



HAL
open science

Connaissances culturelles et contextuelles dans la traduction lors du passage du polonais en français

Anna Sarapuk

► **To cite this version:**

Anna Sarapuk. Connaissances culturelles et contextuelles dans la traduction lors du passage du polonais en français. Linguistique. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017. Français. NNT : 2017LIL30019 . tel-01787764

HAL Id: tel-01787764

<https://theses.hal.science/tel-01787764>

Submitted on 7 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille
Laboratoire CECILLE [EA 40 74]

Thèse de traductologie présentée par Anna Sarapuk

**Connaissances culturelles et
contextuelles dans la traduction lors du
passage du polonais vers le français**

sous la direction de Mme le professeur Maryla Laurent

le 13 décembre 2017

Jury de soutenance :

Madame Agnieszka GRUDZIŃSKA

Professeur, Université Paris IV

Monsieur Jan JEŃDRZEJEWSKI

Professeur, University of Ulster

Madame Tatiana MILLIARESSI

Professeur, Université de Lille

Madame Magdalena MITURA

Professeur, Université de Lublin

Remerciements

Je voudrais remercier les personnes qui m'ont soutenue, m'ont conseillé et ont cru en moi tout au long de ce travail, du processus de réflexion à celui de finalisation :

Mme le Professeur Agnieszka Grudzińska qui a été la première à voir un potentiel à mon projet et qui m'a dirigée vers ma directrice de thèse, mon laboratoire et mon université. Je la remercie pour sa confiance tant sur le plan académique que professionnel.

Mme le Professeur Maryla Laurent, ma directrice de thèse, qui a accompagné mes démarches universitaires et intellectuelles depuis mon deuxième master à Lille III. Je la remercie tant pour sa confiance que pour ses conseils avisés et son soutien.

Tous les académiciens du réseau thématique « La traduction comme moyen de communication interculturelle » avec qui j'ai eu l'honneur et le plaisir d'échanger au cours de ces cinq dernières années.

Ma famille, pour tout le soutien qu'elle m'a apporté, en particulier ma mère Elżbieta et mon compagnon Guillaume qui n'ont pas douté de moi un instant, même dans les moments de remise en question personnelle, et qui ont pris le temps de me relire.

Mes amis, et surtout Pauline qui a toujours été là malgré l'éloignement géographique. Merci aussi de m'avoir relu et d'avoir émis des remarques pertinentes.

RÉSUMÉ

Les compétences linguistiques sont fondamentales à l'exercice du métier de traducteur. La connaissance de la culture d'origine et d'arrivée est elle aussi d'une importance primordiale pour transmettre la richesse d'un ouvrage. La question de la place du culturel dans la traduction est abordée par les chercheurs en traductologie depuis une trentaine d'années, et les critères définis sont de plus en plus précis. Cependant, le couple spécifique que constitue le polonais vers le français n'est encore que peu étudié. Nous nous interrogeons donc sur l'expression des connaissances culturelles et contextuelles dans la traduction lors du passage du polonais vers le français. Pour ce faire, nous nous appuyons sur un corpus issu majoritairement des littératures de grande diffusion : notre questionnement porte sur la place de la culture, tant individuelle que nationale, quand l'objectif premier du texte est autre que culturel, ainsi que sur l'importance apportée à sa traduction. Notre réflexion s'appuie sur les œuvres d'un grand auteur de fantasy, Andrzej Sapkowski, Polonais à la renommée mondiale, et aux traductions vers le français de ses œuvres. Nos observations sont par ailleurs complétées par une analyse de la même problématique dans le polar et le roman historique. La question que nous posons est la suivante : dans des textes polonais dont l'objectif premier n'est pas la transmission de la culture, mais le divertissement du public, quels types de connaissances culturelles et contextuelles sont présents, quelle place occupent-ils et comment sont-ils transmis en français ? Nous nous demanderons également quelle est l'incidence s'ils sont occultés. Afin de répondre à ces interrogations, nous proposons une classification des références culturelles et contextuelles qui correspondent à une typologie possible du culturème dans la traduction polono-française, applicable à d'autres littératures que celles de grande diffusion. Pour chacune des catégories et sous-catégories distinguées, nous analysons des exemples précis d'application dans notre corpus. Ceci nous permet de mettre à jour les pratiques les plus courantes dans la traduction des littératures de grande diffusion, et peut-être d'envisager d'autres approches.

Mots-clefs: culturème, traductologie, traduction, contexte, Pologne, France, référence culturelle

ABSTRACT

Linguistic skills are essential for translators. However, a profound knowledge of source and target cultures is also fundamental for transmitting all the richness of a work. Researchers have been working on the importance of translating culture for thirty years, and the criteria they define are more and more precise. However, translation from Polish into French has been little studied. Therefore, we examine the expression of cultural and contextual knowledge in Polish-to-French translations. To do that, we mainly use a corpus of broadcasting texts and question the importance of both individual and national culture when the primary goal of text is not cultural transmission: how to translate such cultural elements? We focus our research on the works of the famous Polish fantasy writer Andrzej Sapkowski and their French translations. We also include thrillers and historical novels in our research. In Polish texts where the primary objective is not transmitting culture but entertaining a wide range of public, what kind of cultural and contextual knowledge is expressed, what importance does it have and how is it translated into French? We also question the impact of the absence of such cultural elements in the translations. To answer all these questions, we establish a classification of cultural references that can be considered as a possible typology for the cultureme in translation from Polish into French that may apply to other types of texts. For each category and subcategory, we analyze specific examples from our corpus of texts. This allows us to recognize most frequent practices in broadcasting literature translations, and perhaps offer new approaches.

Keywords: cultureme, translation studies, translation, context, Poland, France, cultural reference

Université de Lille

Laboratoire CECILLE

Domaine Universitaire du Pont-de-Bois

59650 Villeneuve-d'Ascq

FRANCE

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT	7
ABRÉVIATIONS	15
INTRODUCTION.....	17
DE LA LINGUISTIQUE AU CULTURÈME : OÙ EN EST LA RECHERCHE AUJOURD’HUI ?	29
1. Aperçu historique des questions culturelles dans la traduction.....	30
a. Culture et traduction de l’Antiquité au XIX ^{ème} siècle	30
b. De la naissance de la linguistique à l’apparition de la traductologie	34
c. De l’approche linguistique à l’approche culturelle dans la traductologie	38
2. Culture et contexte dans les textes à visée non culturelle	49
a. Traduction technique.....	50
b. Traduction juridique.....	53
3. Fantasy et traduction des textes de grande diffusion.....	54
a. La fantasy dans les études littéraires en France	55
b. Culturème et traduction des littératures de l’imaginaire	56
c. L’arrivée du <i>Sorceleur</i> dans le domaine universitaire polonais.....	62
4. Conclusion.....	64
OÙ TRAQUER LE CULTURÈME ?	67
1. Le reportage littéraire, objet d’une recherche préliminaire.....	68
a. Parcours de l’auteur.....	68
b. Le reportage littéraire dans <i>Le Christ à la carabine</i>	72
c. <i>Autoportrait d’un reporter</i> , entre reportage et autobiographie	73
2. Le roman historique, un groupe-témoin	74
a. Définition	74
b. <i>Les Chevaliers teutoniques</i> , Henryk Sienkiewicz	76
3. Le roman policier, un corpus secondaire comparatif.....	79
a. Introduction au roman policier	79
b. Le roman policier comme genre littéraire culturellement marqué.....	80

c.	<i>La Peste à Breslau</i> , Marek Krajewski.....	83
4.	Un corpus principal issu du genre de la fantasy.....	86
a.	Fantasy et culture	86
b.	Qu'est-ce que la fantasy ?	88
c.	La fantasy en Pologne et en France.....	91
d.	<i>Sorceleur</i> , Andrzej Sapkowski.....	98
5.	Le jeu vidéo comme corpus secondaire de grande diffusion	101
a.	Présentation générale.....	101
b.	<i>The Witcher III</i> , CD Projekt RED	106
6.	Quel corpus pour l'analyse du culturème dans la traduction des littératures de grande diffusion ?.....	107
ET S'IL EXISTAIT DES CULTURÈMES DE L'IMAGINAIRE ?		111
1.	Du symbolique à l'imaginaire	112
2.	Remarques sur la place de l'imaginaire dans la fantasy.....	114
3.	Contes et légendes selon la classification d'Aarne-Thompson.....	119
a.	Andrzej Sapkowski, une inspiration ancrée dans le conte	119
b.	<i>The Witcher III</i> dans le respect des canons de Sapkowski.....	126
4.	Imaginaire slave	127
a.	Le <i>Sorceleur</i> au pays de l'imaginaire slave	128
b.	<i>The Witcher III</i> , des prérequis polonais nécessaires à l'appréciation du jeu ?.....	136
c.	<i>Les Chevaliers teutoniques</i> , la non-traduction du culturème imaginaire polonais	141
5.	Créatures imaginaires	147
a.	Le <i>Sorceleur</i> , tueur de monstres.....	150
b.	Les bestiaires du jeu vidéo	167
c.	L'irruption de l'imaginaire dans le roman policier	170
d.	<i>Les Chevaliers teutoniques</i> , un aperçu des croyances slaves anciennes	176
e.	De la traduction des bestiaires.....	179
6.	Mythologies européennes.....	181
a.	Mythologies celtiques, nordiques, scandinaves, gréco-romaines	184
b.	Légendes arthuriennes.....	196
7.	De la traduction des références génériques sur l'exemple des culturèmes de l'imaginaire	203

ET SI LE CULTURÈME POUVAIT ÊTRE LANGAGIER ?	209
1. Quelques remarques sur le culturème langagier	211
a. Une influence possible de la phraséologie polonaise sur la phraséologie française ? 212	
b. La place du culturème langagier dans la recherche préliminaire sur les textes de Kapuściński	218
2. Langage archaïsé	219
a. Langage archaïsé et fantasy.....	219
b. Stylisation du langage et intervention de traducteurs multiples.....	229
c. Archaïsation et retraduction	231
d. Archaïsation et langue fictive.....	237
e. Le langage archaïsé dans <i>Les Chevaliers teutoniques</i>	241
3. Niveaux de langue	246
a. Langage vulgaire	246
b. Langage courant et familier.....	259
c. Langage soutenu.....	268
d. Le langage enfantin, un type particulier d'expression	272
4. Expressions idiomatiques	276
a. „ <i>Tam gdzie diabeł mówi dobranoc</i> ” : « Au diable vauvert »	277
5. Langage spécialisé.....	279
a. Les spécialisations d'Andrzej Sapkowski	279
b. Le langage scientifique dans <i>The Witcher III</i>	289
c. Champs lexicaux de <i>La Peste à Breslau</i>	291
d. Quel langage spécialisé dans <i>Les Chevaliers teutoniques</i> ?.....	295
6. Noms propres et traduction	301
a. Onomastique et fantasy : <i>Sorceleur</i> et <i>The Witcher III</i>	306
b. <i>La Peste à Breslau</i> , entre espace polonais et germanique.....	316
c. Spécificités des noms propres dans <i>Les Chevaliers teutoniques</i>	317
7. Références langagières comme références culturelles extragénériques : conclusion	319
ET SI LE CULTURÈME AVAIT UNE DIMENSION INTERNATIONALE ?	325
1. Références historiques.....	327
a. Identification du culturème historique lors de la recherche préliminaire.....	327

b.	Le culturème historique et la littérature de fiction	346
c.	Culturèmes historiques généraux	348
d.	Culturèmes historiques relatifs à la Pologne	362
e.	Conclusion sur les références historiques	378
2.	Indications géographiques	379
a.	Références géographiques et mondes imaginaires	379
b.	Références géographiques et romans localisés dans le monde réel	382
3.	Intertextualité	387
a.	L'intertextualité, un culturème repéré lors de la recherche préliminaire	388
b.	Quelques éléments d'intertextualité chez Andrzej Sapkowski	408
c.	Références littéraires dans <i>The Witcher III</i>	410
d.	L'intertextualité variée de <i>La Peste à Breslau</i>	412
e.	Quel type d'intertextualité dans <i>Les Chevaliers teutoniques</i> ?	416
4.	Références culinaires	418
a.	Une présence minimale du culturème culinaire chez Kapuściński	419
b.	Les plats dans l'univers de <i>Sorceleur</i>	419
c.	Indications temporelles et géographiques : spécialités culinaires dans <i>The Witcher III</i>	422
d.	Définition de la zone géographique par la cuisine dans <i>La Peste à Breslau</i>	423
e.	Le culturème culinaire face à l'éloignement historique : <i>Les Chevaliers teutoniques</i> 425	
5.	Références bibliques	426
a.	Ryszard Kapuściński : l'écriture polonaise marquée par le sacré chrétien ?	427
b.	<i>Sorceleur</i> , un univers désacralisé ?	436
c.	<i>La Peste à Breslau</i> , rupture avec une écriture inspirée du sacré chrétien	441
d.	<i>Les Chevaliers teutoniques</i> , un ouvrage fortement marqué par la phraséologie chrétienne	443
e.	Les références bibliques, un élément nécessaire au bagage cognitif du traducteur polono-français ?	446
	CONCLUSION	447
	ANNEXE I : LISTE DES NOUVELLES DANS LES RECUEILS <i>LE DERNIER VŒU</i> ET <i>L'ÉPÉE DE LA PROVIDENCE</i> ET DE LEURS SOURCES D'INSPIRATION	453

ANNEXE II : BESTIAIRE	459
ANNEXE III : NOMS PROPRES	463
ANNEXE IV : QUESTIONNAIRE PEGI	473
BIBLIOGRAPHIE	485
LISTE DES IMAGES	521

ABRÉVIATIONS

pl. ou PL : polonais

fr. ou FR : français

en. ou EN : anglais

litt. : littéralement (indique qu'un passage est traduit de façon littérale)

[AS] : Anna Sarapuk ; traduction réalisée par nos propres soins.

[NT] : non traduit ; l'extrait considéré est absent de la traduction officielle.

INTRODUCTION

L'expression de la culture dans la traduction lors du passage du polonais vers le français est au cœur de nos travaux. La question culturelle a été abordée pour la traduction de langues telles que l'allemand ou l'anglais, et les expressions de la culture, comme les faux-amis, les expressions idiomatiques et autres, ont été étudiés pour ces langues. Cependant, pareils travaux n'ont pas encore été réalisés de façon approfondie pour la traduction du polonais vers le français.

La Pologne est proche de la France tant historiquement que géographiquement. Cependant, on ne peut prétendre que les deux cultures, française et polonaise, sont similaires. Ces différences culturelles transparaissent dans les textes littéraires, tant ceux d'hier que ceux d'aujourd'hui, tant ceux issus de la littérature populaire que de la littérature érudite.

Comment définir la culture ? Il serait impossible d'aborder un travail centré sur la question culturelle dans la traduction sans en avoir une idée précise. Le terme « culture » possède trois définitions principales données par les dictionnaires :

- *Connaissances dans un domaine particulier : Elle a une vaste culture médicale.*
- *Ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique ou une nation, une civilisation, par opposition à un autre groupe ou à une autre nation : La culture occidentale.*
- *Dans un groupe social, ensemble de signes caractéristiques du comportement de quelqu'un (langage, gestes, vêtements, etc.) qui le différencient de quelqu'un appartenant à une autre couche sociale que lui : Culture bourgeoise, ouvrière.¹*

Ces définitions issues de dictionnaires généraux sont confirmées par celles tirées d'ouvrages spécialisés, tels que le *Dictionnaire de philosophie* de Christian Godin :

Au sens anthropologique, l'ensemble des productions matérielles (techniques, arts...) et immatérielles (mythes, croyances...) propres à un peuple [...].

¹ Définition donnée par le dictionnaire en ligne Larousse, consulté le 12 septembre 2016 : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072>

Culture de classe : concept d'origine marxiste désignant l'ensemble des manières d'être, de penser et de faire propres à une classe.

Culture de masse : l'ensemble des représentations et des choix caractéristiques de la grande majorité des individus dans les sociétés démocratiques contemporaines et à la fois exprimés et suscités par les médias de masse [...].

Culture générale : par opposition au savoir spécialisé, technique, professionnel, l'ensemble des connaissances acquises par un individu dans les domaines les plus divers.²

La culture est donc présente à un niveau macrostructural, celui du peuple, de la nation, mais aussi à un niveau microstructural, celui de l'individu. C'est l'expression de ces manifestations multiples de la culture qui intéressera nos travaux. Plusieurs questions sont à l'origine de cette réflexion : comment, dans un texte littéraire polonais, la culture nationale s'inscrit-elle ? Est-elle transmise lors du processus de la traduction, et le cas échéant, de quelle façon ? Comment culture internationale, culture nationale et culture individuelle interagissent-elles au sein d'un texte littéraire, et avec quelle importance pour le travail du traducteur ?

Les chercheurs qui se sont intéressés à l'expression de la culture dans le domaine de la traductologie ont mis au point le concept de culturème. Georgiana Lungu-Badea fournit une définition de cette notion dans son étude *Remarques sur le concept de culturème* :

Peu utilisée dans les recherches actuelles, la notion de culturème désigne : 1. tout support de signification dans une culture donnée ; 2. l'ensemble des faits culturels spécifiques à des domaines de spécialités très variés : littérature, sémiotique russe, linguistique, traductologie, phénoménologie, sémiotique du théâtre, sociologie, droit comparé, etc. [...] Les culturèmes font allusion à un contexte extralinguistique, à une situation, d'où leur nature historique, culturelle, littéraire, etc.³

Elle souligne « l'importance du repérage de cette unité porteuse d'information culturelle pour la compréhension culturelle de son contenu informatif et l'importance de sa réexpression (traduction) adéquate lors du transfert culturel »⁴.

Il est cependant possible de distinguer le concept de « culture » de celui de « contexte ». En effet, l'écriture peut être influencée par des données qui découlent du contexte d'écriture telles que le lieu, la période historique ou le genre considéré. Il apparaît que ces deux notions

² GODIN, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Fayard, 2004, p. 278.

³ LUNGU-BADEA, Georgiana, « Remarques sur le concept de culturème », dans *Translationes. Traduire les culturèmes/La traducción de los culturemas 1*, Timisoara : Editura Universitatii de Vest, p. 20.

peuvent être difficilement différenciables dans la pratique traductionnelle, surtout à la lumière de la définition de la culture que nous avons proposée : elle peut s'opérer aussi bien au niveau de l'individu, qui dans le cas de la création littéraire est représenté par l'écrivain, qu'au niveau de la nation ou du groupe social. La réflexion portera donc aussi bien sur les références culturelles que contextuelles, considérant ces dernières comme représentatives de la culture propre de l'écrivain, du cercle culturel auquel il appartient ou du contexte de création de l'œuvre considérée. Cependant, le mot de « culturème » englobe uniquement la culture et ne s'intéresse pas forcément au contexte. C'est pourquoi nous lui substituons parfois une appellation plus générique. La langue, à la manière d'un segment d'ADN, est porteuse de marques qui la différencient des autres et qui trouvent différents moyens d'expression. Ce concept est transposable en traductologie en utilisant le terme de « marqueur culturel et contextuel » qui correspond aux différentes manifestations de la culture et du contexte dans les textes abordés.

Des chercheurs et praticiens de renom tels que Marianne Lederer justifient la recherche de ces marques de la culture et du contexte ainsi que leur analyse dans la traduction :

Les objets ou les notions appartenant exclusivement à une culture donnée ne possèdent pas de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil [...]. Il ne s'agit pas seulement de savoir quel mot placer dans la langue d'arrivée en correspondance à celui de la langue de départ, mais aussi et surtout de savoir comment faire passer au maximum le monde implicite que recouvre le langage de l'autre.⁵

La culture exprimée par un ouvrage littéraire peut dépasser le cadre strictement national. Ainsi, certaines idées culturelles peuvent être partagées tant par la Pologne que par la France, ce qui ne signifie pas que les deux pays peuvent être confondus ou que les notions abordées doivent être considérées comme non pertinentes d'un point de vue culturel. De cette manière, la culture européenne perçue et exprimée par un écrivain polonais pourra trouver ses « correspondances » en français. Cependant, le terme de « correspondance » porte en soi l'idée d'équivalence. Cette équivalence est qualifiée de « lexicale » par Lederer. Certes, le mot est un outil du traducteur, mais ce sont les ensembles que constituent les mots qui font l'objet de son travail : idées, textes, œuvres littéraires. La citation de Lederer permet donc de

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris : Hachette, 1994, p. 122.

soulever une nouvelle interrogation : l'équivalence lexicale peut-elle réellement exister, dès lors que l'on se place du point de vue d'une culture méconnue et d'un contexte étranger au lecteur ?

Le questionnement portera sur les aspects que le marqueur culturel et contextuel peut revêtir, sur les façons dont il se décline et les manières dont il peut être traduit dans les textes littéraires lors du passage du polonais vers le français. La littérature de grande diffusion, encore relativement peu présente dans les études littéraires et traductologiques polono-françaises et adressée à un public vaste, constituera l'objet de recherche principal. Le postulat est que chaque texte littéraire peut être porteur de culture, même celui dont la visée première et ouvertement déclarée est le divertissement. Ainsi, le divertissement peut surgir du culturème : l'exemple en est donné avec les dessins d'Andrzej Mleczko qui porte un regard humoristique sur des questions très variées, aussi bien sociales que politiques. Cette culture peut être exprimée de façon implicite ou explicite ; dans un texte de divertissement dont l'objectif affiché n'est pas culturel, il revient au traducteur de repérer ces références culturelles et de décider de leur transmission. L'hypothèse abordée revêt un deuxième aspect qui est celui de la typologie du culturème. Etablir une typologie prototypique permettrait ainsi de mieux appréhender les domaines concernés par le culturème d'une part, et d'en faciliter l'approche technique d'autre part. Le fil conducteur de notre réflexion a donc été typologique : une classification du culturème sur la base du corpus à l'étude a été établie pour servir de canevas à la recherche sur la référence culturelle lors du passage du polonais vers le français.

La recherche porte sur des ouvrages polonais qui appartiennent à des catégories différentes. Tous ont été traduits vers le français :

- une recherche préliminaire a été réalisée sur les reportages littéraires *Le Christ à la carabine* et *Autoportrait d'un reporter* de Ryszard Kapuściński. Elle a permis de définir une typologie initiale du culturème, appliquée au texte journalistique et au grand reportage,
- le corpus principal est représenté par *Sorceleur* d'Andrzej Sapkowski, série fantasy en huit volumes qui ont été traduits par quatre traducteurs différents. Il s'agit de la seule œuvre de fantasy traduite pour l'heure du polonais vers le

français, il convient donc d'étayer la recherche avec des textes extérieurs au corpus ainsi que d'autres catégories qui relèvent de la grande diffusion,

- le corpus secondaire est constitué : 1. du livre *La Peste à Breslau* de Marek Krajewski qui s'inscrit dans le genre du roman policier et joue le rôle de corpus de vérification, 2. du jeu vidéo *The Witcher III* inspiré de *Sorceleur*. Il se déroule dans le même univers et met en scène les mêmes personnages. Il a été réalisé par des studios de développement polonais et s'ancre dans un cadre culturel slave,
- un groupe-témoin sera également présent pour vérifier si les postulats avancés sont aussi applicables à d'autres catégories littéraires en prenant pour base *Les Chevaliers teutoniques* (1900), roman historique de Henryk Sienkiewicz, et sa dernière traduction française élaborée par Jean Nittman (2002).

L'intérêt de la littérature classique dans les études culturelles n'est plus à démontrer. Mais pourquoi s'intéresser à la littérature de grande diffusion, et notamment à la fantasy ?

La fantasy est un genre littéraire relativement nouveau d'une part, et à visée très vaste d'autre part. Elle cible toutes les tranches d'âge, atteint des millions de lecteurs dans toutes les langues et elle est de plus en plus représentée dans les librairies. Cependant, elle demeure relativement peu abordée dans les études littéraires, et encore moins dans les études traductionnelles. Or, l'étendue même du public ciblé en fait un objet qu'il est important d'étudier.

En nous intéressant à la fantasy mais aussi, dans une moindre mesure, au roman policier, nous souhaitons nous pencher plus particulièrement sur le cas de la traduction du polonais vers le français, et notamment sur la traduction de la culture dans cette paire linguistique. Ce choix résulte d'une affinité personnelle qui découle de notre formation : d'une part en tant que traductrice de l'anglais et du polonais vers le français, d'autre part en tant que slaviste. En effet, notre premier master fut un diplôme professionnalisant en traduction, à l'Institut de Traducteurs, d'Interprètes et de Relations Internationales de Strasbourg. Ces premières études nous ont ouvert les yeux, par le biais de la pratique, sur les nombreuses problématiques liées à la traduction polono-française et qui restent encore à approfondir sur le plan des études traductologiques. Nous avons ainsi abordé la question de la référence culturelle dans la

traduction de la littérature polonaise vers le français au cours de notre deuxième master à l'université Lille III sous la direction de Madame le professeur Maryla Laurent. Nous l'avons intitulé « Marqueurs culturels et contextuels dans la traduction lors du passage du polonais en français », et soutenu en 2012 dans la faculté de Langues, Cultures et Interculturalités, spécialité Études slaves, parcours polonais. Dans notre mémoire, nous nous sommes intéressés aux deux genres littéraires que sont le reportage et l'autobiographie en analysant les ouvrages de Ryszard Kapuściński *Le Christ à la carabine* et *Autoportrait d'un reporter*. Nous avons distingué un très grand nombre de ce que nous avons désigné sous le nom de « marqueurs culturels et contextuels » chez Kapuściński : marqueurs historiques, marqueurs du sacré, marqueurs idiomatiques, intertextuels et intratextuels, marqueurs géographiques, culinaires et personnels, marqueurs d'oralité, marqueurs symboliques, littéraires, linguistiques. Dans le cadre du doctorat, nous avons souhaité poursuivre cette étude de l'expression de la culture entreprise dans notre master, intégrée à l'ensemble de la réflexion en tant que recherche préliminaire. L'idée était de vérifier la présence des culturèmes dénombrés dans notre mémoire chez d'autres auteurs et dans des catégories littéraires différentes que celles abordées par Kapuściński. Nous avons souhaité pour cela vérifier la présence de la culture dans les supports dont la vocation est d'atteindre le plus grand nombre de récepteurs possible, car nous pensons qu'il est particulièrement important que la culture se retrouve dans ces traductions, lorsqu'elle est présente dans les originaux. En effet, compte tenu de l'envergure du public visé, ces textes peuvent potentiellement devenir des vecteurs culturels importants. La recherche initiale sur Kapuściński est présentée dans les chapitres qui correspondent aux thématiques culturelles retenues.

L'analyse portera sur la façon dont les culturèmes s'expriment dans les traductions françaises des romans du corpus. Un intérêt particulier sera prêté à l'expression de la culture dans la fantasy, comparée au culturème dans le polar et le roman historique. L'importance des recherches de fond du traducteur lors du travail sur un texte de divertissement sera soumise à questionnement. En effet, face à un public avide de distraction immédiate et dans la perspective d'une diminution des connaissances académiques au profit des valeurs véhiculées par la culture populaire, quelle traduction doit-on – ou peut-on ? – offrir lorsque l'on travaille sur un livre dont la valeur affichée est le divertissement, mais qui recèle de nombreuses

références culturelles qui en font un ouvrage réellement polymorphe ? Katarzyna Łęk écrit à propos de Ciri, un des personnages clés du *Sorceleur* :

*Malgré toute la richesse de significations mythologiques dans lesquels A. Sapkowski puise pour construire ce personnage, malgré toute sa complexité archétypique et intertextuelle, elle demeure une création hautement individualisée.*⁶

Autrement dit, l'implication tant culturelle que textuelle de ce personnage est double. D'un côté, il est porteur de nombreuses références qui influent sur la lecture de façon perceptible. De l'autre, ce qui compte le plus, c'est la dimension en soi du personnage, d'une grande crédibilité, et qui se distingue dans le paysage de la littérature fantasy.

Ceci s'applique à l'ensemble de l'œuvre de Sapkowski, voire à l'ensemble de la littérature fantasy : références mythologiques et renvois intertextuels se mélangent à la vision personnelle de l'auteur et à la création individuelle d'un monde imaginaire. Ces aspects – références à un imaginaire universel et caractère personnel de chaque ouvrage – revêtent-ils une importance équivalente lors du processus de lecture et donc, a fortiori, de traduction ? Dans quelle mesure les connaissances du traducteur dans les domaines abordés par l'auteur sont-elles nécessaires à la traduction de la fantasy et/ou du roman policier ? À quel point correspondent-elles à un savoir chez le lecteur cible, non polonais mais cultivé, et ont-elles un équivalent dans sa culture ?

La problématique que nous formulons est la suivante : les textes dont la visée première n'est pas la diffusion culturelle tels que la fantasy ou le roman policier peuvent contenir de nombreux éléments relatifs à différents aspects de la culture – histoire, littérature, mythologie, etc. Faire l'impasse sur ces marqueurs culturels lors du processus de traduction appauvrit le texte et ne permet pas d'en faire une lecture approfondie. Quelles catégories de la culture peuvent en ce cas se retrouver dans ces textes ? Comment se manifestent-elles tant dans les originaux polonais que dans les traductions françaises ? Quelle place doit occuper la fidélité traductionnelle du contenu culturel vis-à-vis de l'objectif de divertissement ? Quelle place doit-on accorder alors au plaisir de l'exotisme, compris dans son acception la plus vaste, chez

⁶ ŁĘK, Katarzyna, *Mit arturiański w cyklu utworów o wiedźminie Geralcie A. Sapkowskiego*, Lublin, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Filologii Polskiej, 2005, p. 60 : «Przy całym

le lecteur étranger ? Se situe-t-on dans une globalisation culturelle unifiante, ou peut-on envisager comme critère de qualité la présence de valeurs culturelles spécifiques établies ?

Dans le cadre de la définition de la culture proposée, nous avons dénombré différentes catégories auxquelles les culturèmes peuvent appartenir. Pour établir cette méthodologie, l'exemple a été pris sur Marco A. Fiola et Miguel Brillant⁷ qui, dans leur analyse des textes journalistiques français et anglais au Canada, classent les références culturelles selon un critère thématique : économie, droit, culture populaire, etc. Nous avons adopté le même point de vue en divisant les marqueurs culturels en plusieurs catégories distinctes, comme nous l'avions déjà fait dans notre mémoire sur Ryszard Kapuściński qui constitue la recherche préliminaire à notre questionnement doctoral. Il convient de souligner ici qu'il ne s'agit pas d'un classement unique, immuable et exhaustif : il peut varier selon les types d'ouvrages et les thèmes qu'ils abordent. Certaines catégories sont plus marquées dans certains genres littéraires que d'autres ou en sont totalement absentes. Nous en sommes bien conscients, c'est pourquoi cette étude se restreint à la littérature de grande diffusion. Bien que le thème principal soit la fantasy, nous souhaitons vérifier nos hypothèses en comparant les culturèmes présents dans la fantasy de Sapkowski avec ceux du roman policier de Krajewski, également issu de la grande diffusion, et du roman historique de Sienkiewicz qui sert de groupe-témoin pour vérifier leur présence dans d'autres catégories littéraires : cela permet de tenter l'établissement d'une typologie des références culturelles. Par ailleurs, Sapkowski entretient, dans son processus créatif, des liens étroits avec les ouvrages de Sienkiewicz, ce qu'il ne manque pas de souligner lors d'entretiens accordés par exemple à Stanisław Bereś, et cela justifie également la présence de cet auteur dans le corpus.

Marco A. Fiola et Miguel Brillant dénombrent quatre types de références culturelles à partir des thèmes généraux de leur corpus de textes journalistiques :

bogactwie mitologicznych sensów, z jakich A. Sapkowski buduje tę postać, przy całym jej archetypicznym i intertekstualnym uwikłaniu, pozostaje ona kreacją wysoce zindywidualizowaną » [AS].

⁷ Dans leur article « Les références culturelles comme dispositifs énonciatifs : pour une définition du bagage cognitif du traducteur », Marco A. Fiola et Miguel Brillant classent et quantifient les références culturelles de deux journaux canadiens en français et les comparent aux références contenues dans deux journaux canadiens en anglais. Article consultable en ligne sur : https://www.academia.edu/2907981/Les_r%C3%A9f%C3%A9rences_culturelles_comme_dispositifs_%C3%A9nonciatifs_pour_une_d%C3%A9finition_du_bagage_cognitif_du_traducteur, consulté le 20 juillet 2013.

- les références thématiques : portant sur un domaine en relation d'identité avec le thème de l'article,
- les références hyperthématiques portant sur un domaine en relation générique-spécifique avec le thème,
- les références hypothématiques : portant sur un domaine en relation spécifique-générique avec le thème,
- les références extrathématiques : portant sur un domaine n'entretenant aucune relation avec le thème.⁸

Les chercheurs clarifient par la suite leur typologie :

À l'instar des références, les textes ont été classés par thème, ce qui a permis de qualifier les relations entre les références culturelles et le thème du texte. Prenons l'exemple d'un texte dont le thème serait « Politique canadienne ». Si le texte contenait une référence portant également sur la politique canadienne, on la classait dans les références thématiques ; sur la politique nord-américaine, on la classait dans les références hyperthématiques ; sur la politique québécoise, dans les références hypothématiques ; sur le hockey, par exemple, dans les références extrathématiques.⁹

Ainsi, les références hypothématiques sont celles qui concernent un domaine spécifique du thème concerné, les références hyperthématiques s'établissent avec des domaines plus vastes, et les références extrathématiques ne sont pas relatives au thème du texte considéré.

