirera les frontières de sa langue pour y faire pénétrer le style d'un auteur étranger tel qu'il s'inscrit dans cette langue étrangère, au risque de faire ressortir indûment l'étrangeté de l'œuvre. Au contraire, celui qui « s'en tiendra avec trop d'exactitude [...] à [...] l'originalité de son peuple » adaptera le style de l'auteur au style collectif de la langue cible, au risque d'en faire une « belle infidèle », ou plus fréquemment de nos jours, d'aplanir l'œuvre, de défaire sa texture. La position de Berman sous-tend cette distinction entre styles collectifs des langues source et cible, ainsi que la distinction entre styles individuel et collectif.

Reconnaissant cette question fondamentale, on peut se demander si juxtaposer à la stylistique comparée l'étude du style particulier d'un auteur ne fournirait pas quelques éléments pour la traduction d'une œuvre littéraire. En opposant le « style collectif » – c'est-à-dire le choix d'une collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expression, privilégie certaines d'entre elles selon un

3. W. Humboldt (« Lettre à Schlegel », 23 juillet 1796), cité par A. Berman (1984, p. 9).

mode de sensibilité particulier⁴ – au style individuel, le traducteur pourrait mieux distinguer ce qui appartient en propre à l'auteur et, ainsi, effectuer des choix qui tiennent compte des particularités de ce style. Il ne s'agit pas ici de faire renaître de ses cendres la Stylistique comparée de Vinay et Darbelnet, avec tout ce qu'elle pouvait comporter de limitations lorsqu'elle était appliquée à la traduction littéraire, et cela malgré son indéniable apport à l'enseignement universitaire de la traduction. La stylistique comparée de ces auteurs s'attache à décrire les styles collectifs de l'anglais et du français dans une optique de traduction du sens par l'équivalence. Ici, il s'agit plutôt de rappeler l'utilité de la distinction entre styles collectif et individuel pour la traduction littéraire, où lettre et sens sont étroitement entrelacés.

La nécessité de délimiter styles collectif et individuel oblige un recours aux acquis de la stylistique linguistique et à ceux de la stylistique littéraire comme outils d'interprétation, le traducteur devant constamment garder à l'esprit ces deux « niveaux », à savoir en premier lieu ce qui fonde la spécificité de l'anglais en tant que langue d'une collectivité : comment l'anglais se met en discours ; en quoi ses structures syntaxiques, par exemple, diffèrent de celles du français ; en second lieu, comment l'auteur s'inscrit dans sa langue, c'est-à-dire de quelle manière il met à profit les particularités de l'anglais. Autrement dit, comment l'auteur « profite »-t-il de la syntaxe de sa langue ou, au contraire, comment la déjoue-t-il ? Arriver à se faire une idée générale du processus d'inscription d'un auteur dans sa langue serait pour le traducteur l'occasion de se mettre en position de produire, sinon le « même » texte en français, du moins un texte dont la relation à la langue dans laquelle il inscrit l'œuvre de l'auteur serait similaire, dont les frontières seraient négociées de la même manière. Berman (1985) affirme que le contrat qui lie une traduction à son original

4. Cette définition ainsi que les dénominations « style collectif » et « style individuel » sont inspirées de la position de Pietro Intravaia et Pierre Scavée (1994).

interdit tout *dépassement de la texture de l'original*. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant (p. 58; italiques d'A. Berman).

Bien que le texte français diffère inévitablement du texte anglais, le contrat qui lie le traducteur à sa langue, lui, pourrait être en quelque sorte négocié sur des bases similaires à celui que l'écrivain a négocié avec la sienne. Cette dernière relation correspond dans le cas des meilleurs auteurs à une exploration du matériau de la langue, voire à une violence qui lui est imposée pour étirer ses frontières : le brassage de niveaux de langues, l'introduction d'usages dialectaux ou de langues étrangères sont des procédés fréquents depuis Joyce. Cette relation doit donc être rendue par le traducteur. Or, c'est encore très souvent le contraire qu'on demande à un traducteur. Sa traduction « [...] doit être écrite dans une langue normative – plus normative que celle d'une œuvre écrite directement dans la langue traduisante –, qu'elle ne doit pas *heurter* par des étrangetés lexicales ou syntactiques⁵ », comme le dit Berman (1985, p. 53). Il n'est pas surprenant, dès lors, que le traducteur déploie traditionnellement un arsenal de techniques pour venir à bout du texte, pour le rendre « clair ». Lawrence Venuti (1992) recense les différentes stratégies utilisées par les traducteurs pour rendre leurs textes « coulants », transparents :

[...] they pursue linear syntax, univocal meaning or controlled ambiguity, current usage, linguistic consistency [...] ; they eschew

-
5. Mireille Calle-Gruber (1984) affirme sur le même sujet: « Sous prétexte de la règle stipulant qu'on ne doit pas *sentir* la traduction, à savoir maladresses et lourdeurs, le lieu d'un travail est escamoté: c'est le texte qu'on *ne sent* plus, comme si toute pratique ne pouvait être qu'inconvenante et point "présentable". Ainsi la traduction devient-elle, paradoxalement, une écriture qui cherche à faire oublier qu'elle écrit. Elle conforte, par là, l'illusion d'immédiateté, et donc d'équivalence, qui pose, on l'a vu, le principe de la subsumption de tous les textes par l'idée » (p. 12).

unidiomatic constructions, polysemy, archaism, jargon, abrupt shifts in tone or diction, pronounced rhythmic regularity or sound repetitions – any textual effect, any play of the signifier, which calls attention to the materiality of language, to words as words, their opacity, their resistance to empathic response and interpretive mastery. Fluency tries to check the drift of language away from the conceptual signified, away from communication and self-expression. When successfully deployed, it is the strategy that produces the effect of transparency, wherein the translation is identified with the foreign text and evokes the individualistic illusion of authorial presence (p. 4).