En s'appuyant sur cette classification, il a été possible d'établir une typologie du marqueur culturel dans la traduction des littératures de grande diffusion lors du passage du polonais vers le français. Voici donc les catégories de marqueurs culturels et contextuels distinguées sur la base du travail des deux chercheurs :

- marqueurs génériques : ce sont les marqueurs spécifiques au genre littéraire considéré. Ainsi, la fantasy fait partie des littératures de l'imaginaire et, plus que les autres genres, elle est touchée par les culturèmes en relation avec l'imaginaire. Il peut s'agir de références aux mythes ou légendes, à des contes, ou encore à des créatures fantastiques ; la première partie de la recherche

⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁹ *Ibidem*, p. 9.

s'intéresse aux marqueurs spécifiques au genre par le biais de l'analyse du culturème imaginaire, en s'interrogeant également sur sa présence au-delà de la fantasy dans les autres textes du corpus ;

- marqueurs extragénériques : il s'agit de références communes à toutes les littératures étudiées. En effet, certaines problématiques se posent quel que soit le type de littérature considéré. C'est par exemple le cas pour les marqueurs relatifs à la langue, car le travail linguistique apparaît comme un travail de fond tant dans la création littéraire que dans l'activité traduisante. Par ailleurs, la langue étant le moyen d'exprimer la culture, il s'agit d'une forme de son expression que nous ne pouvons négliger ; il peut s'agir des niveaux de langue, des types de langage, mais aussi de la stylisation, de la traduction des éléments onomastiques, etc.
- marqueurs extralittéraires : ils dépassent le contexte de l'ouvrage considéré pour s'enraciner dans celui de son écriture. Ainsi, ils ne sont plus inhérents à la littérature elle-même, mais au cadre de création de l'œuvre et à son ancrage narratologique. Ces diverses expressions culturelles peuvent être de nature très variée. Il peut s'agir de références à l'histoire, celle de la Pologne comme celle de l'Europe ou du monde, à des époques générales comme à des événements ou personnages précis. Ces éléments s'associent aux culturèmes de nature géographique, soit les indices sur les lieux de l'action, ou encore aux marqueurs culinaires, vestimentaires, etc. Ils se rapportent soit à la culture spécifiquement polonaise dans laquelle l'ouvrage a vu le jour, soit à une culture plus internationale qu'il est important de reconnaître à la traduction.

Chacune de ces trois catégories principales sera analysée tour à tour, en vérifiant leur présence et la façon dont elles se manifestent dans chacun des textes considérés. L'objectif sera de vérifier et d'analyser les types de connaissances nécessaires au traducteur qui entreprend de travailler sur un texte de divertissement. Les catégories principales dont nous traitons dans notre thèse sont bien moins nombreuses que celles que nous avons distinguées dans notre mémoire sur les ouvrages de Ryszard Kapuściński. Il nous est cependant apparu, au cours de notre étude, que certaines peuvent être voisines et se regrouper dans un seul grand ensemble.

Par ailleurs, nous ne souhaitons pas alourdir outre mesure la structure de notre thèse en multipliant des chapitres de longueur variable, et avons préféré définir des grands ensembles d'étude qui correspondent aux parties principales de la thèse, pour les subdiviser ensuite en sous-catégories qui correspondent aux chapitres, sur l'exemple du travail réalisé par Marco A. Fiola et Miguel Brilliant. Nous avons ainsi défini une amorce de typologie du marqueur culturel et contextuel dans la traduction de la littérature de grande diffusion lors du passage du polonais vers le français sur l'exemple de la fantasy.

L'objectif de la recherche est triple : d'une part, vérifier la présence de marqueurs culturels et contextuels dans les textes de grande diffusion ; d'autre part, analyser la façon dont ils sont abordés par les traducteurs et déchiffrer les solutions mises en œuvre pour les transmettre du polonais vers le français ; enfin, établir une typologie du culturème applicable à d'autres champs traductionnels que ceux présents dans le corpus. L'hypothèse que nous avançons est que la présence des culturèmes dans le texte cible fait bénéficier celui-ci d'une possibilité d'inscription durable dans le patrimoine littéraire et d'une qualité majeure. Il convient de préciser que, dans toutes nos analyses, nous sommes bien conscients que le traducteur n'est pas le seul décisionnaire du texte cible. Paul Bensimon¹⁰ a souligné le rôle de l'éditeur, tant dans le choix du titre que dans celui du contenu de ses publications ; le relecteur influence lui aussi ces choix. Pour faciliter la réflexion et par raccourci intellectuel, le traducteur sera considéré comme l'auteur de la traduction, sans toutefois perdre de vue les impératifs de son travail. La validité de nos propos sera vérifiée en comparant les problématiques décelées dans le corpus avec des exemples tirés de textes qui lui sont extérieurs.

La réponse à nos questionnements suit la typologie générale établie. Elle permettra aussi d'en vérifier la validité :

- la première partie présente les genres littéraires abordés et le corpus de textes ;
- la deuxième partie décrit rapidement l'état actuel de la recherche dans le domaine des études : 1. sur le culturème, 2. sur les textes de traduction dits professionnels et dont la visée première n'est pas la transmission de la culture, et 3. sur les littératures de grande diffusion,

¹⁰ BENSIMON, Paul (éd.), *Traduire la culture, Palimpsestes* 11, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 13.

- la troisième partie introduit l'analyse des marqueurs culturels et contextuels génériques, et notamment les culturèmes inhérents à la fantasy par l'analyse des éléments relatifs à l'imaginaire : contes et légendes, imaginaire slave, bestiaire, mythologies européennes dont légendes scandinaves et mythes arthuriens. Cette partie s'interroge sur les problématiques soulevées par ces culturèmes dans le cadre traductologique. Enfin, les approches traductionnelles existantes et possibles lors du travail sur un texte contenant des culturèmes relatifs à l'imaginaire sont étudiées ;
- la quatrième partie est consacrée à l'expression des marqueurs culturels et contextuels extragénériques, tant la fantasy que le roman historique ou policier. Ce sont les marqueurs linguistiques qui servent de base de travail, dont les archaïsmes, les niveaux de langue, les expressions idiomatiques, le langage spécialisé et l'onomastique ;
- enfin, la cinquième et dernière partie est centrée sur les marqueurs culturels et contextuels extralittéraires. Cette partie est également la plus éclectique, car les expressions d'une culture nationale ou, au contraire, internationale, peuvent passer par des canaux très variés. Il peut s'agir de références historiques ou géographiques, ou encore intertextuelles par des renvois à une littérature nationale. Ce peuvent être des éléments relatifs aux façons de s'habiller ou encore de se nourrir, ou bien certaines mœurs qui peuvent apparaître comme culturellement spécifiques. Mais il peut aussi s'agir de renvois au sacré chrétien qui, bien qu'il soit international, a fortement marqué la culture et la société polonaise.

DE LA LINGUISTIQUE AU CULTURÈME : OÙ EN EST LA RECHERCHE AUJOURD'HUI ?

L'étude traductologique de la culture se situe au croisement de plusieurs champs disciplinaires. Bien entendu, le champ de la traductologie elle-même est fortement sollicité. Recourir aux travaux déjà réalisés permet de clarifier les concepts et de puiser dans des méthodologies vérifiées. Cependant, dans une interrogation qui porte également sur la culture dans sa définition la plus vaste – à la fois au niveau du groupe que de l'individu –, il a aussi fallu se pencher vers des sources spécifiques aux domaines qui intéressent nos hypothèses de travail. Ainsi, trois grands axes ont inspiré et alimenté cette recherche :

- les recherches sur le culturème et, de façon plus générale, l'expression de la culture dans la traduction, tant à l'origine de l'activité traduisante qu'aux débuts de la réflexion sur la traduction, mais aussi dans les travaux les plus récents menés depuis quelques dizaines d'années,
- les recherches traductologiques orientées vers les disciplines non-littéraires, dites « professionnelles » : en effet, de même que pour les littératures de grande diffusion dont le but premier est commercial et distrayant, la transmission culturelle ne fait pas partie des objectifs immédiats, selon les domaines considérés,
- les recherches sur les littératures de grande diffusion, notamment sur la fantasy, et sur l'expression de la culture dans ces littératures. Elles ont été menées de façon de plus en plus soutenue tant en Pologne qu'en France. Certains chercheurs polonais se sont plus spécifiquement intéressés aux ouvrages d'Andrzej Sapkowski.

Par ailleurs, au fur et à mesure de la présentation des différentes parties et chapitres qui constituent ce travail, les sources des informations interdisciplinaires seront introduites :

documents historiques, ouvrages littéraires, supports visuels, etc. Il s'agit de sources de données « brutes », et non de références théoriques ou méthodologiques. Elles ne seront donc pas reprises dans le présent chapitre.

1. Aperçu historique des questions culturelles dans la traduction

Les recherches menées sur le culturème et, plus globalement, l'expression de la culture dans la traduction ont été à la base de notre réflexion autour des marqueurs culturels et contextuels dans la traduction lors du passage du polonais vers le français. En effet, la paire linguistique qui nous intéresse a été peu abordée dans les études traductologiques. Les académiciens qui s'y sont intéressés sont plus souvent originaires de Pologne que de France, et une grande partie des travaux s'intéressent au passage du français vers le polonais et non l'inverse. Toutefois, des études existent sur l'expression plus générale de la culture dans les textes, qu'ils soient littéraires ou non.

a. Culture et traduction de l'Antiquité au XIX^{ème} siècle

Pourquoi adopter une approche historique à la présentation des liens entre culture et traduction ? En réalité, la réponse est fort simple : la traduction est constitutive des civilisations et des cultures qui ont traversé les temps. Aucune société, aucune culture ne s'est jamais pleinement suffit à elle-même. Les échanges, qu'ils soient commerciaux, littéraires, scientifiques ou autres ont toujours participé à ces constructions, et la traduction y a joué un rôle essentiel. Ces contacts se sont également établis au niveau interlinguistique. L'exemple par excellence en est donné avec les serments de Strasbourg du 14 février 842 qui constituent, en quelque sorte, l'acte de naissance de la langue française. Ils marquent l'alliance entre deux souverains francs : Charles le Chauve et Louis le Germanique. Charles le Chauve prononce les serments en langue tudesque parlée par les soldats de Louis le Germanique. Quant à Louis le Germanique, il les proclame en langue romane pour se faire comprendre des troupes de Charles le Chauve. Les deux rois, fils de Louis le Pieux, s'allient par ce geste contre leur troisième frère, Lothaire I^{er}. L'origine exacte de la version écrite des serments est toujours

sujette à discussion. Cependant, la symbolique de cet acte traductionnel fondateur perdue, et les serments de Strasbourg constituent le premier document écrit français.

La pratique de la traduction remonte cependant à une période fort antérieure à la naissance du français écrit. L'humanité traduit depuis 3000 ans avant notre ère : le métier de traducteur fait ainsi partie des plus vieux métiers du monde. Aux origines, la traduction était affaire de castes et de familles. Ainsi, l'Égypte antique représentait une aire multilinguistique. Les princes d'Éléphantine transmettaient l'art de l'interprétation dans leur famille, comme en attestent les inscriptions sur leurs tombes qui datent du milieu du III^{ème} millénaire avant Jésus-Christ. Quant à la fameuse pierre de Rosette, elle constitue probablement l'un des plus grands témoignages de l'activité traduisante de l'Antiquité dans cette région du monde. Des dictionnaires bilingues, trilingues voire quadrilingues ont également été retrouvés en Mésopotamie, patrie des débuts de l'écriture qui comptait plus d'une soixantaine de langues. À Carthage, comptoir commercial majeur au X^{ème} siècle avant J-C., une caste de traducteurs œuvrait à la transmission linguistique. Ils se distinguaient par leur crâne rasé où un perroquet était tatoué ; si ses ailes étaient fermées, le traducteur ne travaillait que dans une seule langue. Si elles étaient déployées, il en connaissait plusieurs.

Étonnamment, la civilisation grecque ne porte que très peu d'indications sur l'activité de la traduction, ce qui peut s'expliquer par son ethnocentrisme important : ce qui est extérieur à leur civilisation est considéré comme ayant peu de valeur. Les traducteurs grecs étaient peu nombreux, la plupart des traductions étant réalisées par des étrangers. Cependant, ce fut en grec que la Loi de Moïse fut traduite pour la première fois. La légende veut que le roi d'Égypte Ptolémée II Philadelphe ait envoyé soixante-dix sages à la bibliothèque d'Alexandrie pour traduire le texte sacré ; ceux-ci seraient parvenus à en produire une version unifiée. C'est de là que cette traduction tire son nom : la *Septante*.

Les Romains, malgré leur supériorité militaire, ont conscience des avancées de la civilisation grecque. C'est par le biais de la traduction qu'ils s'approprient ses acquis, bien souvent par le pastiche qui ne cite pas les ouvrages de référence. Par ailleurs, bien que les élites romaines soient souvent bilingues, leur statut peut leur interdire d'utiliser le grec. Ainsi, dans les échanges entre les deux nations, le besoin d'interprètes et de traducteurs se fait ressentir. Plusieurs mots sont mis au point pour désigner l'acte de traduire : *verto*, la version ; *converto*,

la conversion ; *transverto*, le transfert ; ou encore *translato*, la traduction, la translation. C'est aussi dans l'Empire romain que, pour la première fois, les traductions sont signées. Ainsi, Cicéron a traduit de nombreux grands penseurs grecs tels que Démosthène, Platon ou encore Xénophon. Ce fut également le premier à théoriser sur la traduction dans *De Optimo genere oratorum* [Du meilleur genre d'orateur], où il refuse le mot à mot afin de rendre au mieux l'idée et le style de l'auteur tout en respectant les lois de la langue.

La grande période historique suivante de la traduction fut celle du christianisme. En 382, le pape Damase I^{er} charge un jeune polyglotte de traduire la *Septante* en latin. L'élus n'est autre que le futur Saint Jérôme, patron des traducteurs. Il consacre sa vie à cette œuvre. Il s'appuie sur le texte hébreu plutôt que sur sa traduction latine et constate d'importants écarts entre les deux versions. Le texte auquel il aboutit, la *Vulgate*, constitue un texte de référence pour le catholicisme. Par ailleurs, Saint Jérôme est l'auteur d'un essai intitulé *La meilleure méthode de traduction*, où il défend des approches selon si le texte traduit relève du sacré (traduction mot à mot) ou du profane (traduction plus libre). L'importance de l'ancrage culturel du texte à traduire est d'ores et déjà pressentie.

En France, la traduction chrétienne connaît un véritable essor entre le IX^{ème} et le XIII^{ème} siècle. Les vies des saints sont rédigées et traduites, de véritables lexiques de la foi, du sacré, de la martyrologie se constituent afin d'expliquer les mots obscurs pour le lecteur. Raoul de Presles, conseiller de Charles V, propose une traduction de la Bible ainsi que d'un certain nombre de textes sacrés. Il les dote de préfaces et de postfaces où il explique les difficultés rencontrées et justifie sa façon de faire. Ce n'est pas le seul à adopter cette habitude, également suivie par d'autres tels que Nicolas Oresme, théologien, mathématicien, astronome et traducteur du XIV^{ème} siècle. Il s'agit de prémices de réflexions théoriques sur la traduction. La Réforme protestante, amorcée en 1517 par Marthin Luther, constitue un tournant important pour la traduction des écritures sacrées. En effet, les réformateurs profitent de l'essor de l'imprimerie pour faire circuler la Bible en langues vulgaires, et non plus seulement en latin.

Sous Charles VIII, une nouvelle tendance s'affirme : on ne traduit plus seulement pour la transmission des idées, mais aussi pour le plaisir du lecteur, en l'occurrence du roi, et pour l'utilité publique. La censure apparaît dans les traductions, mais doit être justifiée par l'un ou l'autre de ces motifs. Ce que nous appellerions aujourd'hui « réception de la traduction par le

public cible », voire « par la culture cible », est ainsi mis en lumière sans être nommé. Pendant que la traduction chrétienne prend son expansion en France, l'Espagne voit apparaître les premières traductions que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de « professionnelles » : Jean de Séville traduit les médecins Avicenne et Al-Farabi, Adélarde de Bath travaille sur les traités mathématiques d'Euclide.

Après le Moyen-âge et l'invention de l'imprimerie, la Renaissance voit se développer deux tendances principales dans la traduction : l'une qui lui est favorable, l'autre qui lui préfère les productions nationales. Plusieurs personnages se placent en tête du mouvement favorable. Clément Marot (1496-1544) est un écrivain, traducteur d'Ovide et de Virgile... qui ne maîtrise ni le grec, ni le latin. Cependant, ses objectifs ne concernent pas uniquement la transmission des ouvrages : imiter la rhétorique latine, travailler le style et enrichir la langue française. Etienne Dolet (1496-1546) vit longtemps en Italie avant de revenir en France. Il traduit *Antiochus* de Platon, où Socrate déclare que la mort n'a pas d'emprise sur l'homme. Pour cela, Dolet est condamné au bûcher et brûlé avec ses œuvres à Paris. Quelques années avant sa mort, il théorise sa pratique de la traduction dans *La Manière de bien traduire d'une langue à une autre*, où il estime que : 1. le traducteur doit parfaitement comprendre l'écriture de l'auteur et le sujet abordé ; 2. il doit parfaitement connaître ses langues de travail ; 3. la traduction ne doit pas s'opérer mot à mot ; 4. il convient de proscrire les calques lors du passage à la langue traduite et 5. le résultat final doit constituer un ensemble harmonieux. Enfin, Jacques Amyot (1513-1593) est un traducteur officiel du roi François I^{er} et entreprend de traduire pour lui *La Vie des illustres* de Plutarque. Il y consacre dix-sept ans de sa vie, et explique son procédé dans sa préface où il établit que la traduction doit non seulement être fidèle au contenu d'origine, mais aussi à sa forme et à son style. Pour ce qui est du groupe fermé à la traduction, le chef de file en est Joachim du Bellay. Pour lui, la traduction peut être utile pour ceux qui ne connaissent pas les langues étrangères, mais n'apporte rien au niveau du style et n'est utile qu'à la connaissance.

Le XVII^{ème} siècle voit l'apparition de traductions qui réfutent les premières élaborations théoriques de ces traducteurs. C'est le siècle des Belles Infidèles, traductions esthétiques, mais éloignées de l'original afin de plaire le plus possible au public visé. Le chef de file de ce mouvement est Nicolas Perrot d'Ablancourt. Les textes d'origine sont mutilés pour plaire aux

lecteurs et obéir à la morale stricte du siècle. Cette tendance va mener à la production de textes qui seront considérés comme des productions originales de la littérature française. Par exemple, *L'École des maris* ou *Les Fourberies de Scapin* de Molière sont des adaptations très libres de l'auteur latin Terence. Certains vont toutefois se soulever contre ces procédés, tels que les hellénistes M. et Mme Dacier ou François Malherbe. Cependant, même eux ne peuvent se soustraire totalement aux exigences morales de l'époque ; ainsi, Malherbe opte pour un langage qui pouvait être plus châtié que dans les originaux. Il préconise par ailleurs les ajouts pour éclaircir les passages obscurs, les omissions pour éviter les répétitions, et la réécriture pour mieux plaire au lecteur, et place ainsi sa pratique dans la lignée des Belles Infidèles. Son disciple, Antoine Godeau, défend quant à lui la traduction comme un art à part entière, qui peut être difficile et dont les productions peuvent égaler celles des originaux. Dans toutes ces approches, l'adaptation de la traduction au public cible, au contexte social, moral ou culturel joue un rôle majeur.

Le XVIII^{ème} siècle voit l'apparition de littératures nouvelles, de productions théoriques et de traités scientifiques. Les traductions se font majoritairement à partir de l'anglais. Le XIX^{ème} siècle témoigne de l'émergence de nouveaux courants littéraires : romantisme, naturalisme, symbolisme. Les écrivains qui les pratiquent sont également ceux qui traduisent les œuvres venues d'ailleurs. Ainsi, Alexandre Dumas traduit *Hamlet* de Shakespeare en 1848. Baudelaire traduit les *Histoires extraordinaires* et les *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe. Gérard de Nerval fournit, entre autres, la version française de *Faust* de Goethe. Des domaines littéraires inexplorés font également irruption dans la traduction avec la littérature russe (Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski), chinoise (Lao Tseu) ou encore des écrits orientaux avec les *Mille et une nuits*. C'est également au XIX^{ème} siècle qu'est rédigée la première thèse intégralement consacrée à la traduction, *De la traduction* de Paul Vauthier.

b. De la naissance de la linguistique à l'apparition de la traductologie

Au XIX^{ème} siècle, il est considéré que le sanscrit est à l'origine des langues – bien qu'il ait été démontré depuis que cette théorie est fautive. De nouveaux champs disciplinaires consacrés à l'étude de la langue voient le jour : c'est la naissance de la philologie. La langue est étudiée

tant du point de vue diachronique que synchronique. Wilhelm von Humboldt développe les premières idées sur les universaux du langage et l'influence de la langue sur la pensée dès les années 1820-1830. Ferdinand de Saussure, père du *structuralisme* qui défend l'idée de la « langue en tant que structure », s'inspire de ces idées dans son *Cours de linguistique générale* publié en 1916 par deux de ses disciples, Charles Bailly et Albert Séchehaye. Des distinctions s'opèrent rapidement dans les concepts linguistiques : langage vs. langue, langue en tant que système vs. parole en tant que réalisation individuelle de la langue, signifiant vs. signifié, etc.

Les tendances se diversifient selon les régions du monde. Aux États-Unis, Sapir et Whorf développent *l'hypothèse de Sapir-Whorf* selon laquelle « les représentations mentales dépendent de la langue ». Ils rejoignent ainsi les idées émises par Humboldt plus de cent ans plus tôt. Leonard Bloomfield introduit à la linguistique deux notions fondamentales pour les théories futures. La première est la *dénotation*, qu'il définit comme la « faculté du signe à renvoyer à un élément extérieur à la langue » qui correspond au sens littéral d'un terme, celui qui se retrouve dans les dictionnaires. La deuxième est la *connotation* qui désigne les « valeurs supplémentaires du signe venant s'ajouter à sa simple valeur informative » ; ainsi, bien que les mots « voiture » et « caisse » possèdent la même valeur informative, leur connotation diffère car le premier relève d'un parler courant, et le second d'un langage plus argotique. Marie-Noëlle Gary-Prieur propose une recherche extensive sur la notion de connotation¹¹ et les différentes pensées qui l'ont alimentée. Ainsi, elle est explorée et extrapolée par de nombreux chercheurs, tels que Granger, Martinet ou Mounin. Certains, comme Hjelmslev, les définissent d'une façon différente : selon lui, la connotation

*n'apparaît pas au niveau du mot, ni au niveau du texte, mais au niveau de l'ensemble d'un langage. L'opposition n'est plus entre dénotation et connotation, c'est-à-dire deux modes de signification, mais entre langages de dénotation et langages de connotation, c'est-à-dire deux types de structures défini à partir d'un système d'hypothèses et de définitions formelles.*¹²

¹¹ GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, « La notion de connotation(s) », *Sémantique de l'œuvre littéraire, Littérature*, n° 4, décembre 1971, p. 96-107.

¹² *Ibidem*, p. 104.

Charles Hockett est le père du *distributionnalisme* : « si, dans un corpus, un élément linguistique reste stable, alors il s'agit d'un élément grammatical ». Zellig Harris élabore le modèle des *constituants immédiats* : « la phrase est une structure hiérarchique constituée d'éléments qui s'emboîtent et se décomposent eux-mêmes en composants plus petits, jusqu'aux morphèmes fondamentalement constituants ». Noam Chomsky est un disciple de Harris. Il développe la théorie de la grammaire transformative et est chargé de mettre au point la première « machine à traduire » au Massachusetts Institute of Technology (MIT) dans les années 1960.

En Europe, plusieurs courants voient également le jour. Ainsi, l'école sémiologique de Moscou s'intéresse principalement aux productions littéraires d'un point de vue formel, notamment par le repérage des structures des textes. Par exemple, Vladimir Propp émet l'hypothèse dans sa *Morphologie du Conte* que tous les contes, quelle que soit leur origine, possèdent exactement la même structure. Une autre école se forme à Prague, dont est issu le linguiste Roman Jakobson. Celui-ci pose les bases d'un certain nombre de concepts déterminants pour la linguistique. Il est ainsi à l'origine, avec Troubetzkoy, de la *doctrine phonologique* selon laquelle le phonème n'est pas la plus petite unité phonologique. En effet, « les consonnes et les voyelles sont elles-mêmes analysables selon le principe d'opposition binaire ». Les deux linguistes développent également le concept de *marque* en phonologie et en morphologie. Jakobson, figure de proue du structuralisme, est l'auteur d'un vaste ouvrage considéré comme référentiel en linguistique intitulé *Essais de linguistique générale*, où il consacre un chapitre aux « Aspects linguistiques de la traduction » (première partie, chapitre 4). Jakobson considère la traduction par le biais du signe linguistique. Dès lors, elle peut s'opérer de trois manières différentes : soit le signe est « interprété dans la même langue » (*traduction intralinguale* ou *reformulation*), soit il est « traduit d'une langue à une autre » (*traduction interlinguale* ou *traduction proprement dite*), soit il est « transposé vers un système de signes non linguistiques » (*traduction intersémiotique* ou *transmutation*). Pour Jakobson, l'équivalence complète est rare dans la traduction interlinguale. Elle n'est pas affaire d'unités séparées, mais de messages que le traducteur reformule. Selon le linguiste, « cette traduction est une forme de discours indirect ; le traducteur recode et retransmet un

message reçu d'une autre source »¹³. Le traducteur devient ainsi l'intermédiaire entre deux systèmes linguistiques. Roman Jakobson introduit par ailleurs l'idée de *cognitivism* à sa réflexion sur la traduction et estime que :

*toute expérience cognitive peut être rendue et classée dans n'importe quelle langue existante. Là où il y a des déficiences, la terminologie sera modifiée et amplifiée par des emprunts, des calques, des néologismes, des déplacements sémantiques, et, finalement, par des circonlocutions.*¹⁴

Il s'agit probablement là d'une des premières typologies des processus traductifs, énoncée dès 1959. La pensée de Jakobson est ainsi considérée comme fondamentale en traductologie, et nombre de descriptions des processus traductifs s'appuient sur celle de Jakobson ou s'en rapprochent. L'importance du linguiste est d'autant plus importante que certaines théories actuelles qui ont largement imprégné les études traductologiques se rapprochent de ce que Jakobson a énoncé dès les années 1960. L'exemple en est donné avec la théorie interprétative, rapidement présentée un peu plus loin dans notre travail, qui considère la reformulation comme indispensable au processus de traduction.

Paris voit également apparaître son école linguistique, aussi connue sous le nom d'école fonctionnaliste, avec des figures telles que Georges Mounin ou André Martinet, et qui considère qu'un phénomène ne peut être qualifié de linguistique que si une fonction lui est attribuée. En outre, Mounin est un des grands théoriciens de la traduction. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet, dont *Les Problèmes théoriques de la traduction* où il aborde la problématique culturelle dans deux chapitres intitulés « 'Visions du monde' et traduction » et « Civilisations multiples et traduction ». C'est par ailleurs lui qui a forgé le terme de « Belles Infidèles » qui sert à décrire toute une époque de l'activité traduisante dans la France des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

¹³ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les Fondations du langage*, Paris : Éditions du Minuit, 1963 (2003), p. 80.

¹⁴ *Ibidem*, p. 81-82.

c. De l'approche linguistique à l'approche culturelle dans la traductologie

Jusque-là, malgré quelques exceptions, les réflexions sur la traduction se concentraient principalement sur son aspect linguistique. L'approche structurale de la linguistique appliquée à la traduction atteint toutefois une impasse, ce que souligne Mounin dès 1963 :

*On a dressé jusqu'ici l'inventaire, aussi objectivement et aussi complètement que possible, de toutes les observations de la linguistique contemporaine qui semblent asseoir définitivement l'opinion que la traduction n'est théoriquement pas possible. Il reste à considérer pourquoi et comment, et surtout dans quelle mesure et dans quelles limites, l'opération pratique des traducteurs est, elle, relativement possible.*¹⁵

Pour le structuralisme, chaque langue représente une structure propre qui ne possède pas son équivalent exact dans une autre langue : pour cette raison, la traduction devient impossible. Cependant, la théorisation de la traduction se poursuit. Vinay et Darbelnet proposent ainsi une typologie des procédés traductifs dans leur *Stylistique comparée de l'anglais et du français* publiée en 1977, dont certains éléments se rapprochent des procédés mis à jour par Jakobson en 1959 : emprunt, calque, mot à mot, transposition, modulation, équivalence, adaptation. L'étude de la traduction sort du champ de la linguistique et de la grammaire et devient de plus en plus interdisciplinaire. La discipline se dote de son propre nom en 1972 avec le terme « traductologie » mis au point par le théoricien anglais Harris et dont l'utilisation se démocratise dans les années 1980. Jusque-là, elle était désignée de différentes façons : *translation studies*, *translatologie*, etc.

L'étude de la traduction, jusque-là considérée le plus souvent comme un outil, certes important, de la linguistique, s'établit en science à part entière. Le titre de l'ouvrage d'Eugène Nida, *Towards a science of translating* [Vers une science de la traduction] paru en 1964, en témoigne. Avec son positionnement en tant que discipline scientifique, la traductologie se dote de son propre métalangage : il est tiré de la linguistique, de la stylistique ou encore de la grammaire, complété de termes issus de la psychologie ou l'anthropologie et de mots qui lui sont propres. Avec ce que l'on pourrait qualifier de « naissance officielle » de la discipline, les approches et les théories se multiplient. Trois tendances principales s'observent. La

¹⁵ MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard, 1963, p.191.

première est prescriptive : c'est celle qui était appliquée jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle et qui dicte la manière dont il convient de traduire. La seconde est descriptive : c'est celle qui se retrouve le plus fréquemment dans les traités traductologiques actuels et qui consiste à observer les traductions, les textes sources et cibles, les procédés et les résultats et en fournir une description. La troisième, enfin, est prospective : elle suppose une connaissance totale des procédés traductionnels en vue de leur modélisation pour une adaptation aux outils technologiques les plus modernes.

La traductologie qui se développe en science à part entière à partir des années 1970 ne se concentre plus uniquement sur la langue ou la parole en tant que support de recherche. Les chercheurs tels qu'Itamar Even-Zohar de l'université de Tel Aviv considèrent la traduction par le biais du texte, le plus souvent littéraire, comme unité de traduction. La théorie des polysystèmes qu'il élabore suppose le texte comme faisant partie d'un système littéraire qui fonctionne au sein d'une culture et dans un contexte politique, sociologique, historique national non figé. Gideon Toury, également chercheur à l'université de Tel Aviv, s'inscrit quant à lui dans le courant descriptif de la traductologie. Il met à jour plusieurs normes de traduction, aussi appelée « universaux de traduction » par Mona Baker, qui résultent des contraintes imposées par la culture cible – et donc, par la culture où la traduction sera reçue.

Marianne Lederer et Danica Seleskovitch formulent l'une des principales théories françaises, toujours enseignée dans les cursus professionnels et profondément estimée dans le monde de la traductologie : la théorie interprétative de la traduction. Exprimée pour la première fois dans l'ouvrage *Interpréter pour traduire*, il s'agit d'une approche dont l'énoncé de base semble simple : il convient de reformuler, d'interpréter l'énoncé afin de le traduire. L'objectif recherché est de produire le même effet émotif et cognitif sur les récepteurs de l'original et sur ceux de la traduction. La théorie interprétative ne considère pas le mot ou le signe comme une unité à part entière. Il doit être intégré à un contexte plus vaste qui permet d'en saisir le sens et qui apporte un complément cognitif nécessaire au traducteur pour le rendre avec le plus de précision possible. Le sens, cependant, est un élément individuel qui varie selon l'expérience et les connaissances de chacun. Les chercheuses mettent au point une unité qu'elles appellent « unité de sens » et qui correspond aux fragments d'énoncés qui, réunis, permettent de donner le sens du discours. Dans cette analyse discursive, c'est l'interprétation,

forme orale de traduction, qui est examinée, plutôt que la traduction écrite. Le processus est décomposé en trois temps : la compréhension dans la langue d'origine, la déverbalisation (prise de conscience de ce que l'auteur veut dire) et la restitution du sens dans la langue d'arrivée. Comme la théorie interprétative s'appuie sur l'activité de l'interprète, et non celle du traducteur, sa base de travail est constituée d'énoncés qui appartiennent nécessairement au domaine professionnel, ce que Lederer désigne sous le terme de « textes fonctionnels ». Cependant, elle souligne que rien ne s'oppose à son applicabilité dans les domaines littéraires.

La place du culturel s'affirme peu à peu dans la traductologie. Les chercheurs qui s'intéressent à la question définissent le concept de « culturème », unité culturelle minimale dans un texte. La chercheuse roumaine Georgiana Lungu-Badea fournit un travail extensif sur le sujet et propose une synthèse de l'état de la recherche sur le sujet.

L'objectif énoncé par Georgiana Lungu-Badea dans son étude du culturème est de définir le concept, d'en donner un aperçu et « *d'établir son champ sémantique* ». Elle commence par établir que le mot « culturème » est un des termes propres à l'appareil terminologique de la traductologie mentionné plus haut. Ce concept lié à la dimension socioculturelle de la traduction est reconnu par les spécialistes du domaine pour ce qui touche à la recherche sur le transfert culturel, l'interculturel et les différences culturelles : Els Oksaar, Vermeer, Witte, Nord, etc.

Lungu-Badea définit le culturème comme une « *unité porteuse d'information culturelle* » et s'interroge sur l'importance de sa compréhension et de sa réexpression dans la traduction. La nature même des problématiques qu'elle soulève est proche de celles qui intéressent la présente recherche : en effet, bien que notre analyse soit culturellement spécifique (corpus polonais) et orientée vers un genre spécifique de textes (textes de grande diffusion pour la majorité du corpus mis en lumière par un ouvrage considéré comme un classique littéraire), les questions qui nous intéressent sont similaires.

Lungu-Badea esquisse un tableau de l'état des recherches sur l'unité minimale porteuse de culture, désignée sous des noms variés tels que « référence culturelle », « realia », « allusions culturelles », etc. Elle évoque entre autres des chercheurs tels que Martinet, Vinay et

Darbelnet, Moles, Vermeer ou encore Els Oksaar. Puis, elle propose une définition plus aboutie de la notion encore peu utilisée de culturème :

*1. tout support de signification dans une culture donnée ; 2. l'ensemble des faits culturels spécifiques à des domaines de spécialité très variés [...]. Les culturèmes font allusion à un contexte extralinguistique, à une situation, d'où leur nature historique, culturelle, littéraire, etc.*¹⁶

Par cette même phrase, Lungu-Badea justifie la classification des culturèmes en catégories distinctes.