C'est la « littérisation » à l'œuvre dans maintes traductions littéraires que Venuti dénonce ici indirectement, parce qu'elle pousse le traducteur à « faire beau », à niveler la topographie de l'œuvre, à la débarrasser de ses aspérités, de ses méandres, à tenir les rênes du sens, qui menace de « s'emballer ». Cette « littérisation », Berman (1985) l'oppose à la littéralité. Loin de correspondre au mot à mot, la littéralité est travail sur la lettre : « attention portée au jeu des signifiants » (p. 36). Bien que l'approche de la traduction proposée ici, qui est mise en relation des styles collectif et individuel, semble relever plus directement du signifiant, elle sous-tend en fait une approche interprétative, qui se concentre sur le signifié tel qu'il est dévoilé par le jeu des signifiants :

Tout texte à traduire présente une systématité propre que le mouvement de la traduction rencontre, affirme et révèle. En ce sens, Pound pouvait dire que la traduction était une forme *sui generis* de critique, dans la mesure où elle rend manifestes les structures cachées d'un texte. Ce système-de-l'œuvre est à la fois ce qui offre le plus de résistance à la traduction et ce qui la permet et lui donne sens (Berman, 1984, p. 19).

Si Berman a affirmé que la traduction littéraire devait être envisagée comme une « expérience », tout en insistant sur la nécessité pour le traducteur d'ordonner cette expérience, c'est que le travail du traducteur littéraire relève à la fois de l'intuition et de la réflexion : « l'intuitivité de celui-ci [du traduire] est traversée de

part en part de réflexivité. Vaut pour le traducteur ce que Hölderlin disait du poète, que sa "sensibilité doit être entièrement organisée"⁶ » (Berman, 1994, p. 78). Ailleurs (1985), il a affirmé : « La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re) saisir dans la réflexion » (p. 37). Le traducteur est d'abord un lecteur et un critique (une sorte d'exégète) de l'œuvre : on connaît l'importance de l'herméneutique pour la traduction de textes qui ne visent pas qu'à communiquer : « Une traduction qui se veut communication ne communique que la traduction, c'est-à-dire l'inessentiel », a écrit Benjamin (1959, p. 58). C'est dire que le traducteur doit saisir, intuitivement et logiquement, le texte et son fonctionnement pour s'attaquer à sa tâche. Paradoxalement, et bien que la transmission du sens originel ne soit jamais totale comme Benjamin, Derrida et Berman l'ont précisé chacun à leur manière, elle s'approfondit dans le travail de traduction, éclairant l'œuvre dans ce qu'elle a d'essentiel. Souvent la traduction terminée est retravaillée en raison des découvertes que le traducteur a faites en cours de route. C'est aussi ce que signifie la définition que donne Berman de la traduction : réflexion et expérience se chevauchent, y sont indissociables.

La traduction littéraire est travail sur le sens, mais seulement dans la mesure où le sens s'inscrit dans la lettre. Comme le dit paradoxalement Jacques Brault : « Tout se joue en surface ; à la surface des mots et de l'instant⁷ ». C'est pourquoi l'étude du style – collectif et individuel – est inséparable d'une herméneutique. C'est cela même qu'affirme Calle-Gruber (1984) : ce qui doit être fait par le traducteur, « c'est, sur le texte A, momentanément point de mire, la *lecture d'une écriture* (lecture de l'inscription qui l'a générée), et

6. Voir aussi Berman (1990) : « La traductologie est donc *la reprise réflexive de l'expérience qu'est la traduction*, et non une théorie qui viendrait décrire, analyser et éventuellement régir celle-ci » (p. 676; italiques de Berman).

7. *Poèmes des quatre côtés* (St-Lambert, éd. du Noroît, 1975), p. 32. Cité par Simon (1994), p. 61.

avec le texte B, qui subséquentement s'en construit, *l'écriture de cette lecture d'une écriture* » (p. 11; italiques de Calle-Gruber). Le traducteur, repérant l'inscription particulière d'un auteur dans sa langue telle qu'elle se manifeste dans son style, recrée, avec les ressources que lui offre sa langue, cette inscription. Cette tâche n'est pas la fidélité du mot à mot, car doit s'établir une correspondance textuelle (sémantique et formelle), où chaque choix détermine en quelque sorte le prochain choix, ce dernier lui-même déterminé par l'étude des contraintes sémantiques et formelles du texte de départ. D'ailleurs, l'hétérogénéité des deux langues ne doit pas être sacrifiée au dénominateur commun du sens, « délesté de corps textuel », mais exprimée : « L'écart est, ici, investi pour devenir moteur de l'écriture. Plus émancipée, la traduction est, en ce cas, paradoxe, plus fidèle : d'une part, en ce qu'elle obéit au *double* impératif du sens et de la lettre ; d'autre part, en ce qu'elle sait mesurer et, par suite, utiliser, la récupérant, sa dérive » (Calle-Gruber, pp. 15-16). Cela, afin d'éviter l'aplanissement, la neutralisation du texte si présents dans les traductions, et dont on se demande souvent comment ils ont pu se produire. S'oppose alors à l'idée de l'original et de sa copie dans une autre langue « [...] une interactivité qui fait de la traduction une intelligence des fonctionnements de la signification » (*ibid.*, p. 11).

Ces choix gardent une part de subjectivité, comme l'implique le terme « dérive », car arrimer un sens à des mots, c'est faire des choix. Ainsi, depuis plus d'une décennie, les travaux en traductologie ont fait émerger du texte traduit le sujet traduisant et son contexte socio-culturel, comme l'ont montré entre autres les Polysystémistes, Venuti et Simon. Dans tous les cas, dans les limites interprétatives et stylistiques que le traducteur littéraire peut se donner pour traduire, son travail – s'il n'est pas aussi personnel que celui de l'auteur – n'en reste pas moins en partie un travail de récréation. La traduction, affirme Simon (1994), « [...] entre dans le répertoire des figures postmodernes de la répétition. Mécanisme de recyclage des matières culturelles usées, générateur de la nouveauté à partir des sources connues, la traduction est répétition *et* nouveauté » (pp. 75-76).

Avant de passer à l'analyse de la nouvelle d'Urquhart, je voudrais illustrer par le bref exemple du travail d'Éliane Morillon-Räkel (1992) l'importance du travail de repérage des déterminations formelles et sémantiques d'un texte, dont j'ai parlé plus haut. Dans son article « Le Pouvoir anonyme : les voix passives dans le procès de K. », l'auteure explique que le passif allemand, composé de l'auxiliaire « werden » (qui signale un processus) et du participe passé (lequel, au contraire, présente l'action comme étant terminée) possède une valeur à la fois de dynamisme et de statisme. Cette structure, « omniprésente dans la narration du *Procès* [...] nous présente le personnage de K. dans toute son ambiguïté » (p. 127). En outre, cette forme verbale se construit le plus souvent sans référent, ce qui correspond au sens du *Procès*, où « les exécutants de l'action [...] sont radiés du récit » (*ibid.*). Morillon-Räkel peut ainsi affirmer à propos des traductions de Kafka que le français, qui ne possède pas de structure équivalente – où voix active et passive s'interpénétreraient – devient un « miroir déformant » (p. 139). Malgré les servitudes du style collectif de la langue d'arrivée, Morillon-Räkel prête une certaine latitude aux traducteurs français, à qui incombe la tâche d'inscrire dans leur langue le sens de l'histoire de K. tel qu'il se révèle dans les structures du passif allemand. Ainsi, elle reconnaît les mérites des dernières retraductions du *Procès* : « En préférant bien souvent à la tournure active, plus naturelle à la langue française, la tournure passive inhabituelle, la traduction de Goldschmidt peut se justifier, car elle tente de rejoindre une couche profonde du texte original⁸ » (p. 139). Cette analyse illustre les déterminations complexes qui se tissent entre

-
8. Au sujet de la première traduction du *Procès*, celle d'Alain Vialatte, Berman (1985) affirme: « Appliquée à chaque phrase de l'œuvre, la "légère" touche de Vialatte finit par produire un "autre" Kafka, et bien sûr par biffer sa langue » (p. 57). En ce qui concerne l'influence du contexte culturel sur les traductions de Kafka, Berman ajoute: « L'horizon littéraire de Goldschmidt n'est pas celui de Vialatte. Mais cela ne veut pas dire que la traduction soit entièrement inféodée à cet horizon, ni qu'elle doive se confondre avec les pratiques intertextuelles courantes » (p. 58).

style collectif et style individuel, déterminations dont l'analyse est susceptible d'informer en profondeur le travail du traducteur.

C'est dans cette idée d'une interprétation immanente du texte liée à l'étude des relations entre styles collectif et individuel qu'est analysée une des nouvelles de *Storm Glass*, de Jane Urquhart, « Hôtel Verbano » – « Sloth ». Cette nouvelle est la plus brève des nouvelles du recueil et la dernière d'un sous-groupe intitulé « Seven Confessions », dont les sous-titres correspondent aux sept péchés capitaux : « Gluttony », « Lust », « Envy », « Pride », « Anger », « Covetousness », « Sloth ». La narration de « Hotel Verbano » est à la première personne : le narrateur séjourne dans un hôtel situé sur une île. Le récit met l'accent non pas sur les événements, mais sur l'état dans lequel le narrateur reçoit les impressions du monde extérieur. Les trois jours que dure le récit sont l'envers d'une genèse : ils témoignent du cheminement du narrateur vers l'indifférencié, de la multiplicité des impressions vers l'unique ; ils accusent le passage d'un monde social et naturel organisé vers sa disparition, vers le chaos, représenté par un cercle où eau et ciel se confondent. Le récit fait ainsi écho à la description de la création du monde, au livre de la Genèse. Aussi les précisions temporelles, fort limitées – « the first day, the second day, the third day » –, semblent-elles n'avoir d'autres fonctions que celles de rattacher encore le narrateur au monde – c'est l'ancrage temporel – et d'éveiller chez le lecteur, par association, l'idée d'une genèse. L'île est elle-même symbole d'un microcosme.

Dès le début de la narration, c'est-à-dire à l'arrivée du narrateur sur l'île, le ton de la nouvelle, créé par son seul protagoniste et narrateur, est neutre : aucune affectivité n'est apparente ; on ne discerne chez lui qu'une indifférence, qui permet la grande objectivité de ses perceptions, bien qu'elles soient de plus en plus distordues par le sommeil envahissant. L'impartialité vient ici de ce que le narrateur ne projette pas son affectivité sur le monde ; seules ses perceptions en modifient la représentation. L'altération qu'il fait subir au réel ne provient donc pas de sa

subjectivité, d'ordre psychologique, mais de ses perceptions, d'ordre physiologique.