Les culturèmes peuvent être plus ou moins faciles à décoder par le récepteur, selon s'il partage ou non le bagage cognitif de l'émetteur. Il s'agit, globalement, de tout renvoi à un fait culturel, de toute forme de communication culturelle, ce qui ouvre un champ d'études extrêmement vaste. Outre les renvois à la littérature, par exemple, il peut, selon E. Oksaar, s'agir de formules de salutation ou autres types de comportements culturels. Cette thèse est supportée par Andrew Chesterman qui qualifie les culturèmes de « *comportements exprimés dans un acte de communication* »¹⁷.

Chesterman distingue les étapes suivantes dans le transfert interlinguistique du culturème : premièrement, leur repérage dans le texte source ; deuxièmement, leur sélection et leur traitement ; troisièmement, leur transfert et quatrièmement, « *l'élaboration, dans le texte cible, d'une structure de connaissances adéquate/reconnaissable, sur la base de critères pragmatiques, dans la perspective de la finalité de la traduction/communication* »¹⁸. Le processus cognitif qui mène à la traduction d'un culturème occupera moins nos travaux que le bagage cognitif nécessaire à la première et à la dernière phase énoncée par Chesterman. Il apparaît cependant intéressant de préciser que la question des procédés qui permettent la traduction du culturème a été abordée dans les études traductologiques. Pour ce qui est du repérage du culturème, la tâche peut être ardue et délicate, car dépendante de la sensibilité personnelle et du bagage cognitif individuel. Lungu-Badea souligne :

Volontairement ou involontairement utilisés, les culturèmes sont parfois difficilement repérables par les destinataires qui partagent le même code

¹⁶ LUNGU-BADEA, Georgiana, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

linguistique que les émetteurs [...]. Les problèmes liés au repérage des culturèmes sont parfois doublés par des problèmes de réexpression dans la langue cible [...]. L'attribution de statut du culturème n'a besoin, dans notre opinion, d'aucune justification, qu'elle soit de nature linguistique ou traductive.¹⁹

Lungu-Badea considère le culturème comme un élément relatif : il peut être identifié, ou non. Mais elle estime également qu'il est de nature monoculturelle. Cependant, une référence relative à l'histoire européenne ou à des connaissances qui, par le biais de divers échanges, seraient internationalisées, sortirait-elle du champ du culturème ? Il conviendrait ici de vérifier à quelle culture l'unité considérée appartient. Ainsi, un culturème utilisé par un écrivain polonais peut être facilement relevé par un lecteur français dès lors qu'il appartient à une culture partagée ; il ne s'en agit pas moins d'un culturème.

Lungu-Badea souligne aussi le caractère personnel du culturème : dans son repérage et sa transmission du phénomène culturel, elle considère que le traducteur ne doit pas oublier que ce qui est important pour le représentant d'une culture A peut ne pas l'être pour le représentant d'une culture B. Ajoutons ici que l'inverse est également vrai, et que le traducteur peut être amené à s'interroger sur l'acceptabilité culturelle de sa traduction pour le lecteur cible. La question a été soulevée par Piotr Blumczyński dans son article « *Między pilnikiem a siekierą* » [De la lime à la scie] que nous présentons plus loin dans notre état de l'art. Selon lui, le lecteur polonais des années 1960 était moins sensible aux questions de racisme que, par exemple, un lecteur américain à la même époque. Cette remarque est d'ailleurs toujours applicable pour des aires géographiques similaires.

Après avoir défini le culturème et ses caractéristiques, Lungu-Badea se pose donc également la question des approches possibles lors de sa traduction : non-traductibilité, intraductibilité, contraintes spécifiques, sur-traduction ou sous-traduction, substitution d'un culturème source à un culturème cible, recréation du culturème, note de bas de page. La chercheuse propose ainsi une véritable typologie des processus traductifs propres au culturème.

Dans la suite de son étude, Lungu-Badea examine le fonctionnement du culturème face à plusieurs unités sémantiques : allusion, néologisme, cultisme, traductème. Il s'agit, selon la chercheuse, d'unités différentes à ne pas confondre avec le culturème, soit par leur

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

fonctionnement dans la langue, soit par leur fonctionnement dans la traduction. Cependant, la culture possède une définition très vaste :

*1. Connaissances dans un domaine particulier, 2. Ensemble de phénomènes qui caractérisent un groupe, une civilisation, 3. Ensemble de signes caractéristiques du comportement de quelqu'un (langage, gestes, vêtements, etc.) qui appartient à une certaine couche sociale.*²⁰

En ce sens, bien que le traductème qui est l'unité minimale de traduction ne correspond pas toujours au culturème, il semble que l'allusion, le néologisme ou encore le cultisme peuvent être perçus comme des marques de culture. En effet, leur analyse traductologique indique qu'ils peuvent être culturellement significatifs et donc porteurs d'information culturelle. Tout en nous appuyant sur la définition du culturème donnée par Georgiana Lungu-Badea comme unité minimale porteuse d'information culturelle, nous en élargissons donc légèrement l'application.

Enfin, la chercheuse roumaine présente un aperçu historique du concept d'unité de traduction décrite pour la première fois par Vinay et Darbelnet. Ils proposent plusieurs types d'unités qui jouent des rôles différents dans le message : unités fonctionnelles, dont le rôle est grammatical ; unités sémantiques, responsables de la correspondance entre unités de traduction et mots du texte source ; unités dialectiques qui articulent le raisonnement, comme les conjonctions de coordination ; unités prosodiques qui définissent l'intonation. Larose propose quant à lui de nommer l'unité de traduction « sémiotème », car elle concerne la traduction du message et non des mots en eux-mêmes. Quant à Garnier, il définit le concept de transème comme « *l'équivalent linguistique d'une unité conceptuelle situé à un niveau intermédiaire entre le mot et la phrase* »²¹. Toutes ces approches ont leurs avantages et leurs inconvénients, leurs limites. Dans tous les cas, la grande différence entre traductème et culturème est qu'à la différence du premier, le second est porteur d'information culturelle, et que, comme le précise Lungu-Badea il est « *formellement repérable indépendamment de l'acte de traduction* »²².

²⁰ Dictionnaire Larousse en ligne, *op. cit.*

²¹ LUNGU-BADEA, Georgiana, *op. cit.*, p. 60.

²² *Ibidem*, p. 65.

Enfin, Georgiana Lungu-Badea propose une classification rapide des culturèmes selon deux critères. Le premier est un critère formel comportant les culturèmes simples (substantifs communs, noms propres) ou composés (unités phraséologiques qui fonctionnent comme unité de sens, qui dépendent du microtexte et contiennent souvent une référence intertextuelle). Le second est un critère fonctionnel qui se décompose en culturèmes historiques et culturèmes actuels. La chercheuse précise cependant que la classification des culturèmes n'est pas un but en soi, et sa classification est limitée à des manifestations restreintes de la culture.

Antoine Berman est un autre grand penseur du culturel dans la traduction. Dans *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*²³, il énonce deux principes conducteurs qui ont par la suite orienté les réflexions de nombre de chercheurs. Il s'agit des concepts de *naturalisation* et d'*exotisation* de la traduction. Le premier indique une « tendance à rapprocher le texte source de la culture cible par un transfert de l'information culturelle afin qu'elle soit facilement appropriable par le lecteur ». Le second, au contraire, définit le mouvement inverse qui consiste à « rendre le caractère étranger du texte traduit en conservant les marques relatives à la culture traduite », laissant au lecteur le soin de les décoder.

L'ouvrage d'Antoine Berman est considéré comme fondateur par nombre de traductologues chercheurs en culture. Par une série de thèmes orientés vers les traductions des artistes, philosophes et écrivains allemands romantiques, Berman s'interroge sur les rapports entretenus entre culture et traduction.

Le sujet principal de Berman, à savoir l'Allemagne romantique, ne nous préoccupe guère dans nos travaux. Cependant, les réflexions qu'il a posées en 1984 pour la langue allemande et le couple franco-allemand s'appliquent toujours trente ans plus tard pour la paire linguistique constituée du polonais et du français. Berman émet une théorie de ce que peut être une mauvaise traduction : « *J'appelle mauvaise traduction une traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'œuvre étrangère* »²⁴. Il rappelle également que la traduction est non seulement un échange culturel, mais peut enrichir une culture au point d'en devenir constitutive, comme ça a été le cas pour la traduction de la

²³ BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, 1984.

Bible en allemand par Luther. Il considère par ailleurs que la traduction peut s'opérer non seulement entre les langues, mais qu'il peut aussi exister un phénomène d'intra-traduction qui correspond à une transmission de formes. Les frères Grimm en auraient usé dans leur reprise de contes populaires. Ceux-ci constituent un vaste ensemble qui, jadis oral, intègre aujourd'hui la littérature allemande – voire mondiale, par le biais de la traduction interlinguistique.

Selon Berman, l'omnitraduction – soit la traduction de tous les éléments d'un texte – est impossible. Ceci est dû à la nature sélective des cultures. C'est pourquoi l'approfondissement des œuvres étrangères nécessite de nouvelles traductions. La traduction est un acte historique, elle s'inscrit dans une historicité donnée et doit s'accommoder des moyens qui sont à sa disposition au moment où elle s'opère : elle ne se doit pas de choisir entre un caractère libre ou littéral, mais doit plutôt opter pour les possibilités et les exigences de son temps. Sur un plan historique et culturel, la menace pourrait être, selon Berman, la perte de l'identité propre, tant au niveau de l'individu qu'au niveau du peuple : en effet, si nous sommes un peuple de traducteurs, quelle culture est la nôtre ? C'est là que Berman pose les questions qui vont animer nos réflexions : qu'est-ce que le bien traduire, et quel doit être pour nous le rapport à l'étranger ? Les problématiques de fidélité face à la prédominance de l'étranger pour l'enrichissement du propre, de l'impossibilité de l'évitement du rapport à l'étranger, de l'intraduisibilité de l'étranger, de sa fonction médiatrice, de son étrangeté jalonnent les réflexions de Berman.

Celles-ci rejoignent les élaborations sur l'équivalence dynamique d'Eugène Nida qui ont joué un rôle important dans l'évolution de la traductologie de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Nida considère ainsi que lorsqu'une notion n'a pas de référent dans la culture de la langue cible, il convient de la remplacer par une notion équivalente, mais non identique. Il donne l'exemple de sa pensée en s'appuyant sur la Bible : le « loup déguisé en agneau » ne serait selon lui pas compris sur les territoires où les loups ne sont pas présents. Ainsi, en Bulu, une des langues du Cameroun, le loup doit être remplacé par le léopard. Krzysztof Hejwowski s'interroge sur les limites de ce type d'adaptation, d'une part d'un point de vue religieux, d'autre part d'un point de vue traductif. Non seulement des incursions culturelles trop

²⁴ *Ibidem*, p. 17.

prononcées peuvent altérer définitivement le caractère du texte – ce qui peut être perçu comme particulièrement problématique si celui-ci relève du sacré –, mais elles peuvent aussi être remises en cause dans la pratique de la traduction²⁵.

Outre ces questions d'ordre éthique et théorique, les questions de naturalisation et d'exotisation posées par Berman, mais déjà abordées par les chercheurs en traduction, présentent un problème d'ordre pratique. Il s'agit de la détection des unités porteuses d'information culturelle en vue d'être traduites ou assimilées. La problématique qui se dessine est liée au bagage cognitif du traducteur qui reste encore à définir pour le passage du polonais vers le français. Marco A. Fiola et Miguel Brillant ont traité de la question dans leur analyse de la culture et du bagage cognitif du traducteur dans l'approche de textes journalistiques de l'anglais vers le français.

L'objet de l'étude de Fiola et de Brillant est de démontrer que, bien que la compétence linguistique du traducteur joue bien évidemment un rôle primordial dans le processus traductionnel, il doit également expliciter les textes à l'aide de son bagage cognitif. Les deux chercheurs cherchent à démontrer que « *les dispositifs discursifs mis en œuvre ne sont pas forcément les mêmes en anglais et en français et sollicitent parfois un bagage cognitif distinct* ». Ils se proposent de vérifier jusqu'à quel point ce bagage cognitif est exploité, tant pour le lecteur que pour le traducteur, et quelles sont les connaissances que le traducteur doit posséder pour bien comprendre et traduire les éléments explicites et implicites des textes journalistiques.

Marco A. Fiola et Miguel Brillant démontrent que le traducteur doit posséder un double bagage cognitif : celui qui le laissera décrypter le message dans la langue d'origine, mais aussi celui qui lui permettra de le transmettre dans sa langue de travail. Il doit être capable de discerner les normes culturelles de la langue d'arrivée et les dissocier de la langue d'origine.

Le corpus sur lequel travaillent Marco A. Fiola et Miguel Brillant est constitué de textes journalistiques, choisis car souvent traduits et, surtout, souvent lus et aisément accessibles. Les chercheurs relèvent tout élément dans le texte dont la compréhension nécessite des connaissances pré-acquises : « *tout mot ou syntagme constituant un élément d'information*

²⁵ Voir HEJWOSKI, Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* [Théorie cognitive et communicative

extralinguistique ou extratextuelle ». Puis, ils créent des catégories dans lesquelles ils classent les informations ainsi recensées. Les domaines ainsi formés correspondent aux éléments de bagage cognitif les plus souvent sollicités pour la traduction des textes qui appartiennent au corpus analysé.

Dans la suite de leur article, Marco A. Fiola et Miguel Brillant indiquent les occurrences de ce qu'ils appellent « domaines », et qui rejoignent la définition de « culturème » donnée par Lungu-Badea, selon les journaux où ils ont puisé les articles de leur corpus. Ils remarquent que ce sont les connaissances les plus générales qui sont les plus sollicitées par les traducteurs : histoire, géographie, mythologie, etc. Cependant, certaines connaissances spécialisées sont également mises à contribution : politique, économie, etc. Les chercheurs ont dénombré cinq domaines principaux de connaissances : politique, société, culture populaire, disciplines et économie. Ils les ont ensuite subdivisés en une multitude de sous-domaines, soixante-deux au total.

Ces domaines ne correspondent pas forcément tout à fait à ce que l'on peut repérer dans la littérature, et plus particulièrement dans la littérature de grande diffusion. La principale limite de la recherche des deux académiciens canadiens par rapport à notre propre étude est donc la nature du corpus analysé. Cependant, leur approche méthodologique a inspiré l'ensemble de notre travail. Deux points nous ont paru particulièrement intéressants. Le premier est la variété du corpus : les journaux choisis s'adressent à un lectorat varié. La deuxième est l'approche même du travail : l'analyse point par point, basée sur des exemples concrets classés selon des domaines précis, est une approche typologique qui nous a paru pleinement justifiée dans le cadre d'un travail sur le culturème dans la traduction et adaptée à notre questionnement.

Les questions abordées par Fiola et Brillant en tant que « bagage culturel » et « références culturelles » sont voisines de la notion de « périlangue » de Jean-René LADMIRAL qui rejoint elle aussi les réflexions sur le culturème. Elle comporte trois dimensions : culturelle, contextuelle et situationnelle. Mais elle se réfère aussi à certaines compétences spécifiques relatives aux langages de spécialité que le chercheur définit comme les technoclectes ou les

sociolectes²⁶. Le culturème ferait alors partie de la périlangue en traduction, et notre questionnement sur les connaissances culturelles et contextuelles lors du passage du polonais vers le français s'inscrivent dans cette notion dans son sens le plus vaste.

Depuis une vingtaine d'années, l'étude de la traduction par le prisme de la culture, la place de l'interculturel et les problématiques posées par l'élément culturel dans la traduction fait pleinement partie de la traductologie. L'exemple en est donné avec le numéro 11 de la revue *Palimpsestes* paru en 1998, dirigé par Paul Bensimon et consacré à la thématique de « Traduire la culture »²⁷. Nombre de théoriciens y ont apporté leur contribution : Jean-René LADMIRAL, Marianne LEDERER, Michel BALLARD – pour ne citer qu'eux. Les thèmes et problématiques soulevés dans le volume sont variés et reflètent l'état actuel de la recherche, pleinement interdisciplinaire et impossible à restreindre à un questionnement unique. Discours philosophique et scientifique, importation du roman américain dans l'espace culturel français, féminisme, bande-dessinée, livre pour enfants ou encore nom propre : ces thèmes, et d'autres encore, sont abordés dans le volume comme étant en lien avec la traduction de la culture. Des réseaux thématiques tels que « Traduction comme moyen de communication interculturelle » dont nous faisons partie par le biais de notre laboratoire ont fait leur apparition. Il regroupe des universités françaises et polonaises, et les thèmes abordés lors de séminaires annuels ou biannuels sont tout aussi variés que ceux représentés dans *Palimpsestes 11 : Traduire la culture*. « Traduction et rupture », « Traduction et représentation » ou encore « Fantasy, fantastique et merveilleux en traduction » sont autant de thèmes de séminaires organisés au cours de nos années doctorales. Leur variété démontre, une fois de plus, le caractère vaste et interdisciplinaire de notre champ d'études.

Le réseau « Traduction comme moyen de communication interculturelle » est principalement animé par des chercheurs venus de France et de Pologne. Parmi ces derniers, les travaux du professeur Elżbieta Skibińska de l'université de Wrocław sont particulièrement intéressants dans le domaine de l'interculturalité franco-polonaise dans la traduction. Dans son livre *Przekład à kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach 'Pana Tadeusza'* [Traduction et culture. Les éléments culturels dans les traductions françaises de *Messire*

²⁶ Voir LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Gallimard, 1994, p. 61.

²⁷ Voir BENSIMON, Paul, *op. cit.*

Thadée]²⁸, elle pose abord la question du culturème dans la traduction du polonais vers le français dans un grand classique littéraire particulièrement marqué du point de vue culturel, qui porte de nombreuses marques de polonité. Les éléments qu'elle reconnaît sont liés à la culture nobiliaire polonaise et classés en plusieurs catégories soumises à analyse : éléments spécifiques à la noblesse, relatifs au lieu de vie, à l'habillement et à la nourriture. Dans son étude, Elżbieta Skibińska dresse donc un premier tableau partiel du bagage cognitif mobilisé lors de la traduction vers le français d'ouvrages littéraires polonais.

Cependant, toutes les études sur la culture dans la traduction ne se sont pas concentrées sur la littérature. Ainsi, certains chercheurs s'intéressent à des disciplines qui relèvent des domaines de spécialisation et de l'utilisation de technocetes. Ce sont, pour la plupart, des textes que l'on retrouve dans les domaines dits « professionnels » de la traduction. Leur visée première est rarement culturelle, et leur transposition dans des langues multiples se révèle souvent nécessaire au vu de l'internationalisation galopante et de la mondialisation toujours plus présente. Sous ce point de vue là, l'analyse de la traduction polono-française en tant que participative à des échanges quotidiens entre deux pays géographiquement proches se révèle intéressante. Dans le chapitre suivant, nous brossons donc un rapide tableau de l'étude de la traduction non-littéraire au cœur de laquelle le culturème peut venir se placer.

2. Culture et contexte dans les textes à visée non culturelle

Notre recherche se focalise principalement sur l'expression de la culture dans les textes dont la visée immédiate n'est pas culturelle, à savoir les textes de divertissement. Bien que ceci n'enlève rien à leur caractère littéraire, il est intéressant d'aborder les recherches qui ont été réalisées autour d'une catégorie de textes non culturels : les textes dits « professionnels ».

Il est communément admis que la traduction professionnelle est celle qui touche des domaines de spécialisation tels que les domaines médical, juridique ou encore technique, par opposition à la traduction littéraire qui concerne le monde de l'édition littéraire. Une vaste majorité de traducteurs qui œuvrent aujourd'hui sont des traducteurs dits « professionnels ». Cette

²⁸ SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach « Pana Tadeusza »* [Traduction et culture. Les éléments culturels dans les traductions françaises de *Messire Thadée*], Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1999.

dichotomie s'établit dès les formations universitaires qui préparent au métier de traducteur. Ainsi, l'Institut de Traducteurs, d'Interprètes et de Relations Internationales de Strasbourg propose trois spécialisations distinctes en deuxième année de Master : « Traduction professionnelle, domaines de spécialités », « Traduction audiovisuelle » et « Traduction littéraire ». Certains cours font partie d'un tronc commun – français, traductologie, etc. D'autres sont spécifiques à chaque diplôme, avec possibilité d'opter pour plusieurs spécialisations simultanément.

Notre recherche s'intéresse aux littératures dites de grande diffusion, et plus particulièrement aux textes de fiction et de divertissement, car ce sujet semble moins abordé, et donc plus novateur, dans le cadre des études franco-polonaises. Cependant, il est possible d'émettre l'hypothèse que tout texte, même non littéraire – technique, médical, juridique – peut être porteur de culture. Certaines études ont déjà été effectuées dans le domaine des textes dits de spécialisation et de leurs relations au culturel.

a. Traduction technique

Le domaine technique est parmi les plus délaissés par les chercheurs. Cependant, Edmond Cary prouve la nécessité de posséder un certain bagage lors de la traduction de ces textes :

Ce que nous devons remarquer par-dessus tout est que la simple somme de connaissances acquises dans un domaine technique ne suffit pas à mettre ce traducteur [...] en mesure de pénétrer tous les textes [...]. Si l'on part enfermé dans la cuirasse de son savoir acquis, on est assuré de ne pas apercevoir l'étincelle de vie que l'on est censé révéler [...].

On attend du traducteur une compréhension autant qu'un bagage [...] Le français parle volontiers de fers de diverses sortes là où il s'agit d'aciers et où, en anglais, il est obligatoire de dire steel. Sentir qu'il ne faut pas traduire, dans ce cas, par iron ne procède pas seulement d'une solide connaissance de la langue, pas seulement d'une connaissance sérieuse du sujet, mais aussi d'une manière de sensibilité à tout un contexte réel [...]. Sans doute, dans les traductions techniques, l'art prend une autre figure et trouve-t-il d'autres points d'application que pour la traduction des poètes. Il n'en reste pas moins perceptible et fort réel [...].

*Assurément, posséder les deux langues, en percevoir les nuances et les finesses reste une condition sine qua non de toute traduction, qu'elle soit technique ou littéraire.*²⁹

Le « bagage » évoqué par Cary correspond à la première définition de la culture indiquée par les dictionnaires, celle des connaissances personnelles dans un domaine particulier. Cependant, il est impossible d'avancer une théorie générale sur la traduction de la culture dans les textes techniques sans en analyser un corpus représentatif. L'énoncé d'Edmond Cary permet toutefois de postuler que la culture est bel est bien présente dans ce type de traduction. Son approche en appelle à la culture personnelle du traducteur dans un domaine donné.

Se pose ici la problématique de la formation des traducteurs qui seront par la suite confrontés à ce type de textes hautement spécialisés. En effet, le marché est en constante évolution et de nouveaux produits apparaissent sans cesse. La plupart sont accompagnés de notices techniques ou de manuels d'utilisateurs à la terminologie plus ou moins pointue. La qualité des traductions de ces documents manque bien souvent à l'appel, à tel point que des forums entièrement consacrés à ces mauvaises traductions ont vu le jour sur Internet³⁰. Regina Solová fait mention de normes supposées pallier cette absence de qualité dans le cadre de la traduction technique :

Depuis 2006 en Pologne, la norme PN-EN 15038:2006 « Usługi tłumaczeniowe – Wymagania dotyczące świadczenia usług » est appliquée dans le domaine de la traduction. Cette norme a été élaborée par la Commission européenne de normalisation en tant que norme EN15038:2006, « Translation services. Service requirements ». Son objectif est de définir les exigences envers les prestataires de services dans la traduction [...].

Selon la norme, des traductions de haute qualité peuvent être garanties par un processus en six étapes composé de la traduction, la vérification, la révision, la relecture-expertise, la correction d'épreuves et le contrôle final [...].

*La norme s'adresse principalement aux agences de traduction, seule une partie des recommandations se rapporte donc directement au travail du traducteur.*³¹

²⁹CARY, Edmond, « Comment faut-il traduire les textes techniques ? » dans *Comment faut-il traduire ?*, Presses universitaires de Lille, 1985, p.57-63, [p. 61-62].

³⁰ Nous pouvons citer comme exemple le groupe Facebook intitulé « Traductions de merde » dont les membres partagent quotidiennement des exemples de mauvaises traductions, découvertes la plupart du temps via des produits du quotidien, sur format papier comme sur format numérique.

³¹ SOLOVÁ, Regina, *Norma i praktyka w przekładzie tekstów skonwencjonalizowanych* [Norme et pratique dans la traduction des textes standardisés], Wrocław : Oficyna Wydawnicza Atuta – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2013, p. 67 : « Od 2006 roku w Polsce w dziedzinie przekładu stosuje się normę PN-EN 15038:2006 „Usługi tłumaczeniowe – Wymagania dotyczące świadczenia usług”. Norma ta została opracowana przez

Dans la version française du document évoqué par Regina Solová, il est indiqué que « La Norme européenne EN 15038:2006 a le statut de norme française ». Les attentes sont donc les mêmes pour la traduction technique dans tous les pays européens. L'application systématique de cette norme peut cependant être remise en doute, d'autant plus que certaines entreprises préfèrent confier leurs traductions techniques à des agences hors-Europe qui abaissent les coûts de la traduction en bradant les tarifs payés aux traducteurs et aux relecteurs.

Dans son article « Le français de la connaissance, cette grande langue cible », Marc Van Campenhoutt remarque que la plupart des textes produits dans les domaines techniques sont issus de traductions ou d'écrits allophones. Ce sont souvent les produits non pas d'auteurs individuels, mais d'équipes entières. Ceci permet d'enrichir rapidement la langue en y important facilement des concepts nouveaux par le biais de la traduction. Mais pour l'enseignant et chercheur belge, il faut inclure plus activement les domaines non littéraires à la traductologie pour former des traducteurs plus efficaces et plus conscients de leur travail et de l'incidence qu'il peut avoir. Cependant, la question de la formation du traducteur et de son bagage cognitif et culturel n'est pas la seule grande problématique qui affecte la traduction technique. En effet, certaines agences recrutent des traducteurs non formés et/ou qui, conformément à la théorie du Skopos, fourniront une qualité de traduction égale à la qualité de la rémunération. Ainsi se pose le problème de la qualité par rapport au prix de la traduction. Bien que cette interrogation soit pleinement justifiée dans le cadre d'une considération globale sur la traduction, il ne nous sera pas possible de la traiter lors de notre recherche sur les approches traductionnelles possibles face au culturème dans un texte de divertissement. La question du bagage cognitif et culturel, cependant, garde toute son importance lorsque l'on approche la problématique qui nous intéresse, à savoir les références culturelles et contextuelles dans la traduction lors du passage du polonais vers le français.

*Europejski Komitet Normalizacyjny jako EN15038:2006 jako Translation services. Service requirements. Jej celem jest określenie wymagań wobec dostawców usług tłumaczeniowych [...].
Zgodnie z Normą wysoką jakość przekładów może zagwarantować sześćoetapowy proces, składający się z: tłumaczenia, sprawdzenia, weryfikacji, redakcji, korekty i kontroli końcowej [...].
Ponieważ Norma adresowana jest przede wszystkim do biur tłumaczeń, tylko część zaleceń odnosi się bezpośrednio do pracy tłumacza » [AS].*

b. Traduction juridique

Parmi les textes relevant du domaine professionnel, les textes juridiques ont fait l'objet d'un nombre relativement important de recherches. Certaines se penchent plus spécifiquement sur la question du passage du polonais vers le français.

Teresa Tomaszkiwicz fait partie des chercheurs qui se sont intéressés à la traduction juridique. Elle souligne l'importance des différences historiques récentes sur l'évolution des systèmes juridiques, avec une Pologne qui a dû composer avec l'héritage d'un appareil législatif communiste, contrairement à la France qui a connu une plus grande continuité dans son fonctionnement. Elle pointe ainsi du doigt la question de la culturalité dans la traduction lorsqu'elle écrit, à la suite de V. Koutsivitis, que « *la traduction [des textes juridiques] suppose le passage d'un cadre culturel à un autre* ». Le problème qui se pose alors est le suivant :

[...] Les termes et notions empruntés ou calqués directement sur les langues européennes, notamment l'anglais et le français, sont abondants dans le discours contemporain [polonais]. Or, ces termes et notions, dans la majorité des cas, renvoient à des réalités différentes.

*Ainsi traduire « *demokracja* » par « *démocratie* », « *związek zawodowy* » par « *syndicat* », « *prywatyzacja* » par « *privatisation* », « *partia liberalna* » par « *parti libéral* », « *negocjacje społeczne* » par « *négociations sociales* », etc., semble, dans beaucoup de contextes, déroutant. On dirait simplement que ces signifiants renvoient à des signifiés différents [...]. Comment rendre ce sens, si les mots et les termes, apparemment semblables, renvoient à des réalités tellement différentes ? [...]*

[...] La traduction des textes juridiques polonais ne peut aucunement se fier à l'opération de transcodage, au niveau des terminologies, car comprendre un texte ne consiste pas seulement à reconnaître les mots et les termes, mais savoir effectivement à quoi ces termes renvoient. Il faut donc faire reposer l'opération traduisante sur la prise en compte des facteurs cognitifs (historiques, culturels, coutumiers) ainsi qu'affectifs. Par conséquent, la traduction juridique en Pologne devient souvent une opération explicative et interprétative, tandis que le rôle du traducteur doit se définir en termes de médiateur entre les cultures.³²

Ainsi, la traduction juridique – qui ne fait pas partie du domaine littéraire – est fortement touchée par le culturel, et les propos de Tomaszkiwicz viennent confirmer la thèse selon laquelle les éléments culturels ne sont pas l'apanage du texte littéraire.

Les problèmes posés par la traduction juridique et qui peuvent être considérés comme relevant de l'ordre du culturel peuvent apparaître sous divers aspects. Les travaux de Regina Solová sont particulièrement intéressants dans ce domaine. Son ouvrage *Norma i praktyka w przekładzie tekstów skonwencjonalizowanych* [Norme et pratique dans la traduction des textes standardisés] est consacré à la traduction juridique, du polonais vers le français et vice-versa. En s'appuyant sur des exemples concrets issus de la pratique de traducteurs assermentés, elle identifie différentes problématiques auxquelles ils sont confrontés dans leur travail : terminologie, évolution différente des institutions, onomastique, mais aussi éléments non verbaux tels que les cachets ou la disposition du texte sur la page qui, par acception culturelle, doivent apparaître dans la traduction. Dans son livre, elle s'interroge tour à tour sur ces problématiques, citant des exemples concrets de cas pratiques auxquels le traducteur assermenté peut être confronté dans son exercice quotidien. Elle dresse une véritable liste de documents auxquels il est possible de se référer, comme à un manuel. Cet ouvrage, qui peut être considéré comme une référence pour les traducteurs assermentés qui travaillent dans le couple de langues français-polonais, ne permet cependant que peu d'extrapolations au-delà du domaine juridique.

3. Fantasy et traduction des textes de grande diffusion

Le roman policier et la fantasy font partie de ce que la chercheuse française Anne Besson désigne comme les *littératures de grande diffusion*. C'est aussi ce terme qui sera préféré à l'appellation de *littérature populaire* ou *littérature de masse* dont la connotation est souvent péjorative. Bien entendu, certains ouvrages peuvent être moins connus que d'autres ; toutefois, ils sont considérés comme appartenant à un genre qui s'inscrit dans la grande diffusion. Ainsi, de par leur nombre de traductions et de lecteurs, les romans d'un Lem ou d'un Sapkowski s'inscrivent pleinement dans les littératures de grande diffusion ; d'autres auteurs peuvent être peu connus ou peu diffusés, tant à l'échelle nationale qu'internationale, sans que leur appartenance au genre de la fantasy, qui fait partie des littératures de grande diffusion, soit remise en question.

³² TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Traduction juridique en Pologne : affrontement de deux mondes distincts », dans BALLARD Michel (éd.), *Europe et traduction*, Arras, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 283-294, [p. 283-284, 292].

Malgré la présence importante et l'internationalisation des littératures de grande diffusion, relativement peu de chercheurs y ont consacré leurs travaux. Cependant, ces recherches existent, en Pologne, en France comme à l'international. Les études françaises et polonaises intéressent particulièrement ce travail.

a. La fantasy dans les études littéraires en France

En France, un nombre grandissant d'ouvrages sont consacrés à la fantasy, qu'il s'agisse d'en tracer l'historique et les tendances ou d'offrir un point de vue global pour un public plus ou moins vaste. Deux chercheurs en littérature contemporaine et comparée se distinguent particulièrement par leurs travaux : Jacques Baudou et Anne Besson. Les ouvrages du premier sont plutôt à destination du grand public. L'un d'entre eux, publié aux éditions Que Sais-Je ? sous le titre *La Fantasy*, propose une définition du genre, présente un bref historique, les différentes catégories qui le composent et quelques ouvrages qui en relèvent sous une forme très condensée. Un autre, intitulé *L'Encyclopédie de la fantasy*, revêt la forme d'un livre illustré qui, bien que pensé pour le grand public, traite lui aussi des grands sujets qui concernent ce genre littéraire encore relativement nouveau, de ses précurseurs à ses auteurs actuels en passant par ses différentes catégories. Selon *L'Encyclopédie* de Baudou, la fantasy trouve ses sources les plus primaires dans les mythologies et les contes de fées. Parmi ses précurseurs, il place des noms tels que Lewis Carroll et son *Alice au Pays des Merveilles* ou encore James Barrie, créateur de Peter Pan. *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien et *Conan le Barbare* de Robert E. Howard sont bien évidemment mentionnés. Quant aux types de fantasy, *L'Encyclopédie* de Baudou en dénombre plus d'une dizaine : épique, urbaine, humoristique, mais aussi spécifiquement française, allemande, américaine... Il convient de préciser que cette classification n'est pas unique et immuable. Comme indiqué dans le chapitre consacré à la définition de la fantasy, Andrzej Sapkowski y ajoute de nouvelles catégories, tandis que les chercheurs américains Thymn, Zahorski et Boyer ont proposé une première classification, différente, dès la fin des années 1970.

La publication des travaux d'Anne Besson dans les éditions du CNRS littérature témoignent de la matière académique que peut procurer l'étude de la fantasy. La maîtresse de conférences aborde la question par le biais de la dichotomie entre série et cycle présente dans le genre dans

son ouvrage *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans les littératures de genre*³³. Toutefois, il ne s'agit pas de sa seule étude sur le genre. Elle a ainsi publié par exemple un livre intitulé *La Fantasy*³⁴ dans la collection 50 Questions des éditions Klincksieck qui se veulent à destination du « *public cultivé* » et des « *étudiants des cycles supérieurs* »³⁵. Bien que la présentation soit originale, l'approche adoptée est scientifique et rigoureuse. Elle questionne différentes facettes académiques du genre, de ses inspirations historiques à sa présence extralittéraire en passant par ses origines spatiotemporelles.

Une thèse, encore non soutenue à ce jour, intitulée « Fantasy, fantastique, science-fiction : traduire le genre », par Julien Jaegly (thèse en préparation à l'université Clermont-Ferrand 2) témoigne du début de l'intérêt porté en France à la traduction des littératures de l'imaginaire. En Pologne, toutefois, des travaux existent sur la traduction de la fantasy et de la science-fiction. Mieux encore, une thèse sur le culturème dans la traduction de la fantasy et la science-fiction a vu le jour sous la plume de Dorota Gutfeld.

b. Culturème et traduction des littératures de l'imaginaire

Parmi les recherches menées en Pologne, celles de Dorota Gutfeld sont particulièrement intéressantes. Elle se penche en effet plus particulièrement sur la traduction de la fantasy dans sa thèse *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science-fiction i fantasy* [Éléments culturels dans la traduction de la science-fiction et de la fantasy de l'anglais vers le polonais]³⁶. La chercheuse commence par adopter une approche globale sur la fantasy et la science-fiction en tant que genres littéraires. La situation de la fantasy en Pologne est analysée avant et après 1989 et décrite comme fortement influencée par la littérature anglo-saxonne. Une très grande attention est portée au public ciblé par le genre – tant par les productions nationales que par les traductions. La chercheuse s'interroge sur la définition de la fantasy en tant que genre propre, par rapport aux autres littératures ainsi que par rapport aux autres

³³ BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans les littératures de genre*, Paris : CNRS Editions, 2004.

³⁴ BESSON, Anne, *La Fantasy*, Paris : Klincksieck, 2007.

³⁵ *Ibidem*, quatrième de couverture.

³⁶ GUTFELD, Dorota, *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science-fiction i fantasy* [Éléments culturels dans la traduction de la science-fiction et de la fantasy de l'anglais vers le polonais], Toruń : Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012, p. 43 : « łatwiej zachować pełnię i spójność informacji zawartych w tekście przy zastosowaniu podejścia ukierunkowanego na dokładność, a nie stosowność przekładu » (notre traduction).

genres de l'imaginaire comme la science-fiction. Elle questionne son intentionnalité puis étudie le rôle des éléments fantastiques dans les différentes catégories de fantasy. Contrairement à l'approche typologique proposée par Skibińska dans *Przekład a kultura* ou par Fiola et Brillant dans leur étude des textes journalistiques, la présentation de Gutfeld se fait par le biais des processus traductifs mis en œuvre. Parmi ceux-ci, elle dénombre les suivants : la glose, les emprunts, les calques, les néologismes lexicaux et sémantiques, les exotismes, le remplacement par d'autres termes de la culture d'origine, la normalisation, l'élimination, la modification culturelle, et enfin l'acculturation.

Cependant, la traduction des littératures de l'imaginaire vers le polonais n'est pas la seule traitée par les chercheurs en Pologne. Leur translation dans d'autres langues est également soumise à analyse, et ce bien que le nombre d'œuvres traduites ne soit encore que peu important comparé à la quantité de production nationale dans ces domaines. Mais ceux qui ont été traduits l'ont été en masse. Ainsi, il est aujourd'hui possible de lire la science-fiction de Stanisław Lem dans une quarantaine de langues. L'exemple académique de l'intérêt porté à la traduction des littératures imaginaires est donné par la publication en 2011 du livre *Lem i tłumacze* [Lem et ses traducteurs] sous la direction d'Elżbieta Skibińska et Jacek Rzeszotnik³⁷. Il est composé d'une série d'articles consacrés à l'analyse des traductions de Stanisław Lem, grand écrivain de science-fiction polonais du XX^{ème} siècle décédé en 2006. Ils concernent diverses langues : l'anglais, le français, le russe, l'allemand, le suédois, l'italien, le slovène, l'espagnol ou encore le tchèque. Parmi ces articles, deux ont particulièrement retenu notre attention, présentés ci-dessous par ordre de publication dans le recueil.

Le premier, intitulé « Pilnikiem, kluczem, czy siekierą ? O tłumaczeniu Lema na angielski » [À la lime, au ciseau ou à la scie ? De la traduction de Lem vers l'anglais] a été écrit par Piotr Blumczyński³⁸. Il y compare les outils utilisés par le traducteur à ceux du sculpteur. De même que le sculpteur peut travailler le marbre en douceur grâce à une lime, le modifier de façon plus conséquente à l'aide d'un ciseau ou effectuer des coupes importantes dans la matière

³⁷ SKIBIŃSKA, Elżbieta, RZESZOTNIK, Jacek, *Lem i tłumacze* [Lem et ses traducteurs], Cracovie : Księgarnia Akademicka, 2011.

³⁸ BLUMCZYŃSKI, Piotr, « Pilnikiem, kluczem czy siekierą? O tłumaczeniu Lema na angielski », article disponible sur academia.edu : <
https://www.academia.edu/2240723/Pilnikiem_kluczem_czy_siekier%C4%85_O_t%C5%82umaczeniu_Lema_na_angielski>, consulté le 20 juillet 2013.

avec une scie, le traducteur peut influencer avec plus ou moins de force sur le texte d'origine. L'auteur commence par relever les difficultés spécifiques à la traduction de Stanisław Lem : néologismes, acronymes, abréviations, etc. Il précise par la même occasion que, bien que les ouvrages de Lem ne soient pas marqués par une historicité particulière, et ne s'inscrivent pas dans une réalité strictement polonaise, ceci est tout à fait possible pour les littératures de l'imaginaire, sans cependant citer d'exemples précis. Nous pourrions ici proposer le roman *Lód* [La Glace] de Jacek Dukaj, situé dans une réalité résolument slave, si ce n'est polonaise. Dans la suite de l'article, Blumczyński compare les outils dont dispose le traducteur à ceux qu'utilise un sculpteur. Ils serviront soit à des rendus précis, comme la lime, soit à des créations plus personnelles, comme le ciseau, notamment pour la traduction des néologismes.

L'auteur de l'article insiste ici sur le fait que la traduction des néologismes de Lem représente un « *examen pour les compétences et la créativité du traducteur : d'un côté, ils permettent de démontrer son génie traductionnel, de l'autre, il n'est pas toujours possible de les résoudre à la traduction* »³⁹. La question de la créativité semble être une problématique majeure lors de la traduction des littératures de l'imaginaire : elle s'est en effet posée à de maintes reprises lors de notre étude. Blumczyński remarque également que la proximité de l'univers de Lem avec les réalités anglo-saxonnes met les traducteurs anglais dans une situation particulière, transposable à ce que l'on peut parfois observer chez Sapkowski (voir partie II sur les culturèmes langagiers, chapitre « Niveaux de langue »). Se référer à une réflexion sur la traduction de littératures de l'imaginaire autres que la fantasy vers une langue autre que le français permet donc de s'interroger sur l'applications de certaines problématiques que nous avons reconnues pour la fantasy à tous les genres de l'imaginaire.

Les deux instruments suivants différenciés par Blumczyński sont le gorget et la ponceuse. Il s'agit d'outils utilisés la plupart du temps pour des interventions discrètes, par exemple pour les noms propres qui peuvent nécessiter ou non une adaptation, et auxquels nous consacrerons un chapitre de notre recherche. Enfin, l'auteur mentionne le dispositif le plus agressif dont on peut faire usage en traduction : la scie. Elle consiste à trancher dans le texte, en supprimer des parties entières. Blumczyński s'interroge sur les raisons qui ont poussé les traducteurs anglais de Lem à faire usage de cette pratique controversée en traduction : volonté d'éviter de

³⁹ *Ibidem*, p. 3.

choquer le lecteur américain, censure idéologique ou politique ? Quelles sont les implications qui résultent de ces modifications ? Ces interrogations concernent d'autant plus notre travail que nous intégrons *Les Chevaliers teutoniques* de Henryk Sienkiewicz au corpus de textes, dont la traduction française a été fortement tronquée.

L'article de Piotr Blumczyński contient de nombreux éléments sur les traductions anglaises de Lem qui rejoignent nos réflexions sur la transmission culturelle de la fantasy de Sapkowski vers le français. Les langues et les thématiques changent, mais les problématiques demeurent. Néologismes, noms propres, passages non traduits : diverses questions rapidement traitées par Blumczyński méritent d'être approfondies, car certaines demeurent sans réponse.

De même que l'article de Piotr Blumczyński, l'étude de Kaja Gostkowska fait partie de l'ouvrage collectif *Lem i tłumacze* [Lem et ses traducteurs] publié sous la direction de Skibińska et Rzeszotnik. Gostkowska se penche plus particulièrement sur les traductions des néologismes dans les deux versions françaises de la *Cybériade*⁴⁰.

L'auteure commence par souligner deux problématiques inhérentes à la traduction des néologismes. La première est que leur création répond à une intention de l'auteur qui peut s'opérer aussi bien au niveau de l'univers représenté que de l'introduction d'un trait d'humour ou de grotesque, genre auquel la *Cybériade* est apparenté. La deuxième est qu'à une création néologique dans l'original doit correspondre une création néologique équivalente dans la traduction. Gostkowska se propose de diviser son étude en deux parties distinctes, l'une consacrée à la définition des néologismes qui apparaissent dans la version originale de la *Cybériade*, l'autre à la manière dont ils ont été traités dans les deux traductions parues en France.

La première partie de l'article, consacrée à la description des néologismes chez Lem, constitue un bref aperçu de l'état de la recherche sur la création de mots nouveaux chez l'écrivain polonais de science-fiction. Gostkowska cite en effet de nombreux chercheurs qui se sont penchés sur ses œuvres : Barańczak, Handke, Bereś, Tambor. Ceci démontre que les littératures de l'imaginaire entrent bel et bien dans le champ académique. Cet état de la

⁴⁰ GOSTKOWSKA, Kaja, « Fantastyczny los lemowych neologizmów (na podstawie dwóch francuskich przekładów *Cyberiad*) [Le destin fantastique des néologismes de Lem sur la base de deux traductions françaises de *La Cybériade*], dans SKIBIŃSKA, Elżbieta, RZESZOTNIK, Jacek, *op. cit.*, p. 167-178.

recherche permet à Gostkowska d'identifier les principaux moyens de création néologique chez Lem : néologismes morphologiques, néo-sémantèmes (sens nouveau d'un mot existant déjà dans la langue), néologismes idiomatiques, emprunts et néologismes absolus.

Stanisław Lem se rendait bien compte de la difficulté posée par ses néologismes pour les traducteurs qui s'attellent à ses ouvrages, de la même manière que Sapkowski se rend compte de la difficulté posée par les nombreux culturèmes qu'il introduit dans ses œuvres pour la traduction. Gostkowska remarque d'emblée que la création néologique concerne chez Lem non seulement les appellations liées à la science-fiction, mais aussi les éléments onomastiques. Elle compare deux traductions françaises : dans la première, la traductrice a conservé les noms propres tels quels, n'introduisant que de légères modifications pour les adapter au français (*Potworyk/Potworyk*, *Derbulion/Derbulion*, *Bardzolimus Stuoki/Bardzolimus aux cents yeux*). Dans la seconde, la traductrice a fait preuve d'une grande finesse et d'une grande créativité en traduisant les noms par des équivalents ayant une consonance similaire pour le lecteur français et le lecteur polonais (*Potworyk/Chiméric*, *Derbulion/Corbouillon*, *Bardzolimus Stuoki/Bourdolomé Centoeuil*).

Dans la suite de son étude, Gostkowska remarque que les traductrices utilisent parfois des procédés similaires, comme des traductions littérales des néologismes vers le français. Mais d'autres fois, les approches diffèrent : là où l'une crée un néologisme pur, l'autre préfère un néologisme sémantique, introduisant la problématique de la traduction créative vs. la traduction sûre. Là où l'une introduit une traduction littérale, l'autre évince le problème en ne traduisant pas le terme en cause. Les jeux de mots liés aux néologismes sont également abordés de manière différente, et là où la première traductrice a préféré une approche littérale, plus sûre, la seconde n'a pas hésité à introduire des jeux d'intertextualité avec le lecteur français, donnant une dimension nouvelle à l'ouvrage.

Par sa comparaison entre les deux traductions de la *Cybériade*, Kaja Gostkowska met le doigt sur une problématique qui semble fréquemment toucher les littératures de l'imaginaire : la **traduction sûre**, celle dont le lecteur comprendra facilement le sens, mais qui n'aura pas la portée de l'original, face à la **traduction créative**, qui nécessite que le traducteur s'aventure en terrain inconnu, parfois glissant, mais qui pourra lui permettre de transmettre le texte de l'auteur dans toute sa profondeur. Il s'agit d'une question qui peut aussi toucher la fantasy.

Par ailleurs, la question de la création néologique est très intéressante car, comme l'a montré Gostkowska, elle ne concerne pas uniquement les objets imaginaires mais peut toucher aux éléments onomastiques, présents dans tous types de littératures. La question de la créativité du traducteur, soulevée notamment par Jean-René LADMIRAL, est une idée que nous abordons à plusieurs reprises tout au long de ce travail, à différentes occasions et sous différents éclairages.

Pour ce qui est des publications francophones, Anna KACZMAREK est l'auteur de l'une des rares études universitaires en français sur la traduction des ouvrages d'Andrzej Sapkowski⁴¹. D'emblée, Kaczmarek pose le problème de l'interculturalité et de l'esprit slave qui marque selon elle les ouvrages de Sapkowski et qui rend difficile la compréhension totale, pour un lecteur étranger, de son univers. Elle précise une problématique confirmée et démontrée au cours de nos travaux et qui exerce une influence non négligeable sur le travail du traducteur qui s'attelle aux ouvrages de Sapkowski, à savoir le mélange des cultures slaves et non slaves. Kaczmarek souligne que la traduction d'un texte tel que *Sorceleur* constitue un « *acte de communication interculturelle* », citant Elżbieta Skibińska, et reprend le thème du « bagage cognitif » déjà mentionné.

Kaczmarek repère quatre principaux groupes auxquels appartiennent les monstres de Sapkowski : les créatures issues de la mythologie slave, les êtres issus de l'imaginaire européen commun, les créatures originaires de la mythologie orientale et enfin les créatures inventées par l'écrivain. Elle soumet ensuite les traductions françaises à une analyse rapide, et tire quelques conclusions sur les procédés traductionnels appliqués en français. La traductrice aurait ainsi soit transplanté un néologisme polonais vers le français (*bruxa*/brouxe), soit appliqué « *des procédés dérivatifs analogiques à ceux de la langue source, p. ex. mglax/brouillardier* », soit employé « *un nom latin d'espère réel ou l'imitation de celui-ci* ». Après avoir établi cette classification, Kaczmarek analyse rapidement quelques exemples de traductions proposées par la traductrice du *Dernier Vœu* : *rusalka*/ondine et le phénomène de naturalisation, *kikimora*/kikhimorre, et enfin *wiedźmin*/sorcelleur.

⁴¹ KACZMAREK, Anna, « *Le sorcelleur au bord de la Seine. Quelques remarques sur la traduction française des contes fantastiques d'Andrzej Sapkowski* », dans KIELSZCZYK Anna, PILECKA Ewa, *Perspective interdisciplinaire des études françaises et francophones*, Łask, 2009, p. 197-203.

Au cours de cette brève analyse de quelques pages, Anna Kaczmarek soulève plusieurs questions intéressantes : le mélange des cultures dans la création de Sapkowski, la naturalisation et l'exotisation, les façons dont la traductrice, Laurence Dyèvre, a abordé ces problématiques. Il s'agit malheureusement d'une étude bien trop brève pour pouvoir être complète, mais nous avons pu entrer en résonance avec certaines des problématiques que Kaczmarek a soulevées.

La traduction des littératures de grande diffusion suscite encore peu d'engouement de la part des universitaires. La question pourrait être posée de savoir si ceci ne se fait pas au détriment d'une approche globale du culturème au sein de la traductologie, car les productions de la culture populaire sont importantes, et leurs récepteurs, nombreux.

c. L'arrivée du *Sorceleur* dans le domaine universitaire polonais

Elżbieta Żukowska et Katarzyna Łęk ont toutes les deux consacré des recherches aux ouvrages d'Andrzej Sapkowski, se focalisant chacune sur un aspect particulier des productions de l'écrivain polonais. Chacune s'intéresse à un domaine culturel spécifique abordé par l'écrivain. C'est pourquoi, bien que ce paragraphe s'éloigne quelque peu de la réflexion sur le culturème en tant qu'unité de traduction, il demeure intéressant du point de vue du traitement de la culture dans la fantasy polonaise.

Ainsi, dans son étude *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego* [Les mythologies d'Andrzej Sapkowski]⁴², Elżbieta Żukowska présente les différents domaines mythologiques auxquels se réfère l'auteur de fantasy dans son cycle de romans *Sorceleur*. Elle y dénombre quatre grands ensembles mythologiques. Le premier chapitre correspond au domaine slave. Elle interroge l'univers créé par Sapkowski, proche du monde slave sans y correspondre parfaitement, et compare les éléments slaves du bestiaire de l'écrivain avec leurs pendants polonais. Le deuxième chapitre est consacré aux mythologies celtes et aux éléments qui leur sont inhérents ainsi qu'aux renvois que l'on retrouve dans *Sorceleur*. Le troisième chapitre s'intéresse quant à lui à l'espace germanique et à deux de ses représentants emblématiques : les forgerons et les guerriers. Enfin, Żukowska consacre le quatrième et dernier chapitre de son livre au caractère mythique des héros dans la série du *Sorceleur*. Elle rapproche la

symbolique des personnages mise en place par l'écrivain polonais à ce que l'on peut observer dans les mythologies. Le loup qui symbolise Geralt est un antihéros ; l'hirondelle qui représente Ciri correspond au sauveur.

L'étude de Żukowska est extrêmement riche en informations et offre des pistes de recherche concernant le culturème de l'imaginaire. La limite évidente de son étude, à la lumière de la traductologie, est qu'elle ne concerne pas la traduction en soi. Cependant, l'analyse de Żukowska met l'accent sur de nombreux phénomènes qui trouvent leur expression textuelle dans l'ouvrage d'Andrzej Sapkowski et peuvent ainsi jouer un rôle significatif dans le travail du traducteur. Par ailleurs, il s'agit d'un ouvrage très riche en informations diverses sur les différentes mythologies qui ont inspiré non seulement Sapkowski, mais qui peuvent aussi trouver leur application dans d'autres ouvrages fantasy. En particulier, les sagas nordiques et les légendes germaniques inspirent nombre d'auteurs du genre, et l'enrichissement du bagage cognitif en informations relevant de ces domaines mythologiques peut se révéler utile pour le traducteur de fantasy.

Katarzyna Łęk consacre entièrement son étude du *Sorceleur* à la présence des mythes arthuriens dans le cycle de fantasy⁴³, tant au niveau des manifestations lexicales que des événements racontés par l'écrivain ou des références globales à ce fonds collectif européen.

Dans son étude, Katarzyna Łęk commence par démontrer que la créativité de Sapkowski se caractérise par une intertextualité très prononcée, ce que la chercheuse désigne comme le caractère « *métalittéraire* » et « *hyperallusif* »⁴⁴ de l'écrivain polonais. Elle souligne que le bagage cognitif et culturel du lecteur est mis à contribution tout au long de la lecture, et qu'elle n'est pas la première académicienne à en faire la remarque en Pologne. En partant du postulat formulé par les chercheurs polonais en littérature que la fantasy de Sapkowski est fortement marquée du point de vue culturel, il est possible de questionner la présence de cet aspect dans ses traductions françaises. À partir de là, peut-on extrapoler cette affirmation à l'ensemble de la fantasy ? Bien que notre corpus de textes soit trop réduit pour pousser cette étude aussi loin, c'est une ouverture certaine pour nos travaux.

⁴² ŻUKOWSKA, Elżbieta, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk : *Anatomia Fantastyki* 17, 2011.

⁴³ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.

Łęk consacre quelques-unes des premières pages de son travail à la présentation de l'état de la recherche sur la présence du mythe arthurien dans le cycle des ouvrages d'Andrzej Sapkowski sur le sorcier Geralt. La fantasy de Sapkowski est donc bel et bien entrée dans le domaine académique en Pologne, ce qui justifie son étude scientifique dans d'autres pays par le biais de la transmission culturelle. La traductologie se prête particulièrement bien à l'exercice.

Katarzyna Łęk s'intéresse principalement aux relations symboliques entre les romans de Sapkowski et le mythe arthurien. Elle consacre une partie de son travail à décortiquer la présence des figures arthuriennes dans *Sorceleur* : Ciri en tant que Graal, Ciri en tant que Dame du Lac, points communs entre Geralt et un chevalier de la Table Ronde, etc. Une autre partie de son analyse est dédiée à la mise en parallèle des espaces celtes et arthuriens avec ceux créés par l'écrivain de Łódź. Ces deux parties contiennent de nombreux indices révélateurs de la manière dont Sapkowski a pu s'inspirer des légendes de la Table Ronde et, plus globalement, de l'univers arthurien, dans la création du monde du sorcier. Bien évidemment, les éléments relevés chez Katarzyna Łęk sont des données brutes. Ils ont cependant aidé à guider notre réflexion qui se situe à la croisée de plusieurs domaines disciplinaires. Il a fallu démêler le strictement symbolique de ce qui peut avoir une expression textuelle, pouvant influencer sur le travail du traducteur. L'exposé de Katarzyna Łęk a cependant aidé à enrichir notre réflexion sur la manière dont ces éléments symboliques peuvent jouer sur la transmission culturelle lors de la traduction.

Les travaux d'Elżbieta Żukowska et Katarzyna Łęk ont ainsi permis de légitimer nos questionnements sur la place du culturel imaginaire dans la traduction de la fantasy. Nous nous sommes interrogés sur les façons dont les mythologies repérées par Żukowska et Łęk s'expriment au niveau du texte lui-même, et des approches traductionnelles possibles pour transmettre ce contenu dans toute sa richesse.

4. Conclusion

Depuis le début de son histoire, l'élément culturel joue un rôle important dans la traduction. Le multiculturalisme a motivé l'apparition des premières familles de traducteurs et des premiers dictionnaires multilingues. La volonté de conserver sa culture propre ou, au contraire, d'intégrer les cultures voisines a orienté les choix des traducteurs et auteurs de la

Grèce et de la Rome antiques. Les partisans des Belles Infidèles justifiaient leurs incursions dans l'original par la volonté de plaire au lecteur et de se conformer aux règles sociales en vigueur qui constituent des facteurs de la culture cible. Les exemples historiques où les liens entre culture et traduction semblaient ressentis par les traducteurs sans être clairement exprimés sont nombreux. Depuis que la traductologie s'est détachée de la linguistique structurale, les interrogations sur les relations entre culture source, culture cible et contexte se sont multipliées avec des chercheurs tels qu'Antoine Berman, Eugène Nida ou encore Jean-René Ladmiral. Les théories et les approches élaborées à ce jour permettent d'affirmer avec conviction que malgré le travail qui a déjà été effectué, les possibilités de recherche demeurent nombreuses. Celles qui concernent le passage du polonais vers le français, et plus particulièrement les littératures de grande diffusion, font partie de ces voies qui restent encore à explorer plus en profondeur.

OUÛ TRAQUER LE CULTURÈME ?

Le corpus défini se caractérise par sa variété, tant d'un point de vue temporel que thématique. Ainsi, bien que certains culturèmes présents dans les différents ouvrages appartiennent à des catégories qui se croisent, certains types de textes se distinguent par leurs éléments culturels. Utiliser des genres littéraires différents permettra de mettre en évidence les références culturelles qui apparaissent dans la fantasy, thème central de nos travaux. La littérature classique n'a plus à faire ses preuves quant au fait qu'elle contient des éléments culturels, son rôle sera celui de groupe-témoin dans l'analyse des culturèmes potentiels de la fantasy. Le roman policier permettra quant à lui d'affirmer ou d'infirmer la thèse selon laquelle les culturèmes peuvent être présents dans différents types de textes de divertissement et littératures de grande diffusion lors du passage du polonais vers le français.

Un tel corpus présente certaines limites. Le nombre de textes étudiés demeure réduit. Malgré une production nationale riche en Pologne dans des genres littéraires multiples, il apparaît que peu de textes contemporains s'exportent en France. Ainsi, sur 45 auteurs polonais de fantasy qui possèdent une page Wikipédia, un seul, Andrzej Sapkowski⁴⁵, est présent dans les librairies françaises à ce jour. Il en va de même pour les 72 auteurs polonais de science-fiction listés par la page web participative : seul Stanisław Lem⁴⁶ a été traduit vers le français.

Pour présenter le corpus de travail, l'approche adoptée est chronologique et tient compte des temps d'écriture face aux temps de récit. En effet, toutes les œuvres sur lesquelles cette

⁴⁵ Andrzej Sapkowski est né en 1948 dans la ville polonaise de Łódź où il réside jusqu'à aujourd'hui. Après des études en économie, il fait carrière dans le commerce international. Il publie sa première nouvelle de fantasy intitulée « Le Sorceleur » dans le magazine *Fantastyka* en 1986, puis son premier recueil, *Le Dernier Vœu*, en 1993. Il est depuis devenu un écrivain de fantasy renommé dans le monde entier pour sa saga qui narre les aventures du sorceleur Geralt de Riv et lauréat de nombreuses récompenses aussi bien polonaises qu'internationales. Il est également l'auteur d'une trilogie non traduite à ce jour en français, « La Trilogie Hussite », et d'un grand nombre de nouvelles.

⁴⁶ Stanisław Lem est né en 1921 dans la ville de Lviv, alors polonaise. Après la guerre, la famille Lem déménage à Cracovie. C'est alors que Stanisław publie ses premiers travaux, tout en étudiant la médecine à l'Université Jagellonne. Ses premières nouvelles paraissent dans le *Tygodnik powszechny* et le *Nowy Świat Przypód*. Stanisław Lem finit par abandonner la médecine pour se consacrer à l'écriture d'ouvrages de science-fiction, avec des thématiques inspirées de la guerre et de sa formation. Ses ouvrages, traduits dans une quarantaine de langues, ont été récompensés à de nombreuses reprises. Il décède en 2006 à Cracovie.

recherche s'appuie optent pour un temps de récit différent du moment de l'écriture. Le premier chapitre est consacré aux ouvrages de Ryszard Kapuściński qui ont constitué notre recherche préliminaire. Le deuxième chapitre présente le roman historique avec *Les Chevaliers teutoniques* d'Henryk Sienkiewicz. L'ouvrage, paru à la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, relate des événements du Moyen-âge, de la fin du XIV^{ème} et début du XV^{ème} siècle. Le troisième chapitre offre une présentation succincte du roman policier avec, comme base de travail, *La Peste à Breslau* de Marek Krajewski. À l'instar de Sienkiewicz, l'écrivain contemporain ancre l'action dans une historicité bien réelle, mais antérieure à l'écriture : la ville de Wrocław avant 1939, quand elle s'appelait encore Breslau, et plus précisément à l'époque de l'entre-deux guerres. Ces deux textes constituent les points de référence du corpus à l'étude, ceux qui permettront d'affirmer ou d'infirmer la présence des culturèmes repérés dans le texte principal : *Le Sorceleur* d'Andrzej Sapkowski. La série de fantasy, parue entre la dernière décennie du XX^{ème} siècle et la première décennie du XXI^{ème}, opte pour une période historique fictive qui reprend les canons d'un pseudo-Moyen-âge sans toutefois y être restreinte. Il en va de même pour le jeu vidéo qui s'en inspire.

1. Le reportage littéraire, objet d'une recherche préliminaire

a. Parcours de l'auteur

Ryszard Kapuściński est né le 4 mars 1932 à Pińsk, ville des confins orientaux de la Pologne, aujourd'hui en territoire biélorusse. Il est âgé de sept ans lorsque la Deuxième Guerre Mondiale éclate. Il dit lui-même de cette époque :

Nous étions constamment en fuite : d'abord de Pińsk vers l'Allemagne, puis devant les Allemands. J'ai commencé à courir le monde dès l'âge de sept ans, et je continue encore aujourd'hui. [...] Je dois voyager, je dois me déplacer. Quand je reste dans un endroit, pas forcément en Pologne, n'importe où, je m'ennuie, je suis malade, il faut que je parte plus loin.⁴⁷

Il débute dans la littérature à l'âge de 17 ans, en écrivant des poèmes publiés dans l'hebdomadaire *Dziś i Jutro* [Aujourd'hui et Demain]. Ceci lui vaut d'être repéré par le journal *Sztandar Młodych* [L'étandard des jeunes], qui l'embauche à peine ses études

⁴⁷ KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportrait d'un reporter*, traduit du polonais par Véronique Patte, Paris : Editions Plon, collection Pocket, 2008, p. 17.

d'histoire à l'Université de Varsovie terminées. C'est pour ce journal qu'il compose l'article qui lui vaut son premier prix en Pologne, la Croix du mérite en or. Il y décrit la situation désespérée de la classe ouvrière de Nowa Huta⁴⁸.

En 1958, il quitte la rédaction de *Sztandar Młodych*, et commence à écrire des articles consacrés à la Pologne pour le journal du POUP⁴⁹ *Polityka* [Politique]. Il est rapidement suspecté de manquer d'orthodoxie. En 1962, il commence à travailler comme correspondant permanent de l'agence officielle de presse polonaise PAP (*Polska Agencja Prasowa*) en Afrique, en Amérique latine et en Asie. Ce départ à l'étranger découle non seulement d'un rêve de voyages, il s'agit aussi un éloignement qui a valeur de refuge.

Au total, il couvre cinquante pays différents et assiste à vingt-sept révolutions ou coups d'État. Ce poste de correspondant lui permet d'éviter les pressions politiques pouvant s'exercer sur les journalistes dans les pays socialistes :

*[...] Je voulais bouger, voyager. Je savais que je devrais le payer d'une manière ou d'une autre. Le travail dans une agence de presse en a été le prix. Dans le contexte polonais, seule la PAP pouvait se permettre d'envoyer un correspondant à l'étranger.*⁵⁰

C'est aussi en 1962 que sort son premier livre, *Busz po polsku* [Le Bush à la polonaise]⁵¹. Il s'agit d'un recueil de reportages écrits pour l'hebdomadaire *Polityka* entre 1958 et 1962, que Kapuściński présente ainsi :

*Busz po polsku est un recueil de reportages sur la Pologne que j'ai écrits pour l'hebdomadaire Polityka à la fin des années 50. J'étais un jeune reporter débutant qui avait tout juste fini ses études, et le reportage me fascinait : travailler sur le terrain, découvrir ce monde nouveau qu'était pour moi la province polonaise avec tous ses problèmes.*⁵²

⁴⁸ KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « To też jest prawda o Nowej Hucie » [C'est aussi la vérité sur Nowa Huta], *Sztandar Młodych* n° 234 (édition du 30 septembre 1955), article disponible sur : <<http://kapuscinski.info/to-tez-jest-prawda-o-nowej-hucie.html>>, consulté le 20 mars 2012.

⁴⁹ POUP : Parti ouvrier unifié polonais (en polonais, Polska zjednoczona partia robotnicza, PZPR), ancien parti communiste polonais qui a exercé le pouvoir de 1948 à 1989 en Pologne.

⁵⁰ KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., page 32.

⁵¹ Cet ouvrage n'est pas paru en français, néanmoins le titre a été traduit par Véronique Patte dans *Autoportrait d'un reporter*.

⁵² KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « Busz po polsku » [Le Bush à la polonaise], dans *Gazeta.pl*, <<http://serwis.gazeta.pl/kapuscinski/0,23544.html>>, consulté le 20 mars 2012 : « Busz po polsku jest zbiorem moich krajowych reportaży, z końca lat 50., kiedy pisałem w tygodniku Polityka. Byłem młodym, początkującym

D'ailleurs, il s'agit de son seul livre consacré à la Pologne, paru lors de son premier voyage en Afrique.

Kapuściński voyage durant toute sa vie, en Afrique, en Asie mineure, en Asie et en Amérique latine. Il assiste à la révolution éthiopienne de 1974 (*Le Négus*, 1978), à la révolution iranienne de 1979 (*Le Shah*, 1982), aux débuts de la guerre civile angolaise qui éclate en 1975 (*D'une guerre l'autre*, 1978), ou encore à la « guerre du football » entre le Salvador et le Honduras (*La Guerre du foot et autres guerres et aventures*, 1978, 2003 pour l'édition française). Il ne s'agit là que de quelques exemples des œuvres du grand reporter écrivain qui, au total, en aura écrit plus de vingt-cinq, et dans lesquelles il souhaite donner la parole aux pauvres de ce monde : « *La misère ne pleure pas, la misère n'a pas de voix. La misère souffre, mais elle souffre en silence. [...] Ces hommes ne se révoltent jamais, ils ont besoin qu'on leur prête une voix.* »⁵³

Cette volonté de s'exprimer pour « *ceux qui n'ont pas de voix* » vient-elle des origines modestes de Kapuściński ? Et le fait qu'il soit lui-même originaire d'un pays pauvre a-t-il influé sur la manière dont il s'est imposé sur la scène internationale en tant qu'un des écrivains polonais les plus traduits ? Ses premiers reportages parus en français, *Le Shah*, *Le Négus* et *D'une guerre l'autre*, sont d'abord traduits de l'anglais, et non du polonais (bien que de nouvelles traductions aient été éditées depuis), comme si éditeurs et lecteurs ne pouvaient croire qu'un grand reporter puisse venir d'un petit pays comme la Pologne. La reconnaissance anglosaxonne semble avoir été nécessaire au succès de Kapuściński en France.

Motivé par la passion du voyage et la découverte de l'Autre, historien de formation, Kapuściński est fasciné par l'histoire vivante, celle qui se forme sous nos yeux : « [...] *ce qui me fascine dans l'histoire, c'est la manière dont elle se crée, la manière dont les gens réagissent. Or, pour écrire au sujet de cette histoire, il faut évidemment se trouver au cœur des événements [...]* »⁵⁴. Il tente de « *saisir le moment où l'humanité entre dans une nouvelle phase de son développement, [tente] de justifier l'existence de ce phénomène et de le*

reporterem tuż po studiach i fascynował mnie reportaż - wyprawy w teren, poznawanie nowego świata, jakim była dla mnie polska prowincja z wszystkimi jej problemami » [AS].