De la même façon que le narrateur démontre son absence de résistance à l'état somnolent qui l'envahit, il marque sa préférence pour les actions, les objets, la nourriture qui témoignent, d'une façon ou d'une autre, d'une absence : la démarche sans bruit des serveurs, la chair molle du poisson, qui n'oppose pas de résistance à la bouche qui le mange ; le pain, le lait, le vin, la nappe, les soucoupes, le plafond, qui sont tous blancs. Le blanc, bien qu'il soit considéré, en physique, comme la synthèse de toutes les couleurs, est perçu par l'humain comme une absence de couleur et par extension, comme une absence. Le narrateur, en traquant l'absence sous toutes ses formes, projette sur le monde son désir d'indifférenciation. Le fait même que le sexe du narrateur soit passé sous silence manifeste son désir d'indétermination. Le sommeil participe de cette même isotopie : qu'est-ce que le sommeil – si on en exclut les rêves, comme le fait le narrateur – sinon un retour à l'indifférencié ? Le dormeur est indifférent au monde.

Si, dès le premier jour, tout mouvement apparaît au narrateur comme très lent ou absent, toute couleur comme effacée ou absente, le deuxième jour, non seulement la vue du narrateur se brouille, mais ses autres sens semblent aussi perdre de leur acuité jusqu'à ne plus « transmettre » le monde extérieur : les oiseaux mécaniques deviennent silencieux, les végétaux semblent se dérober à son regard, à son toucher :

Dusty olive trees shrink below me and mimosa closes at my touch (100).

Lorsque le narrateur retourne à sa chambre, même la ligne d'horizon a disparu, ne laissant qu'un cercle – ciel et eau réunis en une masse indifférenciée, comme au début de la création. La narration se termine sur le sommeil du narrateur dans la chambre aux persiennes closes. Tout est tourné vers l'intérieur : la fenêtre, regard sur le monde, est bloquée ; les sens, fenêtres sur le monde,

sont endormis : l'histoire doit se terminer, le narrateur n'étant plus présent pour la raconter.

La représentation de la personne et du temps dans le système verbal au service de l'entropie

Cette curieuse petite nouvelle, qui semble avoir pour thème l'entropie, mérite qu'on s'attarde sur la représentation de la personne et du temps, car son thème se reflète dans ces catégories mêmes. Ces dernières jouent donc un rôle qui n'est pas négligeable dans la progression du récit et de son narrateur vers l'indifférencié. Cette progression – peut-être serait-il plus juste de parler de « régression » – s'inscrivant dans la syntaxe même du texte, est d'une importance particulière pour le traducteur, dont le mandat de rendre le sens de la nouvelle se double de celui de tenter d'évoquer la « lettre », c'est-à-dire les formes dans lesquelles l'auteure a inscrit le sens.

Voyons d'abord comment s'inscrit la personne dans le texte. Le protagoniste de *Hotel Verbano*, narrateur-focalisateur, est, dès l'ouverture du récit, à la frontière de l'être – car il est essentiellement passif, ne faisant que recevoir des impressions. C'est peut-être la raison pour laquelle il peut être si objectif : aucune volonté, aucune impulsion, aucun désir n'altèrent l'objectivité de ses perceptions, car alors il s'instituerait comme sujet : le sujet modifie le monde, ne serait-ce que par ses désirs. Paradoxalement, le « je » est très présent dans ce court récit. En fait, tout se passe comme si le sujet se dédoublait pour mieux s'observer :

I recognize the features on the garden statues. I begin to identify flowers (p. 99).

C'est le regard objectif du sujet sur un autre sujet, lui-même, qu'il objective. Les verbes, signifiant la reconnaissance, ont un sens passif, car ils n'impliquent aucune action, ils ne sont que constatation de la manifestation sensorielle d'un objet, perçu par un sujet étranger à son corps et au monde.

Je reconnais les traits des statues du jardin. Je commence à pouvoir identifier les fleurs.

Ne considérant que le style collectif du français, lequel a horreur des répétitions, l'extrait cité pourrait être ramené à une phrase, ce qui éviterait ainsi la répétition du sujet. Il paraît toutefois important de conserver cette étrangeté du « I » répété (corrélée à d'autres endroits dans le texte) – au risque de heurter le style collectif français – justement parce que la répétition est significative du style individuel d'Urquhart.

En ce qui concerne la représentation du temps, on remarque que tous les verbes du récit sont au présent – *simple present* (la plus grande partie : 56), participes présents (11), ou présent à valeur passive (7), infinitif présent (3), *present perfect* (2), gérondif (1), *present progressive* (1). Les terminaisons en *-ed* correspondent donc à des participes passés employés seuls ou à des présents de sens passif. On ne peut que saluer une logique aussi inexorable, qui met à profit toutes les ressources du texte : une personne qui se projette dans le passé ou l'avenir réfléchit déjà, agit déjà. Ici, le narrateur, comme un animal, ou peut-être un nourrisson, ne vit que dans l'instant, dans ce très étroit moment coincé entre le passé immémorial et l'infini du futur. Comme l'a dit Gustave Guillaume (1964b) : « La loi du présent est l'étroitesse. Le présent est [...] d'autant mieux déterminé que son insertion, sa polation dans le temps est moindre » (p. 59). Le présent est une abstraction en ce qu'il est une parcelle de temps qui se déplace constamment, qui participe à la fois du futur proche et du passé immédiat. Le présent est par définition mouvant et pourtant, d'un point de vue subjectif, il est toujours fixe : il est le *locus* temporel d'où le locuteur pense, perçoit et parle : c'est pourquoi ce temps est en quelque sorte une métaphore de ce narrateur qui progresse vers l'indifférencié. Il n'est donc pas de perspective possible avec le présent tel que la langue se le représente (*simple present*). Seul le *present perfect* possède un peu de recul, car il est un passé qui se termine dans le présent du locuteur. La traduction doit donc tenir compte de la valeur immanente, sans perspective, de connotation onirique du *simple present* pour respecter le style de l'auteure, c'est-à-dire son usage

particulier des ressources temporelles de l'anglais. Cette cinquantaine de verbes ont pour la plupart été traduits par un présent de l'indicatif, qui rend, à peu de choses près, le même effet. Les autres cas relèvent du style collectif du français : en effet, dans le cas où deux propositions ont un même sujet, le français interdit de le répéter, transformant l'une des deux propositions soit en une expression nominale, soit en une subordonnée infinitive :

Returning to my room, I sink into a mattress of soft white feathers

De retour dans ma chambre, je m'effondre sur un matelas de plumes douces et blanches

I hear its quiet breath before I sleep

[...] dont j'entends la respiration régulière avant de m'endormir.

Ici, le style collectif du français domine, et sa tendance à la nominalisation sert heureusement l'essentiel statisme du récit⁹.

Le participe présent (temps le plus utilisé après le *simple present*) indique, comme on le sait, une action en cours. C'est un présent se déplaçant, qui doit être vu, selon Guillaume, « de l'intérieur », parce qu'il est immanent : les temps simples, en psychomécanique du langage, sont considérés comme immanents parce que le locuteur se place à l'intérieur des limites du procès qu'il décrit, toute perspective lui étant ainsi refusée. Le participe présent y est par ailleurs classé sous le mode quasi-nominal : la formation de l'image du temps n'est pas actualisée puisque la personne en est absente – Guillaume dit du mode quasi-nominal qu'il est « virtualisant » : « À une formation de l'image-temps trop peu avancée en elle-même pour comporter la référence du verbe à la personne correspond un mode, le mode quasi-nominal, dont les

9. Joyce Marshall (1988) affirme : « French is to a considerable extent a language of nouns, English a language of verbs » (p. 29).

formes temporelles sont toutes impersonnelles¹⁰ » (1964a, pp. 252-253). Intuitivement, Urquhart s'est servie des ressources du style collectif de l'anglais – ressources disponibles aussi en français, comme on le voit dans l'analyse de Guillaume –, pour dépersonnaliser sa narration. Qu'ils soient de réels participes présents (« *gliding on a sharp keel* », p. 99) ou qu'ils soient hypostasiés en gérondifs par l'addition d'un déterminant (« *the ticking of a small motor* », p. 99), les participes présents ajoutent donc à cette impression de présent sans perspective. Toutefois, ils sont différents du *simple present* : ils correspondent à un présent à la fois plus dynamique et plus virtuel en ce sens que l'accent est mis sur le procès en cours plutôt que sur l'agent de cette action. Dans le cas du deuxième exemple, le verbe est devenu substantif en raison de l'article qui le précède ; aussi peut-on dire que le récit menace constamment de se dépersonnaliser, c'est-à-dire de s'objectiver à un point tel que les références à la personne risquent d'être rendues floues. La traduction a respecté ces temps dépersonnalisés dans la mesure où les ressources du français le permettent : « *glissant sur une quille effilée* » (plutôt que « *qui glisse* »), « *le battement du petit moteur* » (ici encore, le français est plus statique, car le mode quasi-nominal est traduit par un substantif, dont la morphologie même [-ment] signale un procès).

D'autres indices textuels confirment cette hypothèse. La phrase suivante illustre bien l'un des procédés utilisés pour dépersonnaliser le récit :

My arm drops over the side of the boat and my hand is touched by the soft warm lake. (p. 99)

Bien que le premier verbe de la phrase soit à la voix active, la phrase est narrée comme si le protagoniste et narrateur n'était pas maître de son corps, comme si son corps devenait une chose animée indépendante de sa volonté. Dans la seconde proposition, le

10. Dans ce mode, Guillaume inclut les participes (présent et passé) et l'infinitif.

narrateur s'exprime à la voix passive, qui, quoiqu'elle soit usuelle en anglais, est inusitée ici. C'est donc la marque du style d'Urquhart, qui rend en quelque sorte le passif significatif : la tournure passive, ici, n'est plus une servitude de la langue anglaise ; elle est plutôt asservie par Urquhart, qui, utilisant les ressources de sa langue, y imprime sa marque, y dessine son style, au service de la narration de son histoire à rebours.

[...] *my hand is touched by the soft warm lake* (p. 99).

La voix passive met en évidence le rôle actif des choses inanimées (ici, le lac), et le rôle passif de la main, dans un rapport de métonymie avec le narrateur. Étant donné l'animisme et en accord avec la tendance du français, la traduction par la forme active – « Le lac, tiède, doux, me touche la main » – rend la formulation étrange d'Urquhart tout en respectant le style collectif français. La voix active, aussi naturelle que la voix passive en l'anglais, sert ainsi de support syntaxique au renversement de l'ordre des choses.

Le récit est donc, avec les participes présents et passés – tous deux appartenant au mode quasi-nominal – de même qu'avec les formes passives, dépersonnalisé. Ailleurs, il est, avec le *simple present*, réduit à la plus grande étroitesse, malgré l'actualisation de la personne que permet l'indicatif. Tout se passe comme si les formes verbales, reflétant le sens profond du texte, contribuaient à dépersonnaliser le récit, d'une part en désembrayant la personne, avec le mode quasi-nominal, ou en l'objectivant, avec la voix passive ; d'autre part, en refusant toute perspective, qu'elle soit sociale ou temporelle, à cette personne : d'abord, le « je » ne peut se poser parce qu'il ne s'oppose à aucune autre personne (la 3^e personne existe dans ce récit, mais elle correspond à des choses ou à des humains avec qui le narrateur n'a pas l'ombre d'un contact) ; ensuite, le présent ne peut acquérir de profondeur parce qu'il ne s'oppose ni au passé ni au futur. Tout ceci montre à quel point l'auteur, ayant une connaissance très solide de sa langue, peut en utiliser les ressources (lire : le style collectif), lier leurs significations profondes au sens qu'il désire imposer, constituant par là même son style particulier.