⁵³KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 24-25.

⁵⁴KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportrait d'un reporter*, op. cit., p. 18.

décrire »⁵⁵. Son but n'est pas de fournir une description des régimes politiques, de donner des dates ou des faits bruts, mais de décrire la vie des gens normaux, ceux qu'il côtoie lors de ses voyages, de donner une vision des faits et du monde différente de celle transmise par les médias de masse. Selon lui, ces derniers submergent le spectateur occidental sans analyser les faits ou leur signification et sans lui laisser le temps de le faire⁵⁶. Kapuściński expose ses points de vue sur le travail de reporter et les médias actuels dans *Autoportrait d'un reporter*, une composition d'interviews et d'entretiens avec des journalistes du monde entier. Il obtient de nombreux prix en Pologne comme à l'étranger, dont plusieurs en France : le prix de l'Astrolabe en 1995, le prix de la rédaction de Lire en 2000 et le prix Tropiques en 2002. Il est nommé pour le prix Nobel de littérature en 2006, finalement décerné à l'écrivain turc Orhan Pamuk.

Ryszard Kapuściński décède le 23 janvier 2007 dans un hôpital varsovien. Deux de ses œuvres sont parues à titre posthume en Pologne en 2007 et 2008. De nombreux travaux lui ont été consacrés après sa mort. Au-delà de la polémique sur sa vie personnelle et sur sa création littéraire, ce qu'il faut garder à l'esprit en travaillant sur les traductions de ses œuvres, c'est sa volonté de dévoiler un Tiers-Monde différent de celui des médias et de montrer la vie des gens du peuple dans ces pays. Il ne faut cependant pas oublier que son regard reste teinté par sa polonité :

*En écrivant sur d'autres mondes, je le fais d'une manière très « polonaise ». [...] Il y a dans ces livres [Le Négus et Le Shah] une relation à la Pologne. [...] Comme exemple, je cite toujours les merveilleux reportages américains sur l'Iran de Frances Fitzgerald, où on trouve tout sauf... la religion, celle de Khomeiny, l'islam. Lorsque je suis arrivé en Iran, j'ai immédiatement senti et apprécié le poids du phénomène religieux ; non pas par l'opération du Saint-Esprit, mais grâce à ma culture polonaise.*⁵⁷

Et ce sont les signes de cette polonité que nous avons tenté de déceler lors de la recherche préliminaire à la réflexion doctorale.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁶ *Ibidem*, chapitre V.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 76.

b. Le reportage littéraire dans *Le Christ à la carabine*

*Le Christ à la carabine*⁵⁸, dont la traduction a été envisagée dans le cadre de la recherche préliminaire, est paru en 1975. Cinq autres œuvres de Kapuściński, dont une traduction⁵⁹, sont parues en Pologne entre ce livre et *Le Bush polonais*. C'est ainsi que Kapuściński présente *Le Christ à la carabine* :

*C'est un livre sur les mouvements de la guérilla de la fin des années 60 avec lesquels j'ai pu entrer en contact et que j'ai pu observer. Le titre du livre renvoie à Camio Tores, prêtre colombien qui vivait parmi les paysans pauvres d'Amérique latine ; il avait rejoint un détachement de guérilla en Colombie, vêtu de sa soutane et armé d'une carabine, et a perdu la vie au combat.*⁶⁰

Le Christ à la carabine est composé de trois parties, chacune consacrée aux soulèvements populaires dans une région du monde différente. La première présente la guerre israélo-palestinienne du côté des fédératifs, combattants palestiniens. La seconde décrit les révolutions du peuple sud-américain face aux dictatures en place, notamment en Bolivie et au Guatemala. Le chapitre intitulé « La mort de l'ambassadeur », modifié et abrégé, fait par ailleurs partie du livre *Dlaczego zginął Karl von Spreti ?* [Pourquoi Karl von Spreti est-il mort ?], paru en 1970, puis réédité en version originale en 2010⁶¹. La dernière partie, qui est également la plus courte, emmène le lecteur en Mozambique pour lui présenter la résistance africaine face au colon portugais.

L'auteur présente la situation de manière différente pour chaque pays. Ainsi, dans la première partie, c'est son expérience personnelle qu'il fait vivre au lecteur : il raconte sa rencontre avec les combattants palestiniens, sa baignade dans les eaux du Jourdain, ses discussions avec les vieux Palestiniens, plus philosophes que guerriers. Le langage utilisé est lui aussi plus

⁵⁸ Pour l'original : KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Chrystus z karabinem na ramieniu*, Warszawa : Czytelnik, 1975 (2008). Pour la traduction : KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Le Christ à la carabine. Récits*, traduit du polonais par PATTE Véronique, Paris : Plon, 2010.

⁵⁹ Il s'agit du livre de Che Guevara : *Che Guevara - Dziennik z Boliwii* [Che Guevara : le journal de Bolivie], Varsovie : Książka i Wiedza, 1969.

⁶⁰ KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « Chrystus z karabinem na ramieniu » [Le Christ à la carabine], dans *Wyborcza.pl* : <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104867,7500807,Chrystus_z_karabinem_na_ramieniu.html>, consulté le 20 mars 2012 : « *To jest książka o ruchach partyzanckich działających w końcu lat 60., z którymi miałem możliwość się zetknąć i które miałem możliwość obserwować. Tytuł książki jest związany z postacią kolumbijskiego księdza Camio Toresa, żyjącego wśród biednego latynoamerykańskiego chłopstwa, który w sutannie, z karabinem poszedł walczyć do oddziału partyzanckiego w Kolumbii i zginął* » [AS].

⁶¹ KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Dlaczego zginął Karl von Spreti ?* [Pourquoi Karl von Spreti est-il mort ?], Varsovie : Czytelnik, 2010.

personnel que dans la partie suivante, où il choisit de relater les soulèvements d'un point de vue plus historique. Il y raconte les expériences de ceux qui ont vécu les insurrections et y ont perdu la vie plutôt que ses expériences de reporter. Ces différentes manières d'exposer les faits selon différents points de vue se reflètent dans les marqueurs présents dans le texte. Ainsi, c'est dans la première partie qu'il y a le plus de culturèmes relatifs au sacré. La seconde partie, quant à elle, foisonne de citations tirées de livres ou de journaux, mais aussi de discussions, discours ou enregistrements retranscrits par Kapuściński. La troisième partie comporte un mélange de ces deux approches, où le reporter relate sa rencontre avec le futur premier ministre du Mozambique pour ensuite donner la parole à Eduardo Mondlane qui devait devenir le président de son pays mais qui a été assassiné.

Le Christ à la carabine est centré sur des questions qui ont très peu de rapport avec l'Europe et aucun avec la Pologne, mais le texte présente des marqueurs culturels et contextuels à trois niveaux différents : international, européen et polonais. Les chapitres de notre recherche consacrés au reportage ont pour but de déceler la présence de divers types de marqueurs appartenant indifféremment à ces trois niveaux, et d'en analyser la traduction. Nous ne nous proposerons pas de différencier ces trois niveaux d'appartenance, car certains marqueurs peuvent relever à la fois de l'international et du national, comme les marqueurs historiques de la Deuxième Guerre mondiale. Bien qu'elle ait touché toute l'Europe, l'auteur y a un rapport très personnel, car il l'a vécue en Pologne.

c. *Autoportrait d'un reporter, entre reportage et autobiographie*

*Autoportrait d'un reporter*⁶² n'est pas une autobiographie dans sa forme classique. En effet, il ne s'agit pas d'un ouvrage littéraire composé par Kapuściński lui-même, mais de fragments d'entretiens avec des journalistes du monde entier, choisis par son editrice Krystyna Strączek parmi mille cent pages de textes qui lui ont été fournis par le reporter. Il s'agit donc d'un mélange entre autobiographie où l'auteur parle de lui-même à la première personne, et entretien, genre particulier de texte de type journalistique.

⁶² Pour l'original : KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportret reportera*, Cracovie : Znak, 2006. Pour la traduction : KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportrait d'un reporter*, traduit du polonais par Véronique Patte, Paris : Editions Plon, collection Pocket, 2008.

Autoportrait d'un reporter paraît en 2006 en Pologne aux éditions Znak. Il est traduit en français par Véronique Patte et paraît en 2008, soit un an après la mort du reporter, aux éditions Plon.

Autoportrait d'un reporter est divisé en cinq parties où sont analysés divers aspects du travail et de la vie de Kapuściński, comme la façon dont il est devenu reporter, la manière dont il exerce et perçoit ce métier, ses voyages, l'écriture de ses livres, mais aussi sa conception du journalisme et son opinion sur les médias. Ce dernier point est principalement traité dans la cinquième et dernière partie du livre.

Certains des marqueurs culturels et contextuels que l'on retrouve dans l'autobiographie sont les mêmes que ceux du reportage : marqueurs personnels, historiques, géographies, intertextualité. D'autres marqueurs sont également introduits. Cependant, la prévalence des marqueurs diffère. Ainsi, les marqueurs du sacré sont plus nombreux que les marqueurs personnels dans le reportage, qui quant à eux sont plus nombreux que les marqueurs du sacré dans l'autobiographie. La réflexion portera donc non seulement sur la nature des culturèmes rencontrés dans les différents genres abordés, mais aussi sur la prédisposition des différentes catégories littéraires à laisser s'exprimer tel ou tel type de marqueur culturel ou contextuel.

2. Le roman historique, un groupe-témoin

a. Définition

Pour définir ce qu'est le roman historique, il convient de prendre en compte son double aspect. Celui du roman, tout d'abord, c'est-à-dire du récit de fiction ; celui de l'histoire, ensuite, à savoir d'un récit en rapport avec le passé. En effet, le roman se définit comme historique non pas par rapport au moment de sa lecture, mais de son écriture. Ainsi, on ne pourra pas considérer *L'Assommoir* d'Émile Zola comme un roman historique. Bien qu'il s'ancre dans une temporalité qui n'est plus la nôtre aujourd'hui, il décrit une réalité qui est contemporaine au moment de l'écriture.

Isabelle Durand-Leguern estime que le roman historique naît avec la publication de *Waverley* de Walter Scott en 1814. Selon la chercheuse, dès le XIX^{ème} siècle, différents types de romans

historiques voient le jour. Durand-Leguern établit sa typologie en se basant sur la période dont traite le roman. Ainsi, le roman antique ou roman d'Antiquité constitue un type de roman historique à part entière. *Salammbô* de Gustave Flaubert qui se déroule dans la Carthage du III^{ème} siècle avant notre ère, ou *Quo Vadis ?* de Henryk Sienkiewicz qui se situe aux temps de Néron en font partie. D'autres romans historiques relèvent du roman médiéval, comme *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo ou, plus récemment, *Les Piliers de la Terre* de Ken Follett (1989). Il existe aussi des romans historiques du XIX^{ème} siècle qui s'intéressent à des périodes postérieures au Moyen-âge, tels *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas qui se déroule au XVII^{ème} siècle. Enfin, le roman historique du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle se révèle très varié. Certains auteurs choisissent d'établir l'action à la période médiévale, comme Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose*. D'autres préfèrent opter pour des époques plus récentes ; ainsi, de nombreux auteurs ont choisi la Seconde Guerre mondiale comme théâtre pour leurs romans, tels que Régine Desforges avec *La Bicyclette bleue* ou *Maus*, bande dessinée écrite et dessinée par Art Spiegelmann.

La constituante historique joue un rôle majeur dans ce type de romans : le destin des héros est étroitement lié aux événements historiques. Selon Durand-Leguern, le roman historique a pour objectif de représenter la société à une époque donnée et dans un espace défini. Il représente « *une possibilité d'évasion et de célébration de temps plus héroïques, dans lesquels l'individu pouvait faire la preuve de sa valeur et trouver sa place* », et permet de « *tenir un discours sur le présent tout en écartant les foudres de la censure* »⁶³.

Isabelle Durand-Leguern note par ailleurs que le roman historique se développe en même temps que l'enseignement de l'histoire et son intégration aux programmes scolaires. L'histoire se voit attribuer un rôle éducatif, ce qui explique la portée didactique et morale du roman historique.

Toutes ces composantes – historicité, héros pouvant être fictif qui évolue au gré de l'histoire réelle et qui, par sa valeur, trouve sa place dans un espace temporel et géographique défini, critique de l'état des choses au moment de l'écriture par une mise en parallèle avec une époque révolue – se retrouvent dans les ouvrages de l'écrivain polonais Henryk Sienkiewicz. Les catégories de marqueurs culturels et contextuels mises à jour tout au long de notre

recherche – éléments imaginaires, références historiques et géographiques, marqueurs langagiers et références diverses – seront examinées sur la base de l’une de ses œuvres phare, *Les Chevaliers teutoniques*.

b. *Les Chevaliers teutoniques*, Henryk Sienkiewicz

Les Chevaliers teutoniques est un roman historique médiéval de Henryk Sienkiewicz. L’ouvrage est d’abord paru sous forme de feuilleton dans l’hebdomadaire varsovien *Tygodnik Ilustrowany* entre 1897 et 1900, puis a été édité pour la première fois sous forme de livre en 1900.

En 1772, 1793 et 1795, la Pologne a vu son territoire partagé entre la Russie, l’Autriche et la Prusse jusqu’à disparaître complètement de la carte de l’Europe. L’impulsion pour la création de l’œuvre de Sienkiewicz a été la vague de germanisation qu’ont connu les terres historiquement polonaises dans les territoires annexés par la Prusse, ainsi que les politiques anti-polonaises qui y étaient introduites, comme l’interdiction l’enseignement du polonais dans les écoles à partir de 1872. Bismarck était alors ministre-président de la Prusse. Il considérait l’existence d’une Pologne libre comme un danger pour le peuple allemand, ce qui n’a pas apaisé la situation, et la série de mesures qui visaient à renforcer la position germanique sur les terres annexées ont été perçues comme autant d’agressions par les Polonais⁶⁴. C’est principalement dans l’art et le symbole que s’est manifesté le refus de la germanisation forcée sur les territoires prussiens, et l’œuvre de Sienkiewicz en est probablement l’exemple le plus connu. L’écrivain présente les aventures d’un jeune noble polonais qui affronte les chevaliers teutoniques par amour de son épouse et de sa patrie.

L’histoire commence en 1399, quelques jours avant la mort de la reine Hedwige I^{ère} de Pologne, et se termine en 1410 avec la bataille de Grunwald. Le lecteur suit les aventures de Zbyszko qui devient rapidement chevalier grâce à sa noblesse d’armes et de cœur. Sa fiancée, Danusia, est enlevée par des chevaliers teutoniques mal intentionnés pour soumettre son père, l’implacable Jurand de Spychów. Zbyszko traverse les terres polonaises, lithuaniennes et teutoniques à la recherche de sa bien-aimée. Cependant, il la retrouve trop tard, et elle décède

⁶³ DURAND-LEGUERN, Isabelle, *Le roman historique*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 14-15.

quelques jours après, rongée par la maladie. À la fin du récit, Zbyszko trouve le réconfort auprès de Jagienka, une amie d'enfance, et rentre auréolé de gloire sur ses terres après la bataille de Grunwald (1410) qui oppose les Teutoniques aux Polonais et dont ces derniers sortent victorieux. Notons ici que les chevaliers teutoniques représentaient l'un des ordres de chevalerie les plus importants de l'époque médiévale, né des croisades en Terre Sainte du XII^{ème} siècle. Pendant la christianisation des terres prussiennes et les conflits qui en résultent dans les années 1220, le duc Conrad de Mazovie invite l'Ordre sur ses terres, lui cédant des territoires pour s'établir. En 1234, un allié des teutoniques attaque Płock, la capitale de Conrad. Dès lors, la Pologne entre en conflit avec l'Ordre, conflit qui durera pendant de longues générations qui connaîtront plusieurs épisodes de guerre. Au moment de l'action, les chevaliers teutoniques prétextent la nécessité de christianiser la Lithuanie, pourtant chrétienne depuis le baptême du roi une dizaine d'années auparavant, pour justifier d'une croisade européenne et lever des fonds et des hommes.

Plusieurs raisons nous ont poussés à nous intéresser à ce roman. Premièrement, il s'agit d'un ouvrage constitutif de la culture polonaise. Cette lecture scolaire obligatoire fait partie du bagage cognitif des lecteurs polonais, qui pour la plupart reconnaîtront les références que d'autres auteurs pourraient faire à Sienkiewicz. Bien qu'on puisse arguer que le roman historique ne réponde pas nécessairement aux mêmes objectifs de divertissement immédiat que les autres textes de notre corpus, sa diffusion est tout aussi importante, si ce n'est plus. Nous pouvons citer pour exemple l'engouement suscité par *Les Piliers de la Terre* de Ken Follett, roman historique adapté en série et en jeu de société et écoulé à quinze millions d'exemplaires. Par ailleurs, l'intérêt de se référer à un groupe-témoin est justement sa différence avec le reste du corpus. Notons également qu'Andrzej Sapkowski s'est inspiré de l'ensemble des œuvres de l'écrivain du XIX^{ème} siècle dans la création de son *Sorceleur*, ce qu'il avoue lui-même dans l'entretien qu'il accorde à Stanisław Bereś⁶⁵. Il a donc semblé d'autant plus intéressant de nous pencher sur un des ouvrages de Henryk Sienkiewicz, probablement le romancier le plus populaire depuis plus d'un siècle en Pologne. Cet écrivain est, par ailleurs, un représentant de la « culture de masse » avant l'heure.

⁶⁴ Voir DAVIES, Norman, *Boże Igrzysko. Historia Polski* [Le Terrain de jeux de Dieu, une histoire de la Pologne], vol. 2, Cracovie : Znak, 1991, p. 150-181.

⁶⁵ Voir SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *Historia i Fantastyka* [Histoire et fantasy], Varsovie : SuperNowa, 2014.

Notre recherche s'appuie sur les versions suivantes de l'original et des deux traductions :

- Henryk Sienkiewicz, *Krzyżacy*⁶⁶. Il s'agit d'une version adaptée pour les lectures scolaires disponible dans les librairies physiques et numériques qui est pourvue de commentaires en fin d'ouvrage. Le roman lui-même occupe les 551 premières pages du livre.
- Henryk Sienkiewicz, *Pour l'Honneur et pour la Croix*⁶⁷, paru en 2013 aux éditions Jean-Cyrille Godefroy. Les noms traducteurs indiqués, Wodzinski et Kozakiwicz, sont les mêmes que ceux de la toute première version française parue en 1905. Il ne s'agit donc pas d'une nouvelle traduction de l'ouvrage, mais d'une réédition sous un titre nouveau. Cette version de la traduction sera utilisée comme référence comparative. La traduction principale du corpus sera la plus récente, réalisée en 2002 par Jean Nittman.
- Henryk Sienkiewicz, *Les Chevaliers teutoniques*⁶⁸, traduit du polonais par Jean Nittman, Paris : Parangon, 2002. Il s'agit de la traduction la plus récente de l'ouvrage. Sa longueur est de 357 pages. Cette différence entre les deux versions linguistiques interpelle : en effet, l'original polonais de référence fait deux cent pages de plus. Le format des deux livres est comparable : 14 x 21 cm pour la version française, 15 x 21 cm pour le polonais. La police est légèrement inférieure dans l'original, pour un espacement des lignes qui semble similaire et des marges plus petites. On peut donc avancer, avant même de lire le livre et de comparer les versions, que la traduction française est en réalité un abrégé de l'original polonais, et il en va de même pour la traduction parue sous le titre *Pour l'Honneur et pour la Croix*. Ceci n'est indiqué nulle part sur la couverture du livre qui laisse croire que la traduction française est un ouvrage complet. Il est donc légitime de s'interroger sur la raison et la portée culturelle de cette « disparition » dans la traduction française. Quelles sont ses conséquences sur la réception possible du livre par un lecteur français

⁶⁶ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy*, Cracovie : Wydawnictwo GREG, 2015.

⁶⁷ SIENKIEWICZ, Henryk, *Pour l'Honneur et pour la Croix*, traduit du polonais par WODZIŃSKI Antoni et KOZAKIEWICZ Bronisław, Paris : Jean-Cyrille Godefroy, 2013 (1905 pour la première parution sous le titre de *Les Chevaliers teutoniques, un roman héroïque*).

⁶⁸ SIENKIEWICZ, Henryk, *Les Chevaliers teutoniques*, traduit du polonais par NITTMAN Jean, Paris : Parangon, 2002.

qui ne connaît pas l'original ? Cependant, la question qui nous préoccupe réellement est la place occupée par le marqueur culturel et contextuel au sein du roman historique, représenté par *Les Chevaliers teutoniques*, par rapport à la place qu'il occupe dans le roman de fantasy. Retrouve-t-on les mêmes types de références culturelles dans les deux genres littéraires, et si oui, sous quelle forme ?

3. Le roman policier, un corpus secondaire comparatif

a. Introduction au roman policier

Dans sa préface à l'étude intitulée *Le roman criminel* de Stefano Benvenuti, Gianni Rizzoni et Michel Lebrun, Jean-Patrick Manchette constate :

Le roman policier, si l'on veut bien laisser de côté quelques précurseurs supposés dans l'Antiquité ou les contrées lointaines, appartient spécifiquement à ce que les sociologues appellent la culture de masse ; que la critique sociale extrémiste a préféré nommer culture-marchandise. Comme d'autres genres de textes (et comme certains médias dans leur quasi-totalité), le roman policier se fait immédiatement pour le marché.⁶⁹

Le roman policier s'inscrit donc directement dans les littératures de grande diffusion qui correspondent à ce que Manchette entend par « culture de masse » ou « culture-marchandise ». En effet, ces termes possèdent aujourd'hui un aspect péjoratif, bien que la définition soit globalement la même. Les deux terminologies reflètent cependant l'objectif premier de ce type de littératures, qui est leur diffusion auprès du plus grand nombre et le divertissement du lecteur. De même que pour la fantasy, les romans policiers à succès peuvent atteindre des publics qui se chiffrent en millions de personnes, voire plus. Ainsi, selon le livre Guinness des records, l'écrivaine Agatha Christie aurait vendu deux milliards d'exemplaires de ses livres, dont la moitié en anglais, et quatre millions continueraient à être écoulés chaque année⁷⁰. C'est pourquoi il est intéressant de s'intéresser à la place que peuvent occuper les marqueurs culturels et contextuels dans ce type d'ouvrage ainsi qu'à la façon dont ils sont

⁶⁹ BENVENUTI, Stefano, RIZZONI, Gianni, LEBRUN, Michel, *Le Roman criminel. Histoire, auteurs, personnages*, Paris : L'Atalante, 1982, p. 7.

⁷⁰ « Toujours n° 1 des best-sellers », http://www.lexpress.fr/culture/livre/toujours-n-numero-1-des-best-sellers_823583.html, consulté le 15 mars 2017.

transmis lors de la traduction. Notre recherche porte plus spécifiquement sur les échanges culturels entre la Pologne et la France, le corpus comprend donc un roman qui a été traduit du polonais vers le français. Cependant, il convient d'abord de définir rapidement ce qu'est le roman policier.

b. Le roman policier comme genre littéraire culturellement marqué

Benvenuti, Rizzoni et Lebrun remarquent que « *aucun genre n'apparaît spontanément : une subtile et inextricable trame où se mêlent et s'entrelacent antécédents et influences en est la toile de fond* »⁷¹. Ceci vaut aussi bien pour la fantasy qui puise ses racines dans différents genres en lien avec l'imaginaire (contes, mythes, légendes, etc.) que pour le roman policier. Ainsi, les trois auteurs indiquent que *Œdipe roi* de Sophocle est considéré par certains comme un précurseur du roman policier, car il en contient tous les ingrédients : un crime est commis ; les années passent puis, pour sauver sa cité, Œdipe décide de faire la lumière sur ce meurtre, aussi mène-t-il une véritable enquête. Il découvre finalement le plus improbable des coupables, à savoir lui-même.

Les exemples d'histoires antiques où un meurtre doit être résolu peuvent être plus nombreux. Il leur manque cependant un élément central du roman noir moderne : l'enquête policière professionnelle. En effet, comme le remarque le critique britannique George Bates cité par Benvenuti, Rizzoni et Lebrun, l'organe policier n'existait pas encore dans l'Antiquité. L'auteur français de polars Didier Daeninckx oppose cependant à cet avis son opinion selon laquelle la littérature a su inventer les institutions et les objets lorsque cela lui était favorable, citant pour exemple Jules Verne qui a créé le métro et la télévision à des fins uniquement littéraires⁷².

Bien qu'elle ne fasse pas l'unanimité, l'opinion de Georges Bates semble faire autorité pour donner une date de naissance au genre littéraire qu'est le roman policier. Il serait ainsi apparu en 1842 avec la publication de *Double Assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe,

⁷¹BENVENUTI, Stefano, RIZZONI, Gianni, LEBRUN, Michel, *op. cit.*, p. 11.

⁷²Voir DAENINCKX, Didier, « L'écriture des abattoirs » dans *La Revue des Ressources.org*, <<http://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-des-abattoirs,1604.html>>, consulté le 17 mars 2017.

traduit en français par Charles Baudelaire⁷³. Une fois de plus, Didier Daeninckx tempère cette position :

D'autres encore citent William Shakespeare qui, en 1592, écrit cette réplique de Warwick dans Henry VI :

« Mais voyez comme son visage est noir et gonflé de sang. Ses prunelles, plus saillantes que lorsqu'il vivait, ont le regard fixe et sinistre d'un homme étranglé. Ses cheveux sont dressés, ses narines dilatées par la convulsion. Il est impossible qu'il n'ait pas été assassiné. Le moindre de ces signes en fournirait la preuve. »⁷⁴

Cependant, bien que Warwick joue le rôle de juge et que ses observations soient celles d'un enquêteur, les attribuer au domaine du policier pourrait être contesté. Il semble donc plus sûr de se ranger du côté des auteurs du *Roman criminel* qui constitue notre principal ouvrage de référence pour le genre.

Dans la nouvelle de Poe, un jeune homme, le chevalier Charles-Auguste Dupin, mène l'enquête sur deux morts mystérieuses en plein Paris. Les corps d'une mère et de sa fille sont retrouvés. La première a la tête arrachée, la seconde est encastrée tête en bas dans un conduit de cheminée. Par la voie de la logique et de la déduction, Dupin trouve rapidement le coupable, un orang-goutan qui a échappé à la vigilance de son propriétaire. Poe donne ainsi naissance au premier vrai enquêteur amateur dont les aventures continueront dans trois livres supplémentaires. Par la même occasion, il ouvre la voie à d'autres illustres personnages comme Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle. Le succès de ce dernier est tel que le Britannique renonce à son métier de médecin pour se consacrer à l'écriture.

En France, la figure de l'enquêteur fait également belle carrière. Emile Gaboriau, grand admirateur d'Edgar Allan Poe, est le premier à l'introduire dans le paysage littéraire français avec son *Affaire Lerouge* (1866). Il y fait intervenir un détective à la retraite prénommé Tabaret ainsi qu'un policier du nom de Lecoq qui prendra rapidement de l'importance dans ses ouvrages. Plusieurs enquêtes voient le jour sous la plume de Gaboriau et de son disciple Fortuné du Boisgobey. Il faudra attendre 1905 et l'apparition d'Arsène Lupin imaginé par Maurice Leblanc pour qu'un nouveau personnage fort entre sur la scène du roman noir français. Depuis, la position du roman policier en tant que littérature de genre s'est affirmée.

⁷³ POE, Edgar Allan, *Double Assassinat dans la rue Morgue* suivi de *La Lettre volée*, Paris : Le Livre de Poche, 1841 (2009).

⁷⁴*Ibidem.*

De nombreux personnages nouveaux ont vu le jour, des enquêteurs professionnels comme le commissaire Maigret aux amateurs illustres tels que Miss Marple.

Le cheminement de la littérature policière en Pologne diffère quelque peu de ses voisins occidentaux. Quand naissent Sherlock Holmes et Arsène Lupin, le pays n'existe pas sur la carte de l'Europe. La littérature est perçue comme outil de cohésion nationale plutôt que moyen de divertissement. Le roman policier polonais apparaît donc relativement tard dans le paysage littéraire. La thématique commence à être réellement exploitée dans l'entre-deux guerres avec des romans tels que *Granica* [La Frontière] de Zofia Nałkowska en 1935. L'écrivaine y assemble des éléments qui mêlent réalisme, aventure, psychologie et roman noir.

C'est à l'époque de la République Populaire de Pologne que le roman policier prend de l'importance. Il est alors utilisé tant à des fins de distraction que de propagande, mettant en scène la milice de l'appareil socialiste qui arrête efficacement de dangereux criminels. Ce type de littérature est désigné en Pologne sous le nom de *powieść milicyjna* [roman milicien] par Stanisław Barańczak :

En tant que terme génologique, nous proposons celui de « roman milicien ». Répétons-le encore une fois : dans le cas de ce sous-genre, la caractéristique principale qui détermine toutes les autres est le choix inconditionnel de la milice comme représentante de la « partie poursuivante ». C'est donc le choix d'une institution dont la compétence a un aspect non seulement pragmatique, mais aussi idéologique. Par conséquent, la « partie poursuivante » du roman milicien ne peut jamais avoir tort, sur aucun sujet et d'aucune manière : elle doit non seulement être la partie vainqueuse (il s'agit, somme toute, d'un attribut du roman policier dans son ensemble), mais aussi être perçue de façon positive quelles que soient les circonstances.⁷⁵

L'adjectif *milicyjny*, « milicien », est construit sur le modèle de *policyjny*, « policier ». Il s'agit d'un culturème politique : dans les systèmes communistes, la milice est l'organe qui correspond à la police des régimes occidentaux et qui est fréquemment perçue comme un

⁷⁵ BARAŃCZAK, Stanisław, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej* [La Poétique du roman noir polonais] dans *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja* n° 6 (12), p. 63-82, (p. 68) : « Jako termin genologiczny proponujemy określenie „powieść milicyjna”. Powtórzmy raz jeszcze: podstawową cechą, która determinuje wszystkie pozostałe, jest w wypadku tej pododmiany gatunkowej bezwyjątkowy wybór milicji jako reprezentanta „strony ścigającej” — a więc wybór instytucji, której kwalifikacja ma charakter nie tylko pragmatyczny, ale również ideologiczny. W skutek tego „strona ścigająca” w powieści milicyjnej nie może nie mieć racji w jakim

organe répressif du fait des actions menées contre ceux qui s'opposent aux politiques en place. Le roman *Zły* [Le Méchant] de Leopold Tyrmand (1956) s'établit en tant que classique. Le criminel du livre s'en prend uniquement aux mécréants et rend la ville de Varsovie un peu plus sûre pour ses habitants, tandis que la milice s'échine à l'arrêter.

Le roman policier a connu des évolutions différentes en Pologne et en France, marquées par le contexte socio-politique et les besoins littéraires du moment. Ainsi, à l'époque communiste, les subtilités psychologiques étaient impossibles à exploiter, comme tout ce qui ne pouvait pas être contrôlé par le Parti. Il faut donc attendre la fin du communisme pour que le genre se développe. Toutefois, certaines caractéristiques du roman policier demeurent constantes. Parmi ces éléments de définition, la principale est probablement la présence d'un crime, généralement d'un meurtre. Il s'agira souvent d'affaires complexes qui nécessiteront l'intervention d'enquêteurs aux talents particuliers. Ces détectives pourront être incarnés par des individus, spécialistes ou amateurs, ou représentés par des institutions.

Ces deux composantes – criminelle d'une part, policière de l'autre – se retrouvent sans conteste dans les romans de Marek Krajewski qui relatent les aventures de l'inspecteur Eberhard Mock à Breslau. Parmi ceux-ci, *La Peste à Breslau* a été choisie pour intégrer le corpus de travail.

c. *La Peste à Breslau*, Marek Krajewski

La Peste à Breslau fait partie de ce qu'on appelle en Pologne le « cycle de Breslau », soit l'ensemble des enquêtes de Mock publiées par Krajewski qui se déroulent à Wrocław, anciennement Breslau⁷⁶. La série est constituée des livres suivants :

- *Śmierć w Breslau*⁷⁷, paru en France sous le titre *La Mort à Breslau*⁷⁸,

kolwiek względnie i w jakikolwiek sposób: musi być stroną nie tylko zwyczajną (ostatecznie jest to atrybut powieści kryminalnej w ogólności), ale także w każdych okolicznościach ocenianą pozytywnie » [AS].

⁷⁶Bien que ce nom n'ait plus cours en Pologne, le nom de la ville est resté le même en allemand, et il n'est pas indifférent dans l'utilisation qu'en fait l'auteur. En effet, l'histoire de la ville est spécifique. Elle fut allemande dans l'entre-deux-guerres. Krajewski appartient à la génération d'écrivains qui, face au communisme et à sa propagande sur les terres dites « recouvrées », décide de reconstituer l'intégralité de l'existence de la cité, y compris avec son passé allemand.

⁷⁷ KRAJEWSKI, Marek, *Śmierć w Breslau*, Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.

⁷⁸ KRAJEWSKI, Marek, *La Mort à Breslau*, traduit du polonais par ZAREMBA Charles, Paris : Gallimard, 2012.

- *Koniec świata w Breslau*⁷⁹, paru en France sous le titre *Fin du monde à Breslau*⁸⁰,
- *Widma w mieście Breslau*⁸¹, paru en France sous le titre *Les Fantômes de Breslau*⁸²,
- *Festung Breslau*⁸³, paru en France sous le titre *La Forteresse de Breslau*⁸⁴,
- *Dżuma w Breslau*⁸⁵, paru en France sous le titre *La Peste à Breslau*⁸⁶.

Un autre livre est également paru en Pologne dans le cycle d'histoires sur Breslau et le détective Eberhard Mock intitulé *Mock* (2016). Cependant, il n'a pas encore été publié en France à ce jour. Au total, les écrits de Marek Krajewski ont été traduits dans une vingtaine de langues⁸⁷. Contrairement aux volumes qui constituent le cycle *Sorceleur*, les livres de la série sur le détective Mock correspondent chacun à une aventure à part qui relate une enquête indépendante. Cependant, des liens étroits peuvent exister entre chaque histoire. Bien que le noyau de notre étude sur le roman policier soit constitué par *La Peste à Breslau*, le corpus intégrera également des références aux autres volumes de la série pour compléter nos réflexions et fournir des exemples aussi pertinents que possible pour les étayer.

Par ailleurs, l'ordre des traductions françaises ne correspond pas à celui des premières parutions polonaises. Cela peut être dû à l'approche chronologique particulière que l'auteur adopte à l'intérieur même de ses livres. Ainsi, les différentes enquêtes correspondent aux périodes suivantes :

- *La Mort à Breslau* est le premier livre paru en Pologne. L'enquête de Mock débute en mai 1933 et s'achève en juillet 1934. Des références au passé du détective sont d'ores

⁷⁹ KRAJEWSKI, Marek, *Koniec świata w Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2003.

⁸⁰ KRAJEWSKI, Marek, *Fin du monde à Breslau*, traduit du polonais par ZAREMBA Charles, Paris : Gallimard, 2011.

⁸¹ KRAJEWSKI, Marek, *Widma w mieście Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2005.

⁸² KRAJEWSKI, Marek, *Les Fantômes de Breslau*, traduit du polonais par CARLIER Margot, Paris : Gallimard, 2008.

⁸³ KRAJEWSKI, Marek, *Festung Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2006.

⁸⁴ KRAJEWSKI, Marek, *La Forteresse de Breslau*, traduit par DYÈVRE Laurence, Paris : Gallimard, 2012.

⁸⁵ KRAJEWSKI, Marek, *Dżuma w Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2007.

⁸⁶ KRAJEWSKI, Marek, *La Peste à Breslau*, traduit par CARLIER Margot et LAURENT Maryla, Paris : Gallimard, 2009.

⁸⁷ En juin 2017, les livres de Krajewski étaient traduits en vingt langues exactement : allemand, anglais, croate, danois, espagnol, français, grec, hébreu, hollandais, hongrois, italien, lituanien, macédonien, norvégien, russe, slovaque, suédois, tchèque, turc, et ukrainien (source : <http://www.marek-krajewski.pl>).

et déjà établies, introduisant un personnage qui a de la profondeur et doté d'une histoire assez complexe. Cependant, le lecteur polonais ne peut pas encore les connaître. En France, ce tome est le quatrième de la série.

- Le deuxième livre qui sort en Pologne est *Fin du monde à Breslau*. Les événements relatés sont antérieurs au premier volume : ils ont lieu entre novembre 1927 et janvier 1928. La carrière de Mock est au même point que dans *La Mort à Breslau*. Il s'agit du troisième tome paru en France.
- Le troisième livre polonais est *Les Fantômes de Breslau*. Une fois de plus, il se déroule avant *Fin du monde à Breslau* : l'histoire commence le 1^{er} septembre 1919 et s'achève le 2 octobre de la même année. Mock n'est pas encore un policier aussi gradé que dans les tomes précédents. L'histoire fait référence à des événements mentionnés à plusieurs reprises dans les livres déjà parus. Il s'agit du premier tome traduit en France.
- Le quatrième livre paru en Pologne est *Festung Breslau*. Les événements relatés se déroulent entre le 15 mars et le 8 avril 1945, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. C'est le cinquième et dernier livre de la série sur Mock à être paru en France à ce jour.
- *La Peste à Breslau* est le cinquième livre paru en Pologne. Il ne constitue cependant pas la fin de la série sur Eberhard Mock. L'histoire se déroule entre juin 1923 et avril 1924 et représente le deuxième volume traduit en France, selon l'ordre chronologique choisi par les éditeurs.

La Peste à Breslau intègre le corpus pour une analyse secondaire. La typologie établie s'appuie principalement sur la fantasy. Le roman policier permettra de vérifier son applicabilité à d'autres genres littéraires.

4. Un corpus principal issu du genre de la fantasy

a. Fantasy et culture

La fantasy est un genre littéraire relativement nouveau d'une part – nous y reviendrons –, et à visée très vaste d'autre part. Elle cible toutes les tranches d'âge, et ce de façon universelle : il suffit pour cela de voir l'envergure de phénomènes tels que celui qu'est devenu *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien, en particulier depuis la sortie du film au début des années 2000. Les ouvrages de Tolkien ont été traduits dans plus de soixante langues⁸⁸. Ils ont aussi été soumis à de nombreuses retraductions. Ainsi, *Le Seigneur des anneaux* a été retraduit une fois en France et deux fois en Pologne depuis sa première parution, il y a donc deux versions françaises et trois versions polonaises différentes. Il a suscité tant de passions qu'il en a été adapté un film. Les trois volets parus en 2001, 2002 et 2003 ont chacun cumulé plusieurs millions d'entrées rien qu'en France⁸⁹. Il a également inspiré près d'une cinquantaine de jeux différents (jeux de cartes, jeux vidéo et jeux de société) dont vingt-cinq jeux vidéo⁹⁰.

La fantasy dépasse largement son cadre littéraire initial. Magdalena Roszczyńska remarque que « *la fantasy est un phénomène aussi bien littéraire que sociologique, relatif à une sous-culture* »⁹¹.

L'importance du public visé par la fantasy en tant que genre à la fois littéraire et sociologique justifie son analyse du point de vue de la traduction. Andrzej Sapkowski explique :

⁸⁸ Yvan Strelzyk, un passionné de Tolkien, a réuni toutes les versions linguistiques des livres de l'auteur qu'il a pu trouver au fil des ans, photographies à l'appui, sur un site dédié. Il présente les versions linguistiques suivantes pour les livres de Tolkien, tous ouvrages confondus : afrikaans, albanais, arabe, aragonais, arménien, basque, biélorusse, bengali, breton, bulgare, catalan, cherokee, chinois, cornouaillais, croate, tchèque, danois, esperanto, estonien, féroïen, finnois, français, frison, gaélique, géorgien, allemand, grec, hawaïen, hébreu, hongrois, islandais, indonésien, irlandais, italien, japonais, coréen, latin, letton, lituanien, luxembourgeois, macédonien, marathi, moldave, mongol, monténégrin, norvégien, perse, polonais, portugais, roumain, russe, serbe, silésien, slovaque, espagnol, swahili, suédois, thaïlandais, turc, ukrainien, valencien, vietnamien, yiddish. Au total, cela fait 63 langues dont certaines possèdent des variantes régionales. Des versions en braille existent également. Source : www.elrondslibrary.fr/

⁸⁹ Source : Allociné, consulté le 13 septembre 2016 : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-27070/box-office/> : en France, plus de six millions d'entrées pour *La Communauté de l'anneau* et *Les Deux tours* et plus de sept millions d'entrées pour *Le Retour du roi*.

⁹⁰ Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_jeux_sur_Le_Seigneur_des_anneaux, consulté le 13 septembre 2016.

⁹¹ ROSZCZYŃSKA, Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki* [L'Art de la fantasy d'Andrzej Sapkowski. Les problématiques d'ordre poétique], Cracovie : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, 2009, p. 12 : « *Fantasy jest w równym stopniu zjawiskiem literackim co socjologicznym, subkulturowym* » [AS].

*Malgré les apparences, la question de la rigueur professionnelle est très importante en littérature fantastique. Je ne suis pas juste un gamin fasciné par les chevaux, les épées et les elfes [...]. Je dois aussi **décrire un monde imaginaire de façon à ce que le lecteur sache que je connais mon affaire** [...]. Sinon, je vais me laisser reléguer à la place à laquelle de nombreuses personnes aimeraient me voir : celle d'**une personne qui écrit des bêtises sur rien du tout**. Montrer que je m'y connais en armes, en équitation ou en techniques de siège est une excellente preuve de ma préparation en tant qu'écrivain. Avant d'écrire, j'ai donc dû puiser dans les bonnes sources et me former.*⁹²

L'auteur a été contraint d'acquérir des connaissances spécifiques lors de l'élaboration de son livre, tant pour la vraisemblance de son œuvre que pour sa crédibilité en tant qu'auteur. Ne s'agit-il pas, en effet, de créer un univers dans lequel le récepteur se déplacera et vivra le temps de la lecture ? Il semble naturel que le traducteur présente la même rigueur au cours de son travail. C'est à lui que revient d'identifier les catégories de connaissances à acquérir. C'est ce point de vue qui est adopté tout au long de notre questionnement : celui du traducteur qui approche un texte de fantasy et qui se doit de négocier « l'autre versant » dont parle Berman sans toutefois négliger la richesse de la source.

L'une des hypothèses de travail est donc que, tout comme pour tout autre type de littérature, la littérature dite de grande diffusion contient de nombreuses références auxquelles le traducteur doit se sensibiliser. Andrzej Sapkowski la confirme dans l'entretien qu'il a accordé à Stanisław Bereś :

*Un certain savant critique a affirmé [...] : « Les mots « popularité [d'un livre, NDT] » et « culture » s'excluent l'un l'autre ». Par la suite, j'ai eu l'occasion de me moquer à plusieurs reprises de cette déclaration, en remarquant que selon cette règle, la meilleure littérature serait celle qui ne serait lue par absolument personne.*⁹³

Nous ne tenterons pas ici d'explorer les différences entre les littératures de grande diffusion et littérature considérée comme « haute », que ce soit au niveau des thèmes abordés, de la

⁹²SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 54 : « *Kwestia warsztatowskiej rzetelności jest, wbrew pozorom, bardzo ważna w literaturze fantastycznej. Ja nie jestem byle pęszczkiem, którego zafascynował koń, miecz i elf [...]. Ja też muszę opisać wymyślony świat w taki sposób, aby czytelnik otrzymał informację, że wiem, o czym mówię [...]. Inaczej dam się zepchnąć na pozycję, na której wiele osób chętnie by mnie widziało: kogoś, kto pisze głupstwa o niczym. Wykazanie się znajomością broni, jazdy konnej czy techniki oblegania twierdz jest doskonałym dowodem mojego pisarskiego przygotowania. Przystępując do pisania, musiałem więc sięgnąć do odpowiednich źródeł i poduczyć się* » [AS].

qualité ou d'autres critères – que ces différences existent ou non. Notre recherche s'appuiera sur *Sorceleur* d'Andrzej Sapkowski et analysera les éléments culturels vectorisés par cet ouvrage. Ceci nous permettra de nous pencher sur la double problématique de la traduction de la fantasy et du passage du polonais vers le français, Sapkowski étant, à l'heure actuelle, le seul écrivain polonais de fantasy traduit en français.

Sorceleur est probablement l'un des ouvrages polonais modernes les plus connus à l'international, avec des traductions dans dix-sept langues⁹⁴. L'adaptation en jeu vidéo a largement contribué à cette popularisation, avec six millions d'exemplaires vendus ne serait-ce que pour le troisième volet sorti en mai 2015⁹⁵. Par ailleurs, *Sorceleur* fait l'objet de plusieurs analyses littéraires en Pologne. Comme l'écrit Katarzyna Łęk, il s'agit d'un

*ouvrage accessible à des lecteurs qui possèdent des compétences de lecture très variées [...], aussi bien pour ceux qui le traiteront comme une simple « aventure pleine de péripéties » pour se divertir que pour ceux qui remarqueront sa complexité intertextuelle et souhaiteront « l'ériger en sujet de recherches académiques ».*⁹⁶

Avant d'avancer une réponse aux interrogations sur le culturème dans la fantasy, il convient de définir plus précisément ce qu'est ce genre littéraire et d'en brosser un tableau en Pologne et en France.

b. Qu'est-ce que la fantasy ?

Comment définir un genre littéraire quand les avis sur ses origines divergent ? Selon Jacques Baudou, « *on peut dater précisément l'émergence éditoriale des littératures dites de l'imaginaire en 1965, date à laquelle parut aux États-Unis en paperback Le Seigneur des*

⁹³ *Ibidem*, p. 220 : « Powiedział to pewien uczonek w piśmie krytyk [...] : 'Słowa 'poczytność' i 'kultura' wzajemnie się wykluczają'. Kilkakrotnie później zdarzało mi się kpić z owej wypowiedzi, zauważając, że według tej zasady najlepsza literatura to taka, której nie przeczytał absolutnie nikt » [AS].

⁹⁴ En juin 2017, les livres de la série *Sorceleur* sont parus dans les langues suivantes : lituanien, russe, tchèque, allemand, espagnol, français, portugais, anglais, bulgare, finnois, serbe, suédois, italien, hollandais, estonien, chinois (Taïwan), hongrois. Dans certaines langues, seuls certains volumes ont vu le jour.

⁹⁵ Données recueillies le 20 novembre 2015 soit exactement six mois après la sortie du jeu. Source : « *The Witcher III dépasse les 6 millions de ventes* », <<http://www.jeuxvideo.com/news/440394/the-witcher-3-depasse-les-6-millions-de-ventes.htm>>, page web consultée le 20 novembre 2015.

⁹⁶ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 25 : « [lektura] przystępna dla odbiorców o bardzo zróżnicowanym poziomie kompetencji czytelniczych [...], zarówno dla tych, którzy potraktują go jako zwykłą rozrywkową « fabułę z mnożstwem perypetii », jak i dla tych, którzy zauważą jego intertekstualne uwikłania i zechcą je « uczynić (...) tematem prelekcji akademickiej » [AS].

anneaux »⁹⁷. Cette opinion peut cependant être contestée, car les « littératures de l'imaginaire » évoquées par Baudou n'englobent pas nécessairement uniquement la fantasy. Ainsi, le fantastique est un genre connu et exploité depuis longtemps ; il s'agit pourtant d'un genre différent de la fantasy. Tzvetan Todorov le décrit comme suit :

*Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, [...] et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux.*⁹⁸

De nombreux ouvrages à succès, parus bien avant la date de 1965 citée par Jacques Baudou, puisent dans le fantastique et s'inscrivent dans les littératures de l'imaginaire : *La Vénus d'Ille* (Prosper de Mérimée, 1837), *Le portrait de Dorian Grey* (Oscar Wilde, 1891), *Dracula* (Bram Stoker, 1897) et bien d'autres. La fantasy, quant à elle, se rattache à un monde qui n'est pas le nôtre, celui que Todorov désigne comme « le merveilleux », tel que *Le Seigneur des Anneaux*.

Selon Andrzej Sapkowski, la fantasy est née en 1930 avec l'apparition du personnage de Conan le Barbare dans *The Phoenix on the Sword* d'Robert E. Howard⁹⁹. Dans les entretiens accordés à Stanisław Bereś, il nous livre sa propre définition du genre :

*La fantasy, c'est raconter un mythe, un conte, une légende, mais dans une langue qui n'est pas du registre du conte de fées. On peut voir une analogie entre le roman policier et le roman fantasy. L'un comme l'autre laissent paraître une certaine stylisation pour engendrer l'improbabilité [...]. La fantasy pose les mêmes exigences que celles exigées de Chandler, Spillane, Hammett et Fleming pour le roman policier : raconter une histoire invraisemblable de façon vraisemblable.*¹⁰⁰

⁹⁷ BAUDOU, Jacques, « La *fantasy*, historique et définition du genre », article en ligne : <http://www.lecturejeunesse.org/articles/la-fantasy-historique-et-definition-du-genre/>, consulté le 11 janvier 2016.

⁹⁸ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1976, p. 29.

⁹⁹ Voir SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczey jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy* [Le Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon. Compilation de connaissances sur la littérature fantasy], Varsovie : SuperNowa, 2011, p. 7.

¹⁰⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 33 : « Fantasy to jest opowiadanie mitu, baśni, legendy, ale językiem absolutnie nie baśniowym. Można znaleźć analogię między fantasy a kryminałem. Zarówno w

La fantasy connaît un nombre d'adeptes toujours grandissant depuis son apparition, peu importe la date à laquelle l'on considère qu'elle soit née, tant parmi les auteurs que parmi les lecteurs. Cela se traduit par une multiplication non seulement des styles d'écriture, mais aussi des thèmes abordés et des types d'univers créés. Andrzej Sapkowski remarque :

*Peu importe que Le Seigneur des anneaux de Tolkien soit diamétralement différent de Conan de Robert E. Howard. Les deux sont de la fantasy, mais l'un représente l'epic fantasy et l'autre l'heroic fantasy [...]. Le Guin fait de la high fantasy et Kane, de la sword and sorcery. Un livre dont l'histoire dégouline de sang et de sperme ne va pas avec un livre qui, sans les dragons, rappellerait à s'y méprendre Pollyanna ? C'est parce que le premier, c'est de l'adult fantasy, et le deuxième, c'est de la young adult fantasy.*¹⁰¹

Sapkowski cite également la *dark fantasy* [fantasy sombre], l'*humorous fantasy* [fantasy humoristique], la *science fantasy* [fantasy scientifique], la *literary fantasy* [fantasy littéraire], le *magic realism* [réalisme magique] ou encore l'*urban fantasy* [fantasy urbaine].

Dorota Gutfeld, quant à elle, propose deux définitions différentes de la fantasy. La première est une vision « extra-littéraire », où le genre est perçu en comparaison avec le monde réel. Cependant, selon la chercheuse, des limites se posent rapidement dans l'analyse du genre ainsi perçu, car l'ouvrage ne se définit plus en tant qu'œuvre littéraire autonome. Il convient alors de différencier les éléments réellement fictifs de ceux qui ne le sont pas. Il peut se révéler nécessaire de cerner l'intention de l'auteur ainsi que sa vision du monde et/ou celle de ses lecteurs. Elle propose également d'adopter une approche « intra-littéraire » pour la définition de la fantasy, à savoir la décrire en comparaison avec les autres types de littératures, notamment les littératures réalistes formées au cours du XIX^{ème} siècle. Il faudrait alors tenir compte du nombre, de la fonction et de la place occupée par les éléments fantastiques. Dorota Gutfeld précise en effet que la seule présence d'un élément imaginaire ne propulse pas systématiquement un ouvrage dans le domaine du fantastique ou de la fantasy, citant, à la

jednym, jak i w drugim gatunku daje się zauważyć pewna stylizacja na nieprawdopodobieństwo [...] I fantasy wymaga tego samego, czego wymagał kryminal od Chandlera, Spillane'a, Hammetta i Fleminga: opowiedzieć rzecz nieprawdopodobną w sposób prawdopodobny » [AS].

¹⁰¹SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini* [Le Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon], *op. cit.*, p. 9-10 : « Co z tego, że Władca Pierścieni Tolkiena krącowo się różni od Conana Roberta E. Howarda ? I to jest fantasy i to jest fantasy, tylko że jedno to epic fantasy, a drugie heroic fantasy [...]. Le Guin to high fantasy, a Kane to sword & sorcery. Że nie przystaje książka, której fabuła ocieka krwią i spermą [...], do książki, która, gdyby nie te smoki, do złudzenia przypominałaby Pollyannę ? A, bo ta pierwsza to adult fantasy, a ta druga to young adult fantasy [...] » [AS].

suite de Traill, l'exemple de *Hamlet*, et soulignant la difficulté à préciser les limites de ce genre polymorphe¹⁰².

Définir la fantasy n'est donc pas une tâche aisée. C'est un genre en constante évolution car constamment nourri. Les ouvrages d'Andrzej Sapkowski se trouvent au cœur de nos travaux, c'est donc son point de vue sur la question qui sera mis en avant. Dans le cadre du présent travail, nous proposons donc la définition suivante, simple au vu des problématiques posées par le genre, mais qui résume les idées apportées par les différents chercheurs et qui suffira à l'analyse entreprise : la fantasy est un genre littéraire qui aborde des mondes et des univers qui ne sont pas les nôtres, tout en rendant vraisemblable l'histoire racontée¹⁰³. En effet, les références culturelles n'auraient pas leur place dans un univers dénué de toute vraisemblance. Dans le même temps, tout lecteur possède un bagage cognitif qu'un auteur est susceptible d'exploiter. Cette définition va dans le sens de l'analyse de Dorota Gutfeld, pour qui un lecteur de fantasy s'attend à découvrir un univers inédit ou voir le monde qu'il connaît se transformer en un monde nouveau¹⁰⁴.

Notre étude porte non seulement sur la traduction d'un ouvrage de fantasy, mais aussi sur la transmission de ses éléments culturels lors du passage du polonais vers le français. Il convient donc de présenter rapidement l'état de la fantasy en Pologne et en France.

c. La fantasy en Pologne et en France

À la fin du XX^e siècle, en Pologne, s'opère une libéralisation de la parole, dans le cadre d'une progression vers une liberté plus grande qui se traduit notamment par une libéralisation de l'écriture. Le mot se débarrasse des contraintes politiques, il s'affranchit tant de la censure

¹⁰² Voir GUTFELD, Dorota, *op. cit.*, p. 42-49.

¹⁰³ La question de la vraisemblance du monde représenté dans la fantasy peut être sujette à objectivisation de la part du lecteur. Cependant, c'est l'intention de l'auteur qui est à retenir ici. Comme l'écrit Andrzej Sapkowski, « toute littérature qui souhaite divertir son lecteur présente les événements de manière à ce que leur réalité devienne secondaire, bien qu'ils demeurent toujours dans les limites de la vraisemblance. La fantasy va encore plus loin. Elle permet à toute invraisemblance de devenir vraisemblable » dans SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.* p 185 : « Każda literatura, chcąc zabawić czytającego, tak przedstawia wydarzenia, że nieistotna staje się ich prawdziwość, choć zawsze mieści się ona w granicach prawdopodobieństwa. Fantastyka idzie jeszcze dalej. W niej wszelkie nieprawdopodobieństwo może być prawdopodobne » [AS].

Par ailleurs, l'invraisemblance peut être le but recherché dans un ouvrage fantasy – auquel cas le recours au bagage cognitif n'est pas annulé. C'est par exemple le cas pour le cycle *La quête du roi Arthur* (1938-1941, première publication de l'ouvrage complet en 1958) de T.H. White qui recourt à la fois au grotesque et à la fantasy pour créer un ouvrage politisé.

que de la nécessité du combat idéologique présent en littérature polonaise depuis 1956. Le marxisme dialectique qui impose le réalisme socialiste dès 1949 n'autorise rien qui ne soit étroitement inscrit dans le monde réel. Seule la science-fiction, avec le grand écrivain que fut Stanisław Lem, ouvre la voie d'un imaginaire futuriste¹⁰⁵ : le marxisme se veut scientifique et tolère ces thèmes qui imaginent un avenir édicté par la science. Lem n'est pas le seul écrivain à s'essayer à ce style nouveau d'écriture, avant comme pendant l'époque stalinienne. Les exemples sont nombreux : A. Ziemięcki, *Schron na placu Zamkowym* [L'abri de la place du Château] (1947) ; R. Gajda, *Ludzie ery atomowej* [Le peuple de l'ère atomique] (paru en 1956 mais terminé en 1947) ; K. Boruń et A. Trepka, *Zagubiona przyszłość* [Un avenir perdu] (1953) ; W. Umiński, *Zaziemskie światy* [Des mondes extraterrestres] (1956).

L'irréel fait une première et timide apparition chez Jerzy Andrzejewski dans *Złoty lis*¹⁰⁶ [Le renard doré] en 1980. Cependant, tant que le monde littéraire reste largement dépendant de la politique du Comité Central du POUP, les thèmes merveilleux à proprement parler sont peu présents dans la littérature nationale.

Andrzej Sapkowski, auteur de la série *Sorceleur*, est un véritable précurseur de la fantasy polonaise. Lui aussi n'a commencé à publier son ouvrage qu'après la chute du Mur. Il évoque non seulement un certain silence, mais aussi un mode de pensée bridé au temps de la République Populaire de Pologne :

*Les modes de pensée de cette époque-là étaient marqués par un mélange de pragmatisme et d'opportunisme. Cette association donnait d'excellents résultats, et, à moins de posséder la ferveur d'un Traugutt [...], on gardait le silence [...]. À cette époque, aucune personne saine d'esprit ne pensait que les choses pouvaient changer. En tous cas, moi, je n'y croyais pas.*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Voir GUTTFELD, Dorota, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 196 : « Pendant longtemps, la fantasy n'existait dans notre pays que conformément aux normes [...] de la science-fiction classique, 'pure et dure' » (« *Przez długi czas fantastyka istniała w naszym kraju w standartach [...] klasycznej „twardej” SF* ») [AS].

¹⁰⁶ Un enfant se lie d'amitié avec un renard qui vivrait dans son armoire. Les parents consternés s'inquiètent, mais finissent par se demander si un peu de « fantaisie » ne serait pas souhaitable dans l'existence. ANDRZEJEWSKI Jerzy, *Złoty lis*, Kraków, Wydawnictwo literackie, 1980, p.53.

¹⁰⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 183 : « *Sposób myślenia w tamtym czasie nacechowany był mieszanką pragmatyzmu i oportunistu. To połączenie znakomicie się sprawdzało i jeśli ktoś nie miał w sobie zapędów Traugutta [...], to siedział cicho. [...] Wtedy nikt przy zdrowych zmysłach nie wierzył, żeby cokolwiek mogło się zmienić. Przynajmniej ja w to nie wierzyłem* » [AS].

Après la chute du Mur, l'écriture connaît une transition du même ordre que celle qui s'est opérée au niveau social et politique. C'est dans ce contexte que le genre littéraire qu'est la fantasy connaît un véritable essor en Pologne dans les années 1990 :

Comment la saga du Sorceleur permettait-elle de s'évader ? Elle offrait une échappatoire à la situation désastreuse de la Pologne dans les années 1990. Le chaos politique qui régnait dans les contrées où voyageait Geralt renvoyait l'image de la Pologne décrite dans la presse. S'échappait-on pour tomber de Charybde en Scylla ? Dans la vie réelle, il n'y avait pas de sorceleur, de Geralt, mutant aux cheveux blancs, phénomène de foire, homme à principes dans un monde où les principes n'existent plus, même si cela semble bête et naïf [...]. Mais ce sorceleur étrange mis à part, le monde décrit par Sapkowski offrait par exemple un refuge face à l'Église catholique, qui n'existait tout simplement pas dans cet univers imaginaire. À sa place, il y avait des femmes fortes, des femmes au pouvoir [...].¹⁰⁸

La rupture avec la réalité constitue très certainement un moteur de la réussite de la fantasy dans le monde entier. Pour le cas particulier de la Pologne, Andrzej Sapkowski avance également des raisons plus pragmatiques. Il souligne les nouvelles possibilités offertes par le changement de système politique et économique à la suite duquel la fantasy a pu trouver sa place dans les librairies :

La métamorphose du système a fait du bien à beaucoup de choses en Pologne, y compris à la fantasy. Tant au niveau économique que politique : le fait que la fantasy se vende bien a commencé à prendre de l'importance, tandis que le fait que la vente soit peu de chose face à la politique et à sa bien-pensance en a perdu (en grande partie, car cet aspect ne s'est pas entièrement effacé non plus). Après 1989, on a pu acheter des droits aux auteurs qu'on voulait, traduire ceux qu'on aimait, publier ceux qu'on préférait. Quant au papier, article jusque-là rationné, toute personne qui avait de l'argent pouvait en acheter et l'utiliser pour faire imprimer quelque chose qui allait lui garantir un beau retour sur investissement.

¹⁰⁸ WIŚNIEWSKI, Michał R., « Wiedźmin : co stoi za tym sukcesem ? Polskość » [Qu'est-ce qui fait le succès du Sorceleur ? Sa polonité], *Gazeta Wyborcza* du 15 mai 2015, version en ligne consultable sur : <http://wyborcza.pl/1,75475,17926887,Wiedzmin_Co_stoi_za_tym_sukcesem_Polskosc_WISNIEWSKI.html>, consulté le 20 mai 2015 : « Jaką ucieczkę oferowała wiedźmińska saga? Przed okropieństwem lat 90. w Polsce. Polityczny chaos panujący w krainach przemierzanych przez Geralt odzwierciedlał to, o czym mogliśmy przeczytać w gazetach. Jaka tu zatem ucieczka - z bagna w bagno? Otóż w realu nie było wiedźmina. Geralt, wiedźmin, białowłosa mutant i dziwadło, człowiek z zasadami w świecie bez zasad, jakkolwiek głupio i naiwnie by to brzmiało [...].

Ale oprócz cudaka-wiedźmaka świat opisany przez Sapkowskiego oferował np. schronienie przed Kościołem katolickim, którego w nibylandii zwyczajnie i premedytacją nie było. Były za to silne kobiety; kobiety u władzy [...] » [AS].

*C'est ainsi qu'après 1989, nous avons connu une véritable corne d'abondance en matière de fantasy.*¹⁰⁹

Depuis, un nombre important d'écrivains polonais de qualité a également opté pour la fantasy : Jarosław Grzędowicz, Rafał Ziembkiewicz, Feliks W. Kres, et bien d'autres. Des revues de renommée nationale consacrées à la littérature fantasy ont vu le jour : *Feniks*, *Nowa Fantastyka*, *Fantasy*, *Science Fiction*... Le phénomène est particulièrement original si l'on songe qu'en France, une grande partie des best-sellers fantasy, mis en avant dans les rayonnages des librairies, sont issus de la plume d'écrivains étrangers. Il semblerait par ailleurs que la fantasy est un genre moins lu en France qu'en Pologne, ce qu'il est possible d'avancer sur la base d'une comparaison des meilleures ventes pour l'année 2015 de deux grandes enseignes de vente : Empik pour la Pologne et la Fnac pour la France. Nous avons choisi ces enseignes au vu de leur répartition vaste sur les territoires nationaux respectifs, ainsi qu'au vu du nombre de magasins existants (199 pour la Fnac, 212 pour Empik) et de la présence d'une boutique en ligne pour chacune des enseignes, ce qui augmente leur visibilité et leur popularité auprès du public.

Parmi les cent premières ventes de romans listées sur le site internet de la Fnac, aucun titre de fantasy n'est représenté, ni en littérature française, ni en littérature étrangère. Le seul livre classifiable dans la catégorie de la science-fiction au sens le plus vaste du terme est le classique littéraire *1984* de Georges Orwell¹¹⁰.

Parmi les cent premières ventes de livres sur le site Empik.pl se trouvaient les huit titres suivants dans le domaine de la fantasy, du fantastique et de la science-fiction, dont trois romans polonais et cinq traductions :

- *Metro 2035*, Dmitry Glukhovskiy, science-fiction (18^{ème} position),
- *Le Sorceleur, tome 1. Le Dernier Vœu*, Andrzej Sapkowski, fantasy (38^{ème} position),

¹⁰⁹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczey jaskini* [Le Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon], op. cit., p. 5 : « Jak wielu rzeczom w Polsce, także kondycji fantasy dobrze zrobiła metamorfoza systemu. Tak ekonomicznego, jak i politycznego – fakt, że fantasy sprzedaje się dobrze, zaczął mieć znaczenie, przestał zaś (w znacznej mierze, bo nie całkiem przecie) mieć znaczenie fakt, że sprzedaż jest mało ważna w zestawieniu z polityką i polityczną prawomyślnością. Można było po roku 1989 kupować prawa do tych autorów, których się chciało, przekładać tych, których się lubiło, wydawać tych, których się wolało, papier zaś, do niedawna artykuł otrzymywany z reglamentowanego przydziału, mógł sobie kupić każdy, kto miał pieniądze. I wykorzystać na druk tego, co gwarantowało ich zwrot, i to ze sporym przybiciem. Dlatego po roku 1989 otworzył nam się w fantasy prawdziwy Róg Obfitości » [AS].

- *Le Trône de crâne, tome 1*, Peter V. Brett, fantasy (49^{ème} position),
- *Magiczne drzewo, Tom 7* [L'Arbre magique, tome 7], Andrzej Maleszka, roman fantastique pour les enfants (64^{ème} position),
- *La Sélection, volume 4*, Kiera Cass, fantasy (66^{ème} position),
- *La Loi du millénaire, tome 2*, Trudi Canavan, fantasy (67^{ème} position),
- *Ja, inkwizytor. Kościany Galeon* [Moi, l'Inquisiteur. Le Galéon osseux], Jacek Piekara, fantasy (78^{ème} position),
- *Le Trône de crâne, tome 2*, Peter V. Brett, fantasy (89^{ème} position).

Ces données semblent indiquer que globalement, les genres littéraires relatifs à l'imaginaire se vendent mieux en Pologne qu'en France dans certaines grandes enseignes, et donc y sont probablement plus populaires ou répandus. Cependant, cela ne signifie pas que la fantasy n'est pas lue ou pas représentée en France.

Ainsi, à l'été 2016, le site de la Fnac proposait 4527 titres de fantasy – sachant que les séries et les cycles contiennent souvent de nombreux tomes, et que certains ont été réédités plusieurs fois ; les bandes dessinées n'ont pas été incluses au classement¹¹¹. Les dix premières places pour les ventes de fantasy à la Fnac étaient occupées par les auteurs suivants :

1. George R. R. Martin
2. Andrzej Sapkowski
3. Andrzej Sapkowski
4. Andrzej Sapkowski
5. Robin Hobb
6. Andrzej Sapkowski
7. George R. R. Martin
8. Andrzej Sapkowski
9. Andrzej Sapkowski
10. George R. R. Martin

¹¹⁰ Classement consulté le 17 juin 2016 : <http://livre.fnac.com/Best-sellers-romans-2015/Roman-et-Nouvelles/nsh195979/w-4?ItemPerPage=100>

¹¹¹ Site web de la Fnac, consulté le 17 juin 2016 :

<http://recherche.fnac.com/SearchResult/ResultList.aspx?SCat=2!1%2c2009!2&Search=fantasy&sft=1&sl=0.8&ssi=6&sso=2>

soit trois auteurs au total, dont aucun Français.

Parmi le top 100 des ventes de la Fnac en littérature fantasy, en juin 2016, 12 places étaient occupées par des auteurs français, au nombre de quatre : Pierre Bottero (neuf positions), John Lang (une position), Pierre Pevel (une position) et Gabriel Katz (une position)¹¹².

Le catalogue d'Empik proposait quant à lui 1689 produits dans le domaine de la littérature fantasy à la même période, ce qui pose une nouvelle problématique, à savoir celle des catégories de classification par les éditeurs et les distributeurs : les deux enseignes ont-elles la même approche de la fantasy ? Il ne sera pas possible d'approfondir la question ici. Les dix premières ventes étaient occupées par les auteurs suivants :

1. Dmitry Glukhovsky
2. Andrzej Sapkowski
3. Peter V. Brett
4. Trudi Canavan
5. Jacek Piekara
6. Peter V. Brett
7. Dmitry Glukhovsky
8. George R. R. Martin
9. Robert J. Szmidt
10. Andrzej Sapkowski

Nous remarquons deux spécificités dans ce top 10 par rapport au classement de la Fnac. Premièrement, la liste de noms est beaucoup plus variée : trois auteurs sur la Fnac, sept auteurs sur Empik. Deuxièmement, la liste française ne contient pas de noms français, tandis que la liste polonaise contient quatre auteurs polonais.