De retour au texte, on remarque que s'y profile un narrateur-sujet à la limite de la réification, à la conscience infiniment rétrécie. Le plus souvent, ce sujet rend compte de ses perceptions (« I recognize », « I see », « I find ») ; parfois encore, il agit (« I walk », « I eat », « I open the shutters »), mais ses actions sont des gestes automatiques : la description de ces actions à la première personne, actions qui ne sont transcendées par aucune finalité, est en elle-même assez étrange, se colorant de somnambulisme. Ces verbes au *simple present* ont donc été traduits au présent de l'indicatif, et le « je » y est aussi insistant qu'en anglais, le martèlement du « je » étant d'autant plus obsessif que le sujet menace de se dissoudre : le style de l'auteure, traduit, fait donc quelque peu violence à celui du français avec cette répétition du sujet – peut-être cette violence est-elle seulement faite à une certaine idée que se font les traducteurs (et la collectivité) de ce que doit être la langue française.

La progression du récit marque un certain recul du participe présent – le *simple present*, lui, demeurant assez constant – au profit du participe passé, qui appartient au mode quasi-nominal aussi. Le participe passé témoignant, selon Guillaume, d'un *accompli dans le virtuel*, il corrobore ici le désengagement du narrateur, donc la clôture imminente du récit :

The abandoned bird machine stands silent – pale blue doves poised, their mechanical mouths open, miming song (101).

Les oiseaux mécaniques, abandonnés, sont silencieux – des colombes bleu pâle en équilibre, leurs bouches de métal ouvertes, mimant un chant.

On remarque ici encore la substantivation propre au style collectif français : *poised*, participe passé, devenant *équilibre*.

Le premier verbe à la forme composée du récit – *its white fur is beginning to peel* (p. 100) – est un *present progressive*, temps qui ne comporte pas de transcendance car il est, à l'instar du participe présent, ancré dans un présent en partie accompli, en partie

inaccompli. La valeur inchoative de « begin » ajoute à cet effet de sens. Ce présent peut être imaginé, contrairement au *present perfect* rencontré quelques lignes plus loin, comme s'acheminant vers le futur, en raison de sa part d'inaccompli. Toutefois, c'est un futur proche dont la phase ultime marque un retour dans l'indifférencié, en raison du sens qui lui est attaché. C'est pourquoi sa perspective, si mince soit-elle, est déjà sabordée. Ici, plus qu'auparavant, la traduction selon une syntaxe qui respecterait parfaitement celle de l'anglais est impossible, le français ne connaissant pas de temps progressif. C'est le présent de l'indicatif du verbe également inchoatif *commence* qui rend le sens, tout en n'en épousant pas la forme. On sait que le présent de l'indicatif, en soi assez indéterminé, possède de nombreuses valeurs, que le contexte se charge d'actualiser : *Sa fourrure blanche commence à peler, flotte en se détachant de son corps.*

Avec la troisième partie du texte, marquée par l'embrayeur temporel « By the third day », le présent acquiert pour la première fois une réelle transcendance, car le *present perfect* signale la perspective du sujet narrateur, lequel considère le déroulement de l'action – il s'agit ici d'une transformation du passé jusqu'au point présent où il se situe :

By the third day, the mist has turned to fog. (p. 100)
Le troisième jour, la brume est devenue brouillard.

Ce temps n'a pas la parfaite transcendance des temps composés français, qui signalent presque toujours un procès terminé, un temps révolu. On sait que les catégories temporelles de l'anglais, plus près, peut-être, d'une représentation réelle, phénoménologique de l'essence du temps, sont plus mouvantes que celles du français¹¹ : l'anglais, moins statique, indique le résultat d'un

11. Joyce Marshall (1988) affirme que, lorsqu'elle lit en français, elle retrouve des conclusions alors qu'elle attendait un processus : « [...] looking at conclusions when I wanted to see process » (p. 29).

processus à peine achevé à l'aide d'un verbe d'action qui représente une transformation, dont les termes « mist » et « fog » sont les limites, alors que le français met l'accent sur le résultat du passage d'un état à un autre en utilisant non seulement la voix passive, mais aussi un verbe d'état. Ici encore, le traducteur se heurte au style collectif de la langue française.

Suivent plusieurs participes passés (« abandoned », « poised », « becalmed ») qui, de par leur signification grammaticale (mode quasi-nominal : dépersonnalisation du verbe et virtualisation du procès) et lexicale (abandon – poise – becalm) évoquent tout autant la retraite du sujet hors de l'action – terminée mais aussi abandonnée, désubstantialisée, objectivée – que l'atteinte d'un certain équilibre, tant physique (*poised / en équilibre*) qu'émotif (*becalmed / en calminé*).

Le prochain *present perfect* – « The seam of the horizon has vanished » : « La ligne d'horizon a disparu » –, associé au sens de son lexème (vanish) et de tout l'énoncé enchâssé dans le récit, consolide la lecture d'une clôture du texte amorcée. Puis, on retrouve le *simple present* qui, par l'adjonction d'un adverbe, « about », acquiert une dimension prospective :

The long train of fur and skin attached to its left rear paw is about to separate forever. (pp. 100-101).