Parmi le top 100 des ventes d'Empik en littérature fantasy, en juin 2016, 26 places étaient occupées par des auteurs polonais (soit plus du quart des meilleures ventes), au nombre de treize : Andrzej Sapkowski (dix positions), Jacek Piekara (trois positions), Robert J. Szmidt (une position), Andrzej Pilipiuk (trois positions) ainsi que Marta Kisiel, Aneta Jadowska,

¹¹² Site web de la Fnac, consulté le 17 juin 2016 : <http://recherche.fnac.com/SearchResult/ResultList.aspx?ItemPerPage=100&SCat=2!1%2c2009!2&Search=fantasy&sft=1&sl=0.8&ssi=6&sso=2>

Robert M. Wegner, Jarosław Grzędowicz, Marcin Mortka, Andrzej Ziemiański, Stanisław Lem, Anna Kańtoch et Jakub Ćwiek (une position chacun)¹¹³.

Ces chiffres, bien que non exhaustifs, permettent d'esquisser un très rapide tableau de l'état de la fantasy en France et en Pologne. Ils permettent d'avancer que les littératures de l'imaginaire se sont plus activement développées en Pologne, bien que, comme le souligne Dorota Gutfeld, nombre des ouvrages fantasy qui paraissent en Pologne continuent à être des traductions de l'anglais¹¹⁴. La France demeure aussi une grande importatrice de fantasy, ce qui justifie d'autant plus son analyse du point de vue de la traduction. Ces propos peuvent cependant être tempérés par le panorama rapide offert par Anne Besson sur l'état de la fantasy française en 2007 :

La situation française témoigne aujourd'hui des conquêtes du genre ; de très nombreuses collections ont vu le jour, pour satisfaire les attentes de deux publics de la fantasy, les jeunes et les adultes, par des romans en général « à suivre », anglophones, francophones et, de plus en plus, européens [...]. Nouvelles maisons d'édition et nouvelles collections se lancent en effet sur ce marché, dont un modèle de réussite éditoriale et économique comme Bragelonne, créé en 2000 par Alain Névant et Stéphane Marsan (déjà cofondateur de Mnemos en 1995) illustre à quel point il peut être porteur. Bragelonne représente en 2006 2,3 millions d'euros de chiffre d'affaires [...] ; 170 tirages au catalogue, rejoints par 50 nouveaux titres chaque année [...] ; des collections de plus en plus nombreuses et diversifiées, « Bragelonne SF » ou « L'Ombre », consacrée à l'horreur et au fantastique, témoignant des extensions possibles d'un attrait initial pour la fantasy [...]. [La critique] formulée à l'encontre de Bragelonne est de trop peu s'engager auprès d'auteurs français [...]. Elle est largement infondée : non seulement Mnemos avait [...] investi ce créneau de la jeune génération française [...] ; mais encore, l'entreprise de traduction et de publication des « classiques » anglophones constitue elle aussi une étape essentielle de la maturation du genre, qu'il ne s'agirait pas de négliger.¹¹⁵

Début 2017, Bragelonne regroupe plusieurs labels spécialisés dans la fantasy : Bragelonne, Milady et Castelmor. Selon le magazine *Livre Hebdo*, le catalogue de l'éditeur contient plus de 550 titres début 2017, avec 76 titres publiés chaque année¹¹⁶, ce qui certifie de la vitalité du

¹¹³ Site web d'Empik, consulté le 17 juin 2016 : <http://www.empik.com/bestsellery/ksiazki?searchCategory=3134&hideUnavailable=true&resultsPP=50&sort=topPreviousYear&qtype=facetForm>

¹¹⁴ Voir GUTTFELD, Dorota, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁵ BESSON, Anne, *La fantasy*, *op. cit.*, p. 112-113.

¹¹⁶ <http://m.livreshebdo.fr/fiche-societe/bragelonne>, consulté le 19 janvier 2017.

marché de la fantasy en France et justifie encore une fois son analyse du point de vue de la traduction.

d. *Sorceleur*, Andrzej Sapkowski

Le premier ouvrage de notre corpus constitue également son noyau principal et en représente le texte le plus long. En effet, il est constitué de huit volumes. Par ailleurs, le jeu vidéo *The Witcher* réalisé sur la base du livre, et plus particulièrement son dernier volet sorti en 2015, sera également examiné.

Paru entre 1993 et 2013, traduit en français entre les années 2003 et 2012, publié aux éditions Bragelonne, puis réédité dans la collection Milady, *Sorceleur* est un ouvrage composé de huit volumes au total à ce jour : deux recueils de nouvelles, un cycle en cinq épisodes et une préquelle. La série a été adaptée au cinéma en 2001 par Marcin Brodzki. *Sorceleur* a ensuite inspiré le studio de développement de jeux vidéos CD Projekt, avec la parution en 2007 du premier volet de la trilogie *The Witcher*, suite hypothétique à la saga qui respecte l'univers élaboré par Andrzej Sapkowski dans tous ses détails. Il s'agit à ce jour de la plus grande réussite internationale des studios polonais de développement de jeux vidéo. Ce succès eut pour conséquence une deuxième partie sortie en 2012 et une troisième en 2015. Le succès du livre en France peut entre autres s'expliquer par la médiatisation importante du jeu vidéo, support toujours plus prisé du public. Ainsi, bien que les premiers volumes aient été traduits avant l'apparition du jeu vidéo, la sortie des deux premiers volets du jeu a été suivie de près par une réédition de tous les tomes existants du livre. L'illustration de la première de couverture de chaque volume chez Milady est en relation directe avec le jeu : si les images n'en sont pas directement tirées, c'est le visage du Geralt du jeu vidéo qui y apparaît. Non seulement les graphismes sont ceux du jeu, mais les images elles-mêmes n'établissent pas forcément un lien avec l'histoire racontée dans le livre, mais avec celle du jeu. Ainsi, l'illustration du second recueil de nouvelles est la suivante :



Figure 1 : Illustration de *L'Épée de la Providence* aux éditions Bragelonne

Nous voyons Geralt, le protagoniste principal, en premier plan, et Triss Merigold, un personnage secondaire, en deuxième plan. Cependant, le personnage de Triss, qui occupe une place importante dans les jeux *The Witcher*, est seulement cité dans *L'Épée de la Providence* et ne joue aucun rôle dans les nouvelles – le choix de l'utiliser en couverture interpellera donc le lecteur qui n'aura pas joué au jeu et semble présent pour inciter le joueur à l'achat.

Quelles que soient les motivations des éditeurs pour ces choix, les liens que le jeu a établis avec le livre sont très forts. En parvenant à être présent sur divers supports, *Sorcelleur* d'Andrzej Sapkowski s'est assuré de sa réussite dans les librairies françaises.

Nous nous intéresserons aux huit volumes qui constituent la série :

1. *Ostatnie życzenie*¹¹⁷, paru en France sous le titre *Le Dernier Vœu*¹¹⁸ ; premier recueil de nouvelles,
2. *Miecz przeznaczenia*¹¹⁹, paru en France sous le titre *L'Épée de la Providence*¹²⁰ ; deuxième recueil de nouvelles,

¹¹⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, *Ostatnie życzenie*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1993).

¹¹⁸ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, traduit du polonais par DYÈVRE Laurence, Paris : Bragelonne, 2003.

¹¹⁹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Miecz przeznaczenia*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1993).

3. *Krew elfów*¹²¹, paru en France sous le titre *Le Sang des Elfes*¹²² ; premier volume de la suite de romans,
4. *Czas pogardy*¹²³ (1995), paru en France sous le titre *Le Temps du Mépris*¹²⁴ ; deuxième volume de la suite de romans.
5. *Chrzest ognia*¹²⁵ (1996), paru en France sous le titre *Le Baptême du Feu*¹²⁶ ; troisième volume de la suite de romans.
6. *Wieża jaskółki*¹²⁷ (1997), paru en France sous le titre *La Tour de l'Hirondelle*¹²⁸ ; quatrième volume de la suite de romans.
7. *Pani jeziora*¹²⁹ (1999), paru en France sous le titre *La Dame du Lac*¹³⁰ ; cinquième et dernier volume de la suite de romans.
8. *Sezon Burz*¹³¹ (2013), paru en France sous le titre *La Saison des orages*¹³² ; préquelle à la totalité de l'ouvrage dont l'action se déroule juste avant *Le Dernier Vœu*.

Les remarques sur les marqueurs culturels et contextuels présents dans *Sorceleur* ainsi que leurs traductions seront étayées par des exemples tirés d'autres ouvrages de fantasy, dont :

- *Garrett, détective privé*, Glen Cook¹³³,

¹²⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *L'Épée de la Providence*, traduit du polonais par DAYET Alexandre, Paris : Bragelonne, 2008.

¹²¹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Krew elfów*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1994).

¹²² SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Sang des elfes*, traduit du polonais par WALERYSZAK Lydia, Paris : Bragelonne, 2008.

¹²³ SAPKOWSKI, Andrzej, *Czas pogardy*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1995).

¹²⁴ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Temps du mépris*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ Caroline, Paris : Bragelonne, 2009.

¹²⁵ SAPKOWSKI, Andrzej, *Chrzest ognia*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1996).

¹²⁶ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Baptême du feu*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ Caroline, Paris : Bragelonne, 2009.

¹²⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, *Wieża jaskółki*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1997).

¹²⁸ SAPKOWSKI, Andrzej, *La Tour de l'Hirondelle*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ Caroline, Paris : Bragelonne, 2010.

¹²⁹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Pani jeziora*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1999).

¹³⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *La Dame du Lac*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ Caroline, Paris : Bragelonne, 2011.

¹³¹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Sezon Burz*, Warszawa : superNOWA, 2014 (2013).

¹³² SAPKOWSKI, Andrzej, *La Saison des orages*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ Caroline, Paris : Bragelonne, 2015.

¹³³ COOK, Glen, *Sweet silver blues. A Garrett, P.I. Novel*, New York : ROC, 1987.

Pour la version française : COOK, Glen, *Garrett, détective privé 1. La belle aux bleus d'argent*, traduit de l'anglais par LE RUYET, Jean-François, Paris : J'ai Lu, 2003.

- *Le Hobbit*, J.R.R. Tolkien¹³⁴,
- *L'Assassin royal*, Robin Hobb¹³⁵.

Enfin, les liens qui existent entre *Sorceleur* et la série de jeux vidéo *The Witcher* a également mené à l'intégration du troisième et dernier volet du jeu vidéo au corpus étudié.

5. Le jeu vidéo comme corpus secondaire de grande diffusion

a. Présentation générale

Les liens que la littérature de grande diffusion peut entretenir avec d'autres supports de médiatisation sont indéniables. Les adaptations cinématographiques de livres qui relèvent de ce type de littératures sont nombreuses, et ce dans des registres variés : *Le Seigneur des anneaux* (fantasy), *Sherlock Holmes* (policier), *Le journal de Bridget Jones* (comédie), etc. Il en va de même pour la télévision : ainsi, un grand nombre d'ouvrages d'Agatha Christie ont été adaptés en téléfilms et sont régulièrement rediffusés sur les chaînes françaises, à l'instar des séries britanniques *Hercules Poirot* et *Miss Marple*.

Le jeu vidéo occupe une place de plus en plus importante dans l'industrie du divertissement, en termes d'utilisateurs comme en termes de parts de marché. Ainsi, les studios CD Projekt Red qui ont développé la série de jeux *The Witcher* ont reçu fin 2016 un financement d'une hauteur de sept millions d'euros, soit trente millions de zlotys, pour le développement de leur nouveau projet en cours, *Cyberpunk 2077*¹³⁶. Quant au jeu vidéo en France, son chiffre d'affaires est en croissance constante. Il représente 3,46 milliards d'euros en 2016 et

Pour la version polonaise: COOK, Glen, *Słodki srebrny blues*, traduit de l'anglais par JAGIEŁOWICZ, Aleksandra, Varsovie : Wydawnictwo Alfa, 1993.

¹³⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Hobbit*, New York : HarperCollins, 1937, 2013.

Pour les traductions françaises : TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Hobbit*, traduit de l'anglais par LAUZON, Daniel, Paris : Le livre de poche, 2012. TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit*, traduit de l'anglais par LEDOUX, Francis, Paris : Hachette, 1980, 2006.

¹³⁵ HOBBS, Robin, *The Farseer Trilogy, Book 1. Assassin's Apprentice*, New York : Del Rey, 1995, 2014.

Pour la traduction française : HOBBS, Robin, *L'assassin royal 1. L'apprenti assassin*, traduit de l'américain par MOUSNIER-LOMPRÉ, Arnaud, Paris : J'ai Lu, 1998.

¹³⁶ Chiffres fournis par CD Projekt Red : <<https://www.cdprojekt.com/pl/media/aktualnosci/30-mln-zl-dla-grupy-cd-projekt-innowacje-ramach-programu-gameinn/>> (article du 14 décembre 2016, consulté le 21 décembre 2016).

ambitionne la place de première industrie culturelle française¹³⁷. Face à des chiffres de telle ampleur, il semble naturel de s'intéresser à la diffusion linguistique du média qu'est le jeu vidéo, notamment par le biais de la traduction.

Sébastien Genvo remarque que « *la condition première pour qu'il y ait un jeu vidéo est la présence d'un système informatique* »¹³⁸. Il fait remonter l'origine de l'industrie vidéoludique au début des années 1960 avec le développement du jeu *Space Wars*, qu'il remarque ancré dans les considérations du moment, à savoir la course à l'espace. Les premières consoles de salon sont mises au point dès la moitié des années 1970 par la société Atari. Les jeux sur borne d'arcade sont développés en parallèle, tels que *Galaxy Game* qui est une version reprogrammée de *Space Wars*, pour connaître un véritable essor à la fin de années 1970 et au début des années 1980. Jusqu'à la fin des années 1980, malgré les chiffres d'affaires considérables engrangés par les sociétés de jeux vidéo, leur développement demeure l'affaire d'équipes réduites.

Selon Genvo, c'est au début des années 1990 que le développement des jeux vidéo se complexifie. Les équipes de production augmentent, les coûts également. Aujourd'hui, l'enjeu est double, et « *le développement d'un jeu vidéo répond à la fois à un souci créatif et à des impératifs commerciaux* ». Les thématiques et les façons de jouer se sont diversifiées, et le jeu vidéo évolue au fil des avancées technologiques. Les plateformes de jeu actuelles sont multiples : ordinateur, consoles de salon variées, plateformes mobiles (smartphones, tablettes) de plus en plus prisées par les utilisateurs. Malgré cette diversification, les thématiques abordées par l'industrie vidéoludique restent souvent ancrées dans les considérations du moment. Ainsi, bien que les univers imaginaires se multiplient avec l'apparition de jeux toujours plus nombreux qui se déroulent dans des mondes entièrement fictifs, certains thèmes qui préoccupent l'actualité peuvent être décelés : le développement des armes biologiques dans la série *Resident Evil*, la généralisation de l'arme nucléaire dans les *Fallout*, la lutte contre le terrorisme dans *Medal of Honor*, les discriminations sociales dans *Deus Ex : Mankind Divided*, etc.

¹³⁷ Données du Syndicat des Editeurs de Logiciels de Loisirs (SELL), <<http://www.sell.fr/news/bilan-2016-annee-record-dans-lhistoire-du-jeu-vidéo>>, consulté le 17 mars 2017.

¹³⁸ GENVO, Sébastien, *Introduction aux enjeux artistiques et culturels des jeux vidéo*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 7.

Avec l'intérêt porté au contexte et les avancées technologiques qui permettent de plonger le joueur dans des environnements toujours plus vastes et plus complexes, le culturel a lui aussi pris une place de plus en plus importante dans le domaine vidéoludique. Les jeux, jadis en noir et blanc et en deux dimensions, se dotent de graphismes toujours plus beaux et plus précis : mondes en 3D, palettes de couleurs variées, éléments graphiques précis. Bien que certains jeux optent pour des graphismes simples, tels que *Minecraft* entièrement constitué de cubes, ou encore *Limbo* qui se déroule dans un monde en deux dimensions et en nuances de gris, la tendance générale est à un réalisme toujours plus important. Cependant, pour attirer et fidéliser le joueur, l'aspect visuel seul ne suffit pas. Ainsi, certains jeux qui ont tout misé sur leurs graphismes et ont centré leurs campagnes publicitaires sur cet aspect n'ont pas réussi à susciter un grand intérêt chez les utilisateurs. L'exemple en est donné avec *Crysis III*, plutôt mal accueilli par la critique malgré la réussite des deux premiers opus. C'est ainsi que les commentateurs du site jeuxvideo.com, l'un des sites français de référence sur le jeu vidéo, l'ont présenté au public :

*Longtemps considéré comme une véritable vitrine technologique, le premier Crysis continue de servir d'étalon pour de nombreux amateurs de FPS¹³⁹. Non seulement le jeu était de toute beauté, mais il proposait une liberté d'approche et une richesse de gameplay qui ont marqué toute une génération de joueurs. Malheureusement, même le plus bel étalon n'est pas à l'abri que sa progéniture soit un poulain maladif...*¹⁴⁰

Pour s'adapter aux exigences du public, les développeurs doivent donc jouer sur plusieurs tableaux : non seulement la beauté graphique, mais aussi les prestations techniques du jeu (intelligence artificielle, jouabilité), les possibilités offertes au joueur au sein du jeu, l'histoire, etc. Et, avec l'expansion de l'industrie vidéoludique, l'élément culturel dans le jeu vidéo semble également intéresser de plus en plus leurs créateurs.

L'importance de la fidélité culturelle prend toute son ampleur lorsque l'on songe au travail réalisé par les équipes de création pour reproduire un environnement du monde réel. Ainsi, *Ghost Recon : Wildlands* des studios français Ubisoft, sorti en mars 2017, se déroule dans la Bolivie contemporaine. Le joueur incarne un agent gouvernemental infiltré en charge de lutter contre les cartels de drogue, et évolue dans un environnement 3D qui reproduit les paysages

¹³⁹ FPS : *First Person Shooter*, jeu de tir à la troisième personne.

boliviens réels. Le jeu est constitué d'une vingtaine de zones en monde ouvert, c'est-à-dire librement explorables par le joueur et où il peut se promener au gré de ses envies. Ces zones regroupent des biotopes très variés qui vont du désert à la jungle tropicale en passant par la ville. Pour conserver une fidélité maximale avec la réalité, des équipes de créateurs se sont rendues sur place. Elles ont pris plus de 15 000 photos et tourné une quinzaine d'heures de vidéos. La fidélité au paysage n'était pas leur seul souci ; elles sont également allées à la rencontre des populations locales pour s'imprégner de la culture bolivienne afin d'en permettre un rendu aussi fidèle que possible. Elles ont ainsi pu découvrir que si la plupart des maisons dans les zones rurales n'étaient pas terminées, c'est parce que les taxes prélevées sur un bien immobilier achevé sont bien plus élevées¹⁴¹. C'est un type d'information, à la limite entre le culturel et le contextuel, qu'il est possible de transmettre grâce à un support visuel. Il est cependant possible que ces éléments culturels et contextuels passent également par le biais du contenu textuel d'un jeu, auquel cas le traducteur devra y être sensible. Il est également possible de s'interroger sur la place des éléments culturels et contextuels dans les jeux vidéo qui ne se déroulent pas dans un monde réel, mais dans des univers fictifs, et notamment dans des univers relevant de la fantasy.

En effet, tout comme pour le cinéma ou la littérature, les jeux vidéo peuvent se passer dans le monde réel, dans un monde qui s'approche du réel, ou dans des univers totalement imaginaires. Ils peuvent s'inscrire dans des registres différents : fantasy, guerre, horreur, post-apocalyptique, réalisme, etc. Ils peuvent se jouer à la première ou à la troisième personne, seul, en duo ou en équipe, en affrontant d'autres joueurs ou en collaborant avec eux, en ligne ou hors connexion.

Ainsi, il existe de nombreuses catégories-types de jeux vidéo. Voici un bref descriptif de certaines d'entre elles :

- RPG – Role Playing Games ou jeux de rôle : le joueur incarne un personnage dont il fait évoluer les compétences. Ce personnage peut être seul (*Fable*, *Elders Scrolls*) ou à la tête d'une équipe (*Baldur's Gate*, *Neverwinter Nights*).

¹⁴⁰ « Test de Crysis 3 », <<http://www.jeuxvideo.com/articles/0001/00018385-crysis-3-test.htm>>, consulté le 27 janvier 2016.

¹⁴¹ Voir reportage du site jeuxvideos.com sur le sujet : <<http://www.jeuxvideo.com/videos/reportages/583195/au-cœur-de-ghost-recon-wildlands-focus-sur-un-open-world-coherent.htm>>, consulté le 26 janvier 2017.

Traditionnellement, le RPG se situe dans un univers de type fantasy qui tend plus ou moins vers le Moyen-âge. L'exemple en est donné avec les jeux inspirés du *Seigneur des anneaux*, mais aussi de nombreux autres : *Dragon Age*, *Les Royaumes d'Amalur*, *Dark Souls*, etc. Cependant, des éléments propres à des périodes plus avancées peuvent intervenir ; ainsi, dans *Fable III*, l'univers se rapproche plutôt de l'époque industrielle ; dans la série des *Fallout*, le joueur se retrouve propulsé dans une Amérique post-apocalyptique qui n'a plus rien de médiéval. Parmi les RPG, les MMORPG, ou *Massive Multiplayer Online Role Playing Games* – jeux en ligne massivement multijoueurs, occupent une place spécifique. Les joueurs peuvent se rencontrer les uns les autres, jouer ensemble ou s'affronter, créer des guildes, etc. L'éditeur de jeux Blizzard possède l'une des licences les plus connues de MMORPG, *World of Warcraft*, avec un nombre de joueurs estimé à plus de 6 millions en 2016¹⁴².

- FPS – *First Person Shooters* ou jeux de tir à la première personne : comme leur nom l'indique, il s'agit de jeux situés dans un univers plus avancé technologiquement le RPG classique. Le joueur est équipé le plus souvent d'armes à feu et il bénéficie d'une vue à la première personne, ce qui signifie qu'il ne voit pas son personnage, mais perçoit l'univers du jeu à travers ses yeux. De nombreux FPS se jouent en ligne, comme la célèbre série *Counter Strike* qui fait partie du tournoi international World Cyber Games organisé annuellement depuis 2000. Une variante du FPS est le TPS, *Third Person Shooter* ou jeu de tir à la troisième personne, où le joueur contrôle son personnage en le voyant de l'extérieur.
- *Survival-horror* : il s'agit de jeux qui s'inscrivent dans le registre de l'horreur telle qu'elle est connue de la littérature ou du cinéma. Le joueur est propulsé dans un environnement hostile et inquiétant où l'objectif sera de survivre avec peu de moyens. La série des *Resident Evil*, jeu de zombies à la troisième personne, est l'un des exemples les plus connus pour ce genre. L'une des

¹⁴² Projections réalisées par des observateurs externes, basées sur les chiffres fournis par Activision Blizzard Inc. Voir : <<http://www.millennium.org/wow/accueil/actualites/nombre-d-abonnes-de-world-of-warcraft-les-ventes-de-legion-au-30-aout-117901?page=2>>, consulté le 20 janvier 2017.

critiques émises envers l'adaptation cinématographique est l'absence de l'aura inquiétante qui plane sur l'ensemble du jeu. D'autres exemples peuvent être cités, comme *Silent Hill* qui a également été adapté au cinéma.

- *Serious game* : il s'agit de jeux ludo-éducatifs, de jeux de réflexion ou de jeux cérébraux. Le *serious game* peut notamment servir d'outil d'enseignement, élaboré en collaboration par des équipes pédagogiques et/ou de recherche et des développeurs. Ainsi, le jeu *Simulang* représente le premier *serious game* pour l'apprentissage de l'anglais professionnel.

L'industrie vidéo-ludique aborde donc des thématiques très variées. Différents types de jeux pourront appeler un vocabulaire différent, que le traducteur devra connaître pour pouvoir le traduire. Il s'agit d'un domaine de spécialisation à plusieurs facettes : technique d'une part, culturelle et contextuelle d'autre part, car les références peuvent être nombreuses. Il est intéressant d'examiner de quelles façons les marqueurs culturels et contextuels peuvent s'exprimer dans le jeu vidéo sur la base de *The Witcher III*.

b. *The Witcher III*, CD Projekt RED

The Witcher III constitue le dernier volet de la trilogie *The Witcher* des studios de développement polonais CD Projekt Red. La première partie est sortie une première fois en 2007 sur PC. Encensée pour son gameplay, ses graphismes, son univers et son histoire, certains détails ont néanmoins dérangé les joueurs tels que les personnages non joueurs (PNJ) trop répétitifs ou le doublage parfois mal réalisé en français. Le jeu est paru une deuxième fois en 2008, corrigé par CD Projekt Red et avec des voix françaises revues. La deuxième partie du RPG est sortie en 2011 sur PC, puis en 2012 sur consoles. Elle a une fois de plus été accueillie très favorablement par les critiques. Enfin, le troisième et dernier volet est sorti en mai 2015, simultanément sur plusieurs supports : PC, Xbox One et PS 4.

L'intrigue du jeu se déroule après celle du cycle de romans *Sorceleur*. Cependant, les personnages principaux restent les mêmes. Ainsi, le joueur incarne Geralt de Riv, sorcelleur, qui évolue dans les lieux décrits par Andrzej Sapkowski dans ses romans. Les implications culturelles de ce jeu inspiré du livre qui constitue le noyau de notre corpus sont donc multiples. Outre les références que l'on peut trouver dans l'ouvrage original, le jeu s'adresse

en premier lieu à des joueurs qui connaissent l'œuvre de Sapkowski. Les moyens d'expression de l'univers dépeint sont plus nombreux que dans un ouvrage purement textuel, et les considérations culturelles et contextuelles passent par de nombreux canaux : graphismes des décors et des personnages, environnement sonore et musical, trame narrative, éléments d'intertextualité, etc.

Les deux premiers opus représentent chacun une cinquantaine d'heures de jeu, ce qui est considérable au vu des tendances actuelles qui sont à la réduction de la place des aventures en solo pour donner la part belle au multijoueur. Contrairement aux deux premières parties qui se déroulent en monde semi-ouvert, soit des chapitres dotés chacun d'une partie de carte séparée, il est difficile de quantifier la durée de vie de *The Witcher III*, car toute l'aventure se déroule en monde ouvert sur une carte faisant une surface totale de plus de 130 km². Outre l'aventure principale, le joueur a accès à un très grand nombre de quêtes secondaires, et la durée du jeu peut excéder les 150 heures. Le jeu s'est également doté de deux extensions majeures intitulées *Hearts of Stone* et *Blood and Wine*. Dans notre analyse, nous n'avons donc pas prétendu à l'exhaustivité dans l'approche des éléments culturels et contextuels présents dans cet ensemble. Les culturèmes du jeu vidéo ont été illustrés par comparaison avec ceux de l'ouvrage fantasy de référence, en proposant des exemples qui appartiennent aux différentes catégories culturelles distinguées.

6. Quel corpus pour l'analyse du culturème dans la traduction des littératures de grande diffusion ?

Notre recherche s'intéresse à une grande catégorie de textes que les chercheurs tels qu'Anne Besson désignent sous le terme de « littérature de grande diffusion ». Comme leur nom l'indique, il s'agit de formes littéraires qui rencontrent beaucoup de succès auprès du grand public. Si notre étude concerne cette catégorie de textes, c'est justement au vu du nombre de personnes qu'elle touche. Le traducteur n'a pas seulement pour rôle de transmettre une histoire : celle-ci s'inscrit dans un contexte qui peut se révéler spécifique d'un point de vue culturel, historique, géographique, etc. Ainsi, comme l'écrit Israel :

En effet, les mots ne disent pas tout et ne nous livrent au mieux que les significations consignées dans les dictionnaires et, le plus souvent, c'est la prise

*en considération du contexte et des circonstances de l'énonciation qui permet de déterminer leur pertinence et de leur assigner une valeur spécifique*¹⁴³.

Lorsque les textes traduits s'adressent au plus grand nombre, la transmission de ce savoir complémentaire devient une problématique essentielle, car les littératures de grande diffusion peuvent devenir un moyen de découvrir l'Autre sans même y prêter garde. Cependant, la fluidité de passage de cette information n'est pas toujours aisée.

La recherche sur la fantasy a donné naissance à un questionnement sur la traduction vidéoludique. *Sorceleur* a en effet connu une adaptation en jeu vidéo avec la série *The Witcher*, ce qui a permis d'intégrer un nouvel axe à notre réflexion : si les littératures de l'imaginaire contiennent des culturèmes, est-ce aussi le cas pour le jeu vidéo orienté fantasy ? Si oui, comment s'expriment-ils ? Ce questionnement secondaire sera exploré tout au long des chapitres. En effet, l'industrie vidéoludique est en pleine expansion et atteint un public toujours plus important, sur une tranche d'âge toujours plus vaste. Certains chercheurs ont déjà consacré leur carrière académique à la culture vidéoludique, mais retrouve-t-on dans le jeu vidéo des culturèmes proches de ceux présents dans la littérature ?

Afin de vérifier la présence des culturèmes de la fantasy dans les autres types de littératures de grande diffusion, un corpus secondaire sera constitué du roman policier avec *La Peste à Breslau*, issu du cycle de romans sur l'inspecteur Eberhard Mock. Bien que la fantasy constitue le noyau de notre questionnement, il peut en effet être intéressant d'étudier l'applicabilité typologique des conclusions tirées sur un corpus plus varié.

Enfin, au vu de la popularité de certains romans historiques qui peuvent donc être considérés comme de la littérature de grande diffusion, une œuvre majeure de la littérature polonaise sera intégrée dans nos exemples par le biais du roman historique, représenté par *Les Chevaliers teutoniques* de Henryk Sienkiewicz. Bien qu'il ne s'agisse pas de littérature de grande diffusion à proprement parler, le public vaste auquel l'ouvrage s'adresse en Pologne justifie son étude du point de vue de la culture et de la traduction. Les particularités de l'ouvrage sont ses fortes connotations patriotiques et son anti-germanisme prononcé, qui se retrouvent dans

¹⁴³ ISRAEL, Fortunato, « La créativité en traduction ou le texte réinventé », dans RADERS, Margit et MARTIN-GAITERO, Rafael (éds) *IV Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*, Madrid : Editorial Complutense, 1994, p. 105-118.

les divers types de marqueurs que nous présenterons. Ces spécificités ont-elles fait leur chemin jusqu'au lecteur français dans la traduction la plus moderne de l'ouvrage ?

Enfin, les marqueurs culturels et contextuels que nous identifions pour la fantasy sont-ils communs aux autres textes de notre corpus ? Quelles sont les spécificités de l'expression de la culture dans les différents ouvrages que nous analysons ?

ET S'IL EXISTAIT DES CULTURÈMES DE L'IMAGINAIRE ?

Le problème [...] de toute la traductologie, c'est de savoir ce que signifie « donner l'équivalent ».
Umberto Eco¹⁴⁴

La fantasy se distingue par son appartenance aux littératures dites « de l'imaginaire », c'est-à-dire qui présentent une rupture avec le réel et l'actuellement possible. La science-fiction fait partie des littératures de l'imaginaire par son ancrage dans un futur plus ou moins éloigné ou probable. Le fantastique mobilise l'imaginaire par le flou entre réel et irréel qu'il instaure. La fantasy considérée comme une histoire qui se déroule dans un monde différent du nôtre en fait également pleinement partie.

Dès lors, dans une analyse qui se penche sur le passage du polonais vers le français, les questions qui se posent sont les suivantes : y a-t-il un imaginaire purement polonais mobilisé dans les productions nationales ? Quelles questions aborde-t-il : vie, mort, ou encore souffrance ? Comment ces questions dont la perception relève du culturel sont-elles traitées lors du passage vers le français ?

Pour traiter la question de l'imaginaire aussi bien dans la fantasy que dans les autres textes du corpus, nous proposons le terme de « culturèmes de l'imaginaire ». Ils englobent toutes les références qui font appel à l'imaginaire tant global de l'homme que personnel de l'auteur. Ils peuvent également se référer à des culturèmes locaux, de l'ordre du national ou du régional : l'exemple de ces différences peut être donné avec l'espace mobilisé pour le conte. Ainsi, dans

nombre de pays européens, les histoires se déroulent en forêt, lieu mystérieux de tous les possibles et impossibles : c'est là que vit le loup et que Hansel et Gretel rencontrent la sorcière. Dans les pays au climat plus aride, cet espace est remplacé par le désert, où Aladin trouve la lampe et où le marchand rencontre le derviche qui lui révèle l'existence d'un trésor enfoui.

Les culturèmes de l'imaginaire se rapportent à des éléments qui ne font pas partie du monde réel tel qu'on le connaît, mais qui ont trait au fantastique, aux contes et aux légendes, aux mythes, aux créatures imaginaires, aux phénomènes que l'on ne s'explique pas ou qui n'existent pas dans notre univers, etc. Il peut s'agir de références culturelles, mais aussi contextuelles : en effet, la fantasy est un genre qui appelle à l'utilisation de ces marqueurs spécifiques. C'est pourquoi il s'agit de références génériques ; si l'ouvrage de référence principal du corpus avait été un roman historique, cette partie aurait été consacrée à l'analyse du marqueur de nature historique inhérent aux écrits qui relèvent de ce genre. Ainsi, la référence générique dépend strictement du genre littéraire considéré. Il s'agit, en quelque sorte, du bagage cognitif primaire mobilisé lors de la traduction d'un texte appartenant à telle ou telle littérature et qui correspondrait aux domaines de spécialisation dans la traduction professionnelle. En effet, de même que le traducteur médical doit savoir comment appréhender un texte de sa spécialisation en mobilisant un bagage de connaissances précis, le traducteur qui s'attelle à un texte de fantasy peut avoir besoin de recourir à des connaissances relevant de l'imaginaire.