La longue trainée de fourrure et de peau attachée à sa patte arrière gauche est sur le point de se séparer définitivement.

Alors qu'un peu plus tôt le narrateur considérait le présent comme le point d'arrivée d'un procès, il le considère maintenant comme un tremplin pour un avenir rapproché. Cette perspective demeure toutefois très étroite, l'adverbe *about*, ajouté à l'auxiliaire *to be*, signifiant un futur très proche, et l'adverbe *forever*, accolé à l'infinitif *to separate* indiquant que cette projection dans le futur est de courte durée : il sert en quelque sorte de point d'orgue. Encore une fois, c'est une locution nominale (à valeur adverbiale : *sur le*

point de) qui donne, tout comme l'adverbe en anglais, sa valeur d'imminence à l'infinitif.

La dernière phrase n'est plus qu'un écho de ce « forever/définitivement », qui semble avoir refermé la porte du récit :

The last thing I notice is a thin white curtain floating on the breeze that penetrates the shutters. (p. 101)

La dernière chose que je remarque est un léger rideau blanc, soulevé par la brise qui pénètre à travers les volets.

Il y a retour à un présent sans perspective avec le *simple present* et les participes présents, dont la qualité insubstantielle est accordée au sens des mots du passage : « thin », « white », « floating », « breeze ». « Floating on the breeze » a été traduit par « soulevé par la brise », la seule expression disponible en français étant figée – « flottant au vent » – : outre qu'elle n'admet pas de permutation des termes (vent-brise), elle ne permet pas plus l'adjonction d'une relative. C'est donc le style collectif du français qui commande la formulation de cette phrase.

On a vu que les volets représentent une ouverture presque entièrement refermée sur le monde, par où ne passe plus rien que de l'insubstantiel, de l'air. Fermer les volets, fermer les yeux et par là même, les sens, puisque c'est pour dormir, c'est ne plus être présent au monde, c'est retourner à un état végétatif. Par la déconstruction du narrateur-focalisateur qu'il opère, le récit met au jour son nécessaire embrayeur, c'est-à-dire la présence essentielle du narrateur.

Ainsi, dans l'économie générale du texte, on peut affirmer que l'entropie est fonction du narrateur, puisqu'il est aussi focalisateur : les instruments de perception du monde ne peuvent être que les sens ; aussi le narrateur, qui tend au fur et à mesure du récit à la passivité – jusqu'à ne plus être que pure absence –, nous donne-t-il à voir, au fil de la distorsion de ses perceptions engourdis par le sommeil, ce que pourrait être une présence

purement phénoménologique au monde, une présence dénuée, ou presque, de sa subjectivité. Le corps alors devient objet, et les objets qui l'entourent possèdent cette capacité de se transformer en sujets, que leur accorde le narrateur, par sa passivité même. Il se produit donc un renversement de l'ordre normal des choses, et l'on s'aperçoit que cette entropie est en fait une régression du sujet vers le non-être, qui fait place – puisqu'il doit se passer quelque chose dans un récit – aux choses inanimées. Le narrateur leur délègue, de par sa passivité même, son pouvoir de sujet, délégation qui est perceptible dans la syntaxe des phrases. Ainsi, paradoxalement le récit met en scène, au fil d'un présent qui semble pourtant figé, un processus – donc, une dynamique – de réification du sujet, avec son pendant obligatoire, semble-t-il, l'animisme.

Si l'analyse stylistique de « Hôtel Verbano » révèle l'inscription du sens dans les structures du texte, elle révèle aussi par la bande que le seul fait de transposer un texte dans une autre langue le modifie, car le support de la signification qu'est le système d'une langue source – qui possède, comme l'auteur, ses propres idiosyncrasies – est différent de celui de la langue cible. Qu'il faille considérer la traduction d'un texte littéraire comme une réénonciation comportant une bonne part de nouveauté, l'original perdant « la fixité de son sens » (Simon, 1994, p. 66), ne peut être nié. Il resterait à déterminer, dans la problématique développée ici, s'il est systématiquement nécessaire de faire entendre non seulement la « voix » particulière d'un auteur – position sur laquelle je m'accorde aux auteurs mentionnés dans cet article –, mais celle de la langue dans laquelle son idiolecte s'inscrit, lorsque cette délimitation s'avère possible. On se souviendra de la célèbre citation que fait Benjamin (1959) de Rudolf Panwitz : « L'erreur fondamentale du traducteur est de figer l'état où se trouve par hasard sa propre langue, au lieu de la soumettre à l'impulsion violente qui vient d'un langage étranger » (p. 72).

Mais jusqu'où aller ? C'est à tenter de répondre à cette question que s'est attaché Antoine Berman dans *l'Épreuve de l'étranger* (1984). La traduction est un travail de délimitation, de

partage des eaux territoriales des langues qui ne va pas sans heurts ni craintes.

La démesure du passage par l'étranger fait planer la menace perpétuelle, au niveau d'un individu aussi bien qu'à celui d'un peuple et d'une histoire, de la perte de l'identité propre. Ce qui est ici alors en question, ce n'est pas tant cette loi que le point où elle franchit ses propres limites sans se transformer pour autant en rapport véritable avec l'Autre [...], quand la flexibilité [...] se transforme en pouvoir illimité et protéique de verser dans l'altérité (pp. 57-58).

Université Laval

Références

BALLY, Charles (1944). *Linguistique générale et linguistique française*, 2^e éd. Berne, A. Francke.

BENJAMIN, Walter (1959). « La Tâche du traducteur ». *Œuvres choisies*. Paris, Juilliant, pp. 57-74 (trad. de Maurice de Gandillac).

BERMAN, Antoine (1984). *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, coll. « Les Essais CCXXVI ».

_____ (1985). « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain ». *Les Tours de Babel* (collectif), Mauvezin, Trans-Europ-Repress, pp. 35-150.

_____ (1988). « De la translation à la traduction ». *TTR* 1(1), pp. 23-40.

_____ (1990). « La Traduction et ses discours ». *Meta* XXXIV(4), pp. 672-679.

_____ (1994). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, NRF/Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1971). « Traduire ». *L'Amitié*. Paris, Gallimard, pp. 69-73.

CALLE-GRUBER, Mireille (1984). « Sur la traduction ». *Conséquences* 3, printemps-été, pp. 10-24.

DARBELNET, Jean, et Jean-Paul VINAY (1977). *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. Montréal, Beauchemin.

DERRIDA, Jacques (1982). *L'Oreille de l'Autre : otobiographies, transferts, traductions : textes et débats avec Jacques Derrida*, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. Macdonald. Montréal, VLB, 214 p.

DUSSART, André (1994). « L'Empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction ». *Meta* XXXIX(1), pp. 107-115.

GARNIER, Georges (1985). *Linguistique et traduction*. Caen, Paradigme, coll.« Terre et Sociétés ».

GÉMAR, Jean-Claude (1990). « Pour une méthode générale de traduction : traduire par l'interprétation du texte ». *Meta* XXXV(4), pp. 657-668.

GUILLAUME, Gustave (1964a). « Époques et niveaux temporels dans le système de la conjugaison française ». *Langage et science du langage*, Paris/Québec, Nizet/P.U.L.

_____ (1964b). « Thèmes du présent et système des temps français », *Langage et science du langage*, Paris/Québec, Nizet/P.U.L.

HIRTLE, W.H. (1965). « Auxiliaries and Voice in English ». *Les Langues modernes* LIX(4), pp. 433-450.

_____ (1967). *The Simple and the Progressive Forms. An Analytical Approach*, Québec, P.U.L.

_____ (1975). *Time, Aspect and the Verb*. Québec, P.U.L., coll. « Cahiers de psychomécanique du langage ».

INTRAVAIA, Pietro et Pierre SCAVEE (1994). « La Stylistique collective dans la formation linguistique et professionnelle des traducteurs et interprètes de conférence », *Meta* XXXIX(1), pp. 34-46.

MARSHALL, Joyce, (1988). « The Writer as Translator ; A Personal View ». *Canadian Literature* 117, Vancouver, pp. 25-29.

MORILLON-RÄKEL, Éliane (1992). « Le pouvoir anonyme : les voix passives dans *le Procès* de Kafka ». *TTR* V(2), pp. 125-140.

ROSS, Val (1992). « Urquhart Wins a Top Award in France ». *The Globe and Mail*, mardi 17 mars.

SIMON, Sherry (1994). *Le Trafic des langues*. Montréal, Boréal.

URQUHART, Jane (1987). *Storm Glass*. Erin, Porcupine Press.

_____ (1991). *Niagara*. Paris, Maurice Nadeau (trad. d'Anne Rabinovich).

WUILMART, Françoise (1990). « Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures ». *Meta* XXXV(1), pp. 236-242.

RÉSUMÉ : « Hôtel Verbano », une genèse à rebours, ou la stylistique comparée revisitée – L'auteure traite de l'utilité de la distinction entre styles collectif et individuel pour rendre compte de la traduction littéraire, où le sens est intégré à la forme. La saisie du sens se faisant à partir de l'étude de la structuration du style d'un auteur — lui même construit en fonction d'un style collectif qui possède ses propres normes —, la traduction doit respecter le contrat qui lie un écrivain à sa langue, jusque dans sa subversion. Toutefois, les ressources de la langue cible étant autres, une restructuration ne

peut être évitée, ce qui oblige le traducteur à repenser la délimitation des frontières entre styles collectifs et individuels dans sa langue et les choix qu'elle implique. Bien que l'approche de la traduction proposée ici semble accorder un grand rôle au signifiant, elle sous-tend en fait une approche interprétative, qui se concentre sur le signifié tel qu'il est dévoilé par le jeu des signifiants. Suit une analyse de la nouvelle *Hotel Verbano*, de Jane Urquhart, qui montre que la progressive dépersonnalisation du récit se reflète dans sa syntaxe même, en particulier dans l'usage des modes et des temps; d'où la nécessité de retracer les frontières entre lesquelles Urquhart navigue dans sa langue, afin d'inscrire ce parcours dans le texte français.

ABSTRACT : "Hôtel Verbano," a Reverse Genesis, or Comparative Stylistics Revisited – This paper discusses the need to distinguish between collective and individual styles in literary translation, where meaning is present in form. If meaning is to be interpreted through the study of an author's style — itself embedded in a collective style which has its own rules —, a translation must respect the contract between an author and his/her own language, no matter how subversive it may be. However, the resources of the target-language are different, and a restructuration cannot be avoided: the translator must rethink the boundaries between collective and individual styles in his/her own language, as well as the choices they involve. Although this approach to translation seems to attach great importance to the signifier, it in fact finds an interpretative approach, which focuses on the signified as it is disclosed by the interplay of the signifiers. An analysis of Jane Urquhart's "Hotel Verbano" follows, which shows that the progressive depersonalization of the narrative is mirrored in its very syntax, particularly in the use of its tenses and modes. Hence the need to map the boundaries within which Urquhart registers meaning in the forms she uses, so that the translator can reinvent this landscape in French.

Nicole Côté : CRELIQ, Département des littératures, Pavillon de Koninck, Université Laval, Sainte-Foy (Québec) G1K 7P4 CDN.