L'utilisation des culturèmes de l'imaginaire par les auteurs et leur repérage par les lecteurs peut donc mobiliser des connaissances qui seront indispensables au traducteur pour être transmises dans la langue d'arrivée. C'est pourquoi leur analyse est nécessaire lors du travail sur la traduction de formes romanesques qui, par leur nature, appellent à l'imagination.

1. Du symbolique à l'imaginaire

La recherche préliminaire menée sur les ouvrages de Kapuściński a révélé la présence d'un type de culturème proche de la référence à l'imaginaire. Il s'agit de marqueurs symboliques

¹⁴⁴ ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2006, p. 30.

qui renvoient à des gestes, mots, images, etc. chargés de symboles dans l’imaginaire collectif, national ou international.

Ainsi, *Le Christ à la carabine* contient des éléments se référant à des symboles, comme le symbole de la reddition dans le passage suivant :

<i>A już rzucili broń i przepasali czoła białymi chustkami.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 66)	<i>Ils avaient déjà déposé les armes et ceint leur front de mouchoirs blancs.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 66)
---	--

Le « mouchoir blanc » représente ici le drapeau blanc, symbole mondialement connu pour indiquer que l’on enterre la hache de guerre. Il s’agit ici d’un élément facilement repérable mais, comme pour tous les types de culturèmes, le marqueur symbolique peut être plus difficile à déceler.

Ainsi, un autre culturème de type symbolique, relatif cette fois-ci à la Pologne, se trouve dans le texte :

<i>Był Salvadorskim Janosikiem.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 88)	<i>Le Robin des Bois du Salvador.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 88)
---	--

Janosik est un personnage historique réel ayant vécu au XVIII^{ème} siècle en Slovaquie, largement connu dans la culture polonaise en tant que défenseur des pauvres tel Robin des Bois. La référence à Janosik est très spécifique à la culture polonaise. Ce personnage se retrouve dans des livres, des films et même une série télévisée, mais il est inconnu au lecteur français. La traductrice a donc préféré utiliser une référence culturelle internationale. En effet, ce n’est pas tant le personnage de Janosik qui est important dans le texte, mais sa comparaison à Victoriano Gomez¹⁴⁵ qui endosse le rôle de celui qui lutte contre l’oppression. C’est la raison pour laquelle ce marqueur est considéré comme symbolique, et non historique : bien qu’il ait réellement existé, Janosik incarne avant tout la lutte contre l’oppression, tout comme

¹⁴⁵ Kapuściński présente Victoriano Gomez comme un partisan salvadorien du maquis de San Miguel qui se battait pour que les paysans pauvres puissent avoir des terres. Il aurait été fusillé devant les caméras un 8 février. L’année n’est pas précisée dans le texte. Pour le compte-rendu complet de l’exécution du jeune homme par Ryszard Kapuściński, voir *Le Christ à la carabine*, op. cit., p. 87-89.

Robin des Bois. La grande différence entre Janosik et Gomez d'une part, et Robin des Bois d'autre part, est la mort du héros : Gomez est, à l'instar de Janosik, exécuté publiquement, clamant son innocence pour les crimes dont il est accusé (Janosik sera condamné pour un meurtre qu'il n'avouera pas) ; la mort de Robin des Bois ne fait pas partie de sa légende.

Le bagage culturel mobilisé pour la compréhension du culturème symbolique peut ainsi puiser dans les connaissances que le lecteur possède de certains mythes et légendes et qui font aujourd'hui partie de l'imaginaire collectif à l'échelle nationale ou internationale. Cette affirmation se vérifie pour les littératures ancrées dans le monde réel, et elle est d'autant plus vraie pour les littératures de l'imaginaire.

2. Remarques sur la place de l'imaginaire dans la fantasy

Dans son livre *La fantasy*, Jacques Baudou rappelle que la fantasy est déjà entrée dans le domaine des études littéraires – cette question est traitée plus en détails dans le chapitre consacré à l'état actuel de la recherche. Il évoque ainsi les travaux de Marshall B. Tymn, Kenneth J. Zahorski et Robert H. Boyer qui différencient deux catégories de fantasy : celle qui prend ses racines dans les mythes et la mythologie et celle qui trouve ses origines dans les contes populaires. Cette distinction semble cependant difficilement applicable dans la pratique, car le processus créatif ne saurait se restreindre à puiser dans une seule source d'inspiration. C'est le cas de *Sorceleur* d'Andrzej Sapkowski. L'auteur s'est référé autant aux mythologies celtiques, nordiques, slaves ou encore arthuriennes qu'aux contes populaires. Anne Besson constate :

Tout se passe comme si [la fantasy] cherchait à se faire beaucoup plus vieille qu'elle n'est : à l'image des intrigues qu'elle place dans un passé reculé et recréé, la fantasy réinvente sa propre naissance en légende. Elle se pare de l'aura du mythe en se rattachant à de glorieux ancêtres, aussi lointains que possible et au prix de quelques arrangements avec l'histoire littéraire.¹⁴⁶

Le premier type de marqueur qui apparaît naturellement lors de l'étude et de la traduction de la fantasy est donc celui lié aux légendes et, plus globalement, à l'imaginaire. La traduction de textes comme ceux de Sapkowski s'inscrit dans la référence thématique à une mythologie que

¹⁴⁶ Anne Besson, *La Fantasy*, op. cit., p. 24.

l'on pourrait qualifier d'universelle. Au cours des siècles, les mythologies se sont interpénétrées les unes les autres, par les échanges culturels et intellectuels, la traduction, etc.

Les récits les plus universels possèdent pourtant leurs variantes interprétatives, connotatives, nationales, régionales, linguistiques. Ces variantes sont étroitement liées à l'imaginaire auquel la fantasy recourt, et peuvent donc exercer une influence forte sur le genre. La temporalité joue également un rôle : les hommes du XX^{ème} siècle n'ont pas la même vision de l'existence que ceux du XIX^{ème}. Cela se voit très nettement dans les *Contes merveilleux* des frères Grimm ; par exemple, dans « Dame Trude, la sorcière », une fillette mal élevée arrive chez le personnage éponyme, y voit un homme noir et en prend peur¹⁴⁷. Une telle situation est difficilement concevable dans l'Europe actuelle, bien que les effets de la colonisation, de la mondialisation et des migrations ne se répercutent pas à l'identique dans tous les pays du continent. Ce conte qui jadis relevait du domaine du merveilleux pourrait de nos jours être considéré tout simplement comme raciste.

Ainsi, les histoires que l'on raconte, surtout quand elles touchent au fantastique, sont étroitement dépendantes de notre vision du monde. Bettelheim le démontre dans sa *Psychanalyse des contes de fées*. Dans son étude intitulée *La fantasy*, Anne Besson considère que

le merveilleux de ce genre contemporain ne peut être, en une époque qui ne croit plus aux miracles, que repris des contes et des mythes, et donc éminemment secondaire – même si [...] la fantasy tend à s'inventer une légende qui la relie directement à la faculté imageante de l'homme depuis les origines. Mais en contrepartie de cette « crédibilité » moindre, et selon un mécanisme compensatoire que nous retrouverons souvent à son sujet, la fantasy demande une « crédulité » supérieure, condition de l'efficacité de l'évasion qu'elle dispense, et de sa « poétique qui ne vise rien d'autre que la confusion créatrice de l'irréel et du réel »¹⁴⁸. La proximité de ce fonctionnement avec la « pensée magique » de l'enfance (ou avec la puérité, selon les détracteurs du merveilleux) justifie en grande partie l'importante production de fantasy à destination de la jeunesse [...] et son affinité plus générale pour cet âge ou les valeurs qu'on lui associe [...].¹⁴⁹

¹⁴⁷ Voir GRIMM, Jakob et Wilhelm, *Contes merveilleux, Tome 1*, édition « Ebooks libres et gratuits », première publication : 1863.

¹⁴⁸ CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, poétique et écriture*, Paris : Armand Collin, 2002, p. 242.

¹⁴⁹ BESSON, Anne, *La Fantasy*, op. cit., p. 22.

La place du merveilleux peut-elle être systématiquement considérée comme « *éminemment secondaire* » dans la fantasy ? Andrzej Sapkowski s'appuie sur de nombreux contes et légendes dans l'élaboration de ses nouvelles et de ses romans, mais d'une façon détournée, rationalisée : le conte est là, mais le merveilleux en est absent. Selon l'écrivain polonais, la réduction du merveilleux dans la fantasy semble être une nécessité liée au genre : « *La fantasy est un genre de réponse au monde enjolivé des contes de fées et sa trame se rapproche des vérités sur la réalité* »¹⁵⁰. Lui-même l'exprime dans ses romans en y introduisant des éléments très prosaïques : les guerres ne sont pas le fait de héros, mais apportent la désolation ; les armées souffrent de maladies, pillent et violent ; les personnages principaux peuvent échouer dans leurs entreprises, être blessés ou mourir. C'est une tendance que l'on observe de façon générale dans la fantasy : mort de Thorin et destruction d'Esgaroth par le dragon Smaug (*Le Hobbit*, Tolkien), description de l'accouchement de Morgan tel qu'il aurait pu se dérouler au Moyen-âge, avec toute la souffrance et les complications liées à cette situation particulière (*Les Brumes d'Avalon*, Marion Zimmer Bradley), personnages principaux pleutres ou sociopathes (*L'Empire brisé* et *La Reine rouge*, Mark Lawrence), etc. Il convient donc de faire la différence entre le merveilleux et l'imaginaire qui correspond à un concept plus global et qui peut appartenir à une culture mondiale ou au contraire nationale, voire personnelle de l'auteur.

Les histoires sur lesquelles s'appuie Sapkowski peuvent relever d'une culture mondialisée ou être relatives à la Pologne, et représentent une trame de fond constitutive de son écriture. Ce n'est pas le seul auteur de l'imaginaire à s'être appuyé de façon manifeste sur des mythologies existantes dans l'élaboration de ses ouvrages, et de nombreux exemples peuvent être cités : *Les Brumes d'Avalon* de Marion Zimmer-Bradley, *La Quête du roi Arthur* de Terence Hanbury White, ou encore les romans de science-fiction *Ilium* et *Olympos* de Dan Simmons qui puisent leur inspiration dans l'*Illiade* d'Homère.

Par ailleurs, bien qu'une partie de la fantasy soit à destination des enfants comme l'affirme Anne Besson, il ne faut pas oublier que les livres pour adultes sont eux aussi nombreux. La fantasy est subdivisée en plusieurs catégories distinctes, dont certaines telles que la *dark fantasy* ne sont pas à confondre avec de la littérature pour enfants. La confusion entre

¹⁵⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 30 : « *Fantasy jest rodzajem odpowiedzi na uładzony*

divertissement pour jeunesse et contenus à destination des adultes est, par ailleurs, commune à la fantasy et au jeu vidéo, longtemps considéré comme un passe-temps pour adolescents¹⁵¹. Dans le domaine vidéoludique, on y a pallié en établissant un système de classification des jeux par tranche d'âge : les contenus doivent répondre à un certain nombre de critères qui servent à établir l'*age rating*, système permettant de guider les acheteurs, qu'ils soient parents ou joueurs, dans leurs choix. Ainsi, un jeu qui contient un langage vulgaire relatif au sexe ou au blasphème ou encore un degré de violence trop important sera considéré comme « PEGI 18 » en France, c'est-à-dire qu'il sera déconseillé aux mineurs d'y jouer. Un jeu où apparaissent des monstres humanoïdes qui peuvent effrayer un enfant, mais sans violence excessive, vulgarité, sous-entendu sexuel, mise en scène de consommation de stupéfiants, etc., se verra quant à lui attribuer un niveau « PEGI 7 »¹⁵². Un système similaire est mis en place pour la vente de mangas¹⁵³ : ceux dont le contenu est jugé trop adulte et qui se retrouvent côte à côte avec des ouvrages à destination d'un public plus jeune sont souvent mis sous plastique afin d'en signaler le contenu d'une part et d'empêcher l'accès sur place d'autre part.

L'*age rating* des jeux vidéo est, en soi, une question à la fois culturelle et contextuelle. En effet, tous les pays n'opèrent pas selon les mêmes modèles de classification. Ainsi, la plupart des États européens – une trentaine, au total – ont choisi d'évaluer les jeux selon le système *Pan European Game Information*, ou PEGI, géré par deux organes d'administration distincts : le NICAM (*Netherlands Institute for the Classification of Audiovisual Media*) pour les PEGI 3 et 7, et le VSC (*Video Standards Council*) pour les PEGI 12, 16 et 18. Cependant, certains pays comme l'Allemagne possèdent leurs propres normes qui peuvent être plus strictes que celles des PEGI. Un jeu qui sera édité sans difficulté sous un label PEGI 18 en France pourra se voir banni du territoire allemand si le degré de violence est trop élevé. Les éditeurs de jeux doivent donc adapter leurs contenus pour respecter les cadres législatifs des différents pays, et un joueur allemand n'accèdera pas à une version identique du même titre qu'un joueur français. Les éléments culturels et contextuels dans le jeu vidéo peuvent donc se situer à un niveau quasiment indétectable sans la prise de conscience des cadres législatifs dans lesquels ces produits évoluent.

świat bajeczek, a jego fabuła zbliża się do prawd o rzeczywistości. » [AS].

¹⁵¹ Voir GENVO, Sébastien, *op. cit.*, p. 25-29.

¹⁵² Pour plus de détails sur le système de classification PEGI, voir Annexe IV : *PEGI Questionnaire*.

¹⁵³ Bandes dessinées japonaises.

En ce qui concerne les culturèmes de l'imaginaire, l'étude du *Sorceleur* a permis de dénombrer plusieurs sous-catégories d'éléments relatifs aux contes, aux mythes, aux légendes ou encore aux créatures imaginaires. Ces sous-catégories sont entremêlées et s'influencent les unes les autres. Ainsi, les légendes arthuriennes contiennent des éléments de la mythologie celtique qui découlent de leur localisation originelle, ainsi que des références bibliques suite à l'influence du christianisme à l'époque de leur première rédaction, soit aux alentours du XIII^{ème} siècle. Bien que les mythes fondateurs du christianisme puissent être considérés comme appartenant à la catégorie des culturèmes de l'imaginaire, il a toutefois semblé préférable de les analyser dans la partie consacrée aux références extralittéraires. En effet, le sacré chrétien peut s'exprimer sous diverses formes (mythes mais aussi langage, idiomes, etc.) et ranger toutes ces expressions avec l'imaginaire peut être perçu comme réducteur. Il est donc indiqué de regrouper et analyser ensemble ces nombreuses facettes. Pour en revenir aux influences mutuelles : la mythologie slave peut parfois présenter des analogies avec la mythologie celte. De même, l'influence exercée sur la fantasy par l'œuvre de Tolkien est capitale, mais Tolkien lui-même a puisé son inspiration dans les contes celtiques et nordiques. Il peut donc être difficile de déterminer avec précision la source de chaque culturème.

Au XX^{ème} siècle, une œuvre qui répond à la demande du lecteur en matière d'imaginaire syncrétise bien plus de vingt siècles d'emprunts et de dons entre les différentes langues et cultures. Se pose donc la question de la connaissance du passé d'une part « global » de l'humanité, et d'autre part spécifique à chaque culture. Les différentes mythologies présentes dans *Sorceleur* seront examinées en prêtant une attention particulière à leurs interactions, leurs similitudes et leurs différences, ainsi qu'à leur appartenance à une culture universelle ou, au contraire, nationalement ou linguistiquement spécifique. La question de l'importance des recherches sur la mythologie, le bestiaire, etc. de la part du traducteur se posera à de multiples reprises : où se situe l'équilibre entre les recherches précises et approfondies et la visée divertissante de l'ouvrage ?

Pour chaque catégorie de marqueur du merveilleux ainsi reconnue, les marqueurs culturels et contextuels présents dans *Sorceleur* seront comparés avec ceux que l'on peut trouver dans *Les Chevaliers teutoniques* et *La Peste à Breslau* sur la base d'exemples puisés dans le corpus à l'étude. Les traductions qui en ont été proposées seront examinées – non pas pour porter un

jugement, que ce soit positif ou négatif, sur le travail réalisé, mais pour réfléchir aux solutions mises en œuvre par les traducteurs aux prises avec les culturèmes de l'imaginaire.

Le premier type de culturème reconnu correspond aux contes et légendes selon la classification d'Aarne-Thompson.

3. Contes et légendes selon la classification d'Aarne-Thompson

a. Andrzej Sapkowski, une inspiration ancrée dans le conte

Sorceleur reprend des contes populaires au point qu'il serait possible de qualifier les deux premiers volumes et leurs nouvelles courtes de « contes pour adultes » du XX^{ème} siècle. Ainsi, il peut répondre aux mêmes règles. Se pose tout d'abord la question de savoir ce qu'est un conte. Le concept trouve sa définition dès 1910 avec la première apparition de la classification Aarne-Thompson (AT) qui classe les contes populaires par catégorie. Une première version a été réalisée par le folkloriste finnois Antti Aarne, complétée plus tard par le chercheur américain en folklore Stith Thompson. Elle regroupe les contes populaires en contes-types : contes d'animaux, contes merveilleux, contes religieux, etc. Ces contes-types sont subdivisés en thèmes et en sous-thèmes. Ainsi, le conte-type « Contes d'animaux » contient le thème « Animaux sauvages », qui lui-même répertorie les contes consacrés au renard ou autre animal rusé d'une part et les contes consacrés aux autres animaux sauvages d'autre part. Chaque catégorie porte un numéro distinctif.

L'importance du conte a été analysée sous de nombreuses facettes, dont celle de la psychanalyse et de la construction de l'identité par Bettelheim, Joyce, et même Freud via ses travaux sur les rêves. Bettelheim a analysé l'impact de différentes versions d'un même conte. Ainsi, il nous apprend que les différentes versions des *Trois Petits Cochons* n'auront pas le même effet sur la psyché de l'enfant. Les contes, racontés puis posés par écrit à une certaine époque pour répondre à des besoins précis, ont grandement évolué depuis le temps de leur première écriture, et peuvent aujourd'hui revêtir différents aspects et être racontés de manières différentes.

Plus d'un auteur s'est essayé à l'exercice de leur réécriture. Nous pouvons citer par exemple Roald Dahl avec *Un conte peut en cacher un autre*¹⁵⁴. Le phénomène est tel qu'il a intégré les programmes scolaires, et des ouvrages ont été élaborés pour en faciliter la transmission en primaire¹⁵⁵. L'éditeur Parchemins et Traverses, fonctionnant comme une association à but non lucratif spécialisée dans la fantasy, a également voulu proposer l'exercice à de jeunes auteurs, publiant l'anthologie *Contes & Légendes... revisités*¹⁵⁶ en 2006.

La littérature n'est pas la seule à avoir puisé dans les contes. D'autres médias ont également été inspirés par le conte populaire, et il existe aujourd'hui de nombreux films, dessins animés et jeux vidéo qui se rapportent plus ou moins ouvertement à ces racines imaginaires. Dans la première catégorie, les exemples sont innombrables, tant anciens que nouveaux. Ainsi, Blanche-Neige (AT 426) inspire les cinéastes depuis 1937 avec la sortie de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, premier long-métrage des studios d'animation Walt Disney. Le conte a été réadapté plusieurs fois depuis, notamment en 2012 avec la parution de deux films, *Blanche-Neige* et *Blanche-Neige et le chasseur*. Il existe aussi des séries télévisées qui se rapportent ouvertement aux contes de fées, telles que *Grimm* ou *Once upon a time*. Quant au jeu vidéo, il est possible de citer, à titre d'exemple, *The Path*, paru en 2009 et basé sur *Le Petit Chaperon Rouge* (AT 333), ou encore *Child of Light* écrit à la manière d'un conte de fées et qui relate le voyage initiatique de la princesse Aurora dans le monde onirique de Lemuria.

Dans les deux premiers volumes de *Sorceleur*, Andrzej Sapkowski s'est très ouvertement inspiré des contes de Grimm et de Perrault dans l'élaboration de ses schémas narratifs. Ainsi, *Le Dernier Vœu* et *L'Épée de la Providence* sont constitués de nouvelles courtes qui relatent chacune une aventure du sorcelleur Geralt de Riv. Le fil conducteur de chaque nouvelle correspond à un conte traditionnel ou à un thème merveilleux. Certains appartiennent à la classification Aarne-Thompson et s'inscrivent dans un imaginaire global. D'autres relèvent plus spécifiquement de la culture slave. C'est ainsi que l'auteur décrit son processus créatif :

[...] Mes premières nouvelles des années 1986-1990, y compris la toute première intitulée « Le Sorcelleur », s'appuyaient sur une idée de base qui consistait à

¹⁵⁴ DAHL, Roald, *Un conte peut en cacher un autre*, Paris : Gallimard, 2014 (1982 pour le premier dépôt de copyright).

¹⁵⁵ Voir CONNAN-PINTADO, Christiane, *Lire des contes détournés à l'école : à partir des contes de Perrault*, Paris : Hatier Pédagogie, 2010.

¹⁵⁶ MENOLLY (ed), *Contes et légendes... revisités*, Parchemins et Traverses, 2006.

prendre un conte plus ou moins connu et m’amuser à inventer les événements qui auraient pu mener à son apparition. C’est-à-dire : le conte que nous connaissons aujourd’hui s’appuie sur des événements réels, mais cet événement a été « féérisé », idéalisé, stylisé, rendu plus beau, plus attractif, plus parfumé, et bien sûr, on lui a ajouté une morale qui fait du bien. Ce processus, qu’on appelle l’évhémérisme, devait constituer mon idée pour l’écriture de la fantasy, ma façon d’aborder ce genre, mon propre moyen de parvenir à ce genre et, n’ayons pas peur de le dire, ma marque de fabrique.¹⁵⁷

Voici quelques exemples des contes auxquels s’apparentent les nouvelles présentes dans *Le Dernier Vœu*¹⁵⁸ :

Titre polonais	Titre français	Conte	Classification Aarne-Thompson
« Wiedźmin »	« Le Sorcelleur »	« La Belle aux Bois dormant »	AT 410

Un maléfice est jeté à une princesse à sa naissance. Dans le conte original, elle dormira pendant cent ans, jusqu’à ce qu’un fils de roi la réveille. Dans la nouvelle, la malédiction du sommeil est remplacée par une malédiction de transformation, jetée non pas par une fée jalouse, mais par un soupirant rejeté. Ainsi, chaque nuit ou presque, la princesse se transforme en un monstre assoiffé de sang qui terrorise toute la région, jusqu’à ce que Geralt ait vent de la récompense offerte pour la désensorceler.

¹⁵⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 210 : « [...] *Moje pierwsze opowiadania, z lat 1986-1990, wliczając debiutanckiego ‘Wiedźmina’, oparte były na jednym podstawowym pomysle, który sprowadzał się do brania na warsztat jakiejś bardziej lub mniej znanej baśni i zabawę w rekonstrukcję wydarzeń, które mogły leć u podstaw baśni tej powstania. Czyli: baśń, którą znamy dziś, oparta jest na rzeczywistym zdarzeniu, ale zdarzenie to ‘ubajecznono’: wyidealizowano, wystylizowano, uładzono, upiękniono, uperfumowano i naturalnie dodano moral ku pokrzepieniu serc. Rzecz taka – fachowo określana jako euhemeryzacja – miała być właśnie moim pomysłem na fantasy, moim sposobem na gatunek, moją własną do gatunku drogą i moim – nie bójmy się powiedzieć – znakiem firmowym. » [AS].*

¹⁵⁸ Pour une liste complète des nouvelles du *Dernier vœu* et de *L’Épée de la Providence* avec les contes auxquels elles se réfèrent, voir Annexe I.

Titre polonais	Titre français	Conte	Classification Aarne-Thompson
« Ziarno prawdy »	« Un grain de vérité »	« La Belle et la Bête »	AT 425C

Malgré les nombreuses variantes du conte original, la trame principale reste la même : une jeune fille se sacrifie pour sauver son père qui a cueilli une rose dans le jardin de l'effroyable Bête. La Bête laisse finalement la jeune fille vivre dans son château. Il s'avère que le monstre est un prince ayant subi un maléfice dont il peut être délivré par l'amour.

Dans l'histoire de Sapkowski, la Bête est un jeune noble qui s'est fait maudire par la prêtresse d'un temple qu'il a dépouillé. Après sa transformation, alors qu'il est seul dans son manoir, un marchand de passage s'arrête pour cueillir des roses dans sa cour pour les offrir à sa fille. En échange de sa vie, la Bête exige que le marchand lui amène cette dernière, et quand il s'avère que ce n'est encore qu'une enfant, il le comble de richesses et le renvoie chez lui. La nouvelle de sa générosité se répand vite, et des pères avides échangent un an de la vie de leur fille contre de l'or.

Titre polonais	Titre français	Conte	Classification Aarne-Thompson
« Mniejsze zło »	« Le moindre mal »	« Blanche-Neige »	AT 331

Dans la version la plus connue du conte original, une reine possède un miroir magique auquel elle demande qui est la plus belle femme au monde. Le miroir répond que c'est elle, jusqu'au jour où il lui dit qu'il s'agit de sa belle-fille. Elle décide alors de se débarrasser de la princesse en ordonnant à un chasseur de la tuer et de lui ramener son cœur comme preuve. Cependant, la jeune fille parvient à s'échapper et trouve refuge auprès de sept nains qui travaillent dans des mines. Sa marâtre la retrouve et, grimpée, lui fait manger une pomme empoisonnée qui la plonge dans un sommeil profond. Finalement, la princesse est sauvée par un prince qui la trouve allongée dans un cercueil de cristal. La marâtre est punie de mort.

Dans la version d'Andrzej Sapkowski, le miroir indique à la marâtre que la princesse, Renfri, causera sa mort et celle d'autres personnes. Elle fait appel au mage Stregobor qui suppose que la jeune fille fait partie d'un groupe de femmes maudites lors d'une éclipse et organise une véritable chasse aux sorcières à son encontre. La reine et le mage essaient entre autres de la faire éliminer par un chasseur et de l'empoisonner avec une pomme. Cependant, leurs tentatives échouent. Geralt tombe sur Stregobor par hasard, alors que celui-ci se cache de Renfri qui est sur le point de le trouver pour se venger.

Titre polonais	Titre français	Conte	Classification Aarne-Thompson
« Kwestia ceny »	« Une question de prix »	« Hans mon Hérisson »	AT 441

Dans le conte original, un paysan souhaite tellement un enfant qu'il se dit que ce pourrait être un hérisson ; finalement, il a un fils mi-homme, mi-hérisson. Un jour, son rejeton lui demande de lui offrir une cornemuse et lui ferrer son coq, et s'en va élever des animaux dans un bois reculé. Là-bas, il aide deux rois égarés à retrouver leur route, en échange de quoi il leur demande la première chose qu'ils verront quand ils passeront le seuil de leur demeure. Pour les deux, ce sera leur fille. Le premier fera mauvais accueil à Hérisson, contrairement au deuxième. Hérisson épouse sa fille et se débarrasse de l'enchantement.

Chez Sapkowski, Geralt est invité par Calanthe, reine de Cintra, à assister au banquet au cours duquel sera choisi le mari de sa fille, Pavetta. Un invité indésirable vêtu d'une armure qui le recouvre entièrement fait irruption et exige la main de la princesse : il avait sauvé son père quinze années auparavant, en échange de quoi il lui avait demandé de lui donner « *quelque chose qu'il avait laissé chez lui sans le savoir* ». En rentrant chez lui, le roi avait surpris la reine en couches. Par une ruse, Calanthe fait enlever son casque au chevalier, et il s'avère qu'il a le visage d'un hérisson. Après un combat inégal et un grand capharnaüm, l'enchantement disparaît et il redevient humain. Calanthe finit par lui céder la main de sa fille, brisant ainsi le maléfice qui pesait sur lui.

Une remarque préliminaire est ici possible sur la place de la femme dans la création de Sapkowski. Sur les quatre contes cités qui constituent une grande partie du premier volume, tous comportent des personnages féminins centraux qui se posent plus ou moins en antagonistes. Dans le premier, il ne suffit pas d'un baiser pour désenchanter la princesse : elle est munie de griffes et de dents acérées. Dans le second, la « Belle » est un vampire qui cause presque la mort de Geralt. Dans le troisième, Renfri est une princesse, certes, mais une guerrière avant tout. Dans le dernier, enfin, la reine Calanthe est une femme intelligente et rusée qui gouverne d'une main de fer. L'image de la femme qui se dégage est loin des représentations romanesques traditionnelles : elle peut apporter la mort autant que la vie, comme le symbolise la levée de la malédiction par Calanthe. Le pouvoir de vie et de mort sont deux universaux qui occupent une place importante dans le conte depuis des temps anciens. Quant à la vision originale de la femme, il s'agit d'une question qui intéresse les sociétés tant polonaise que française depuis de nombreuses décennies. Force est de constater, comme le remarque Francis Conte¹⁵⁹, que la femme dans les terres slaves, et plus particulièrement en Pologne, n'était pas toujours perçue comme en Occident. Ainsi, au Moyen-âge déjà, les femmes polonaises comptaient parmi les héritiers à la mort du père. L'image de la femme forte et combattive est présente dans la littérature polonaise, comme Jagienka dans *Les Chevaliers teutoniques*. La figure féminine peut ainsi être considérée comme un élément culturel en soi, et il pourrait être intéressant de se demander comment elle serait appréhendée dans des sociétés plus restrictives envers les femmes.

Les références aux contes touchent aux universels. Elles sont présentes dans la structure même des textes, mais aussi au niveau textuel : « *L'hiver dernier, le prince Hrobaric [...] a cherché à l'engager pour que je lui retrouve une mignonne qui en avait eu assez de ses galanteries de goujat et s'était enfuie d'un bal en perdant un soulier* »¹⁶⁰. Contrairement aux autres, cette référence n'est pas constitutive de l'histoire. Elle ajoute cependant un niveau de recherche au culturème lié au conte.

L'auteur engage un véritable jeu avec le lecteur en lui proposant des versions entièrement revues d'histoires qu'il connaît depuis son enfance et qui font partie d'un bagage cognitif commun non plus seulement à l'échelle européenne, mais aussi à l'échelle mondiale. L'un des

¹⁵⁹ Voir CONTE, Francis, *Les Slaves*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 197-259.

enjeux, pour le traducteur, serait de se sensibiliser aux champs lexicaux ou textuels propres au merveilleux et au conte de fées.

Les mots « fée » et *fairy* viennent du latin *fatum*, « le destin ». Ce mot s'inscrit donc étymologiquement dans le champ lexical du conte de fées. Or le titre du deuxième recueil de nouvelles est *Miecz przeznaczenia*. Pourrait-on soupçonner l'auteur polyglotte¹⁶¹ d'avoir introduit son jeu avec le lecteur dès ces premiers mots ? Le terme « destin » correspond à la définition exacte du mot *przeznaczenie*. Il pourrait donc s'agir non seulement d'un renvoi à l'histoire du personnage principal qui semble ne pas pouvoir échapper à son destin, mais aussi, d'ores et déjà, d'un clin d'œil au lecteur. Ici, la traduction choisie pour la publication française interpelle. En effet, la traduction opère un changement de registre : elle passe de *przeznaczenie*, le destin qui peut être néfaste, à *opatrność*, la providence qui est positivement marquée et qui relève du sacré. Les connaissances culturelles et contextuelles du traducteur sont ici mobilisées. En effet, en définissant le contexte comme l'ensemble des aventures de Geralt, il est difficile de parler de providence pour ce personnage dont l'histoire est semée d'embûches. Si l'on regarde les dates de publication, cette connaissance se révèle possible, car la traduction de *L'Épée de la Providence* est postérieure à la parution du septième tome des aventures de Geralt en Pologne. Quant aux connaissances culturelles, elles permettent de détecter que l'aspect religieux du terme « providence » – action divine sur la vie des mortels – n'est pas présent dans le mot *przeznaczenie* [destin].

Par ailleurs, il est d'ores et déjà intéressant de relever l'intertextualité établie entre le jeu vidéo *The Witcher III* et le livre *Miecz przeznaczenia* (titre français : *L'Épée de la Providence*). En 2014, une bande annonce est parue pour le jeu, intitulée *Miecz przeznaczenia* en polonais¹⁶². En français, cela a été traduit par *L'Épée du Destin*¹⁶³. La référence, pourtant très directe, au titre du premier tome de nouvelles n'a donc pas été reprise en français. La modification de sens entre « destin » et « providence » introduite dans le titre français du livre

¹⁶⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶¹ Les connaissances linguistiques d'Andrzej Sapkowski se remarquent dans ses nombreuses interviews. Voir par exemple : SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.* ; rencontre avec Andrzej Sapkowski à la Polcon 2016 : <https://www.youtube.com/watch?v=rfZkMYZXhLE> (consulté le 23 octobre 2016).

¹⁶² Consultable sur la chaîne YouTube de Cd Projekt Red : <https://www.youtube.com/watch?v=WxrnGjUNDoc> (consulté le 23 octobre 2016)

¹⁶³ Consultable sur la chaîne YouTube de Cd Projekt Red : <https://www.youtube.com/watch?v=pKqCMqYIbg4> (consulté le 23 octobre 2016)

a été rectifiée au prix de la perte de contenu contextuel, à savoir la mise en relation directe avec l'œuvre d'Andrzej Sapkowski.

b. *The Witcher III* dans le respect des canons de Sapkowski

Dans leur adaptation du monde du *Sorceleur*, les équipes de CD Projekt Red ont aspiré à une fidélité maximale non seulement envers l'univers créé par l'auteur et l'histoire qu'il a racontée – bien que les événements du jeu soient postérieurs aux événements du livre –, mais aussi envers l'esprit de l'ouvrage de Sapkowski. C'est ainsi que le processus d'évhémérisme¹⁶⁴ appliqué par l'écrivain à l'ensemble de ses nouvelles est également très présent dans le jeu vidéo qu'il a inspiré.

Un des thèmes qui revient à plusieurs reprises et que nous pourrions citer à titre d'exemple est celui de Hansel et Gretel. Au cours de la quête « La geste de Ciri : le roi des loups », le joueur, qui incarne Ciri au lieu de Geralt le temps de quelques quêtes, fait la rencontre d'une petite fille nommée Małgosia dans la version polonaise du jeu. Elle vient d'une famille pauvre et son père l'a emmenée dans la forêt car il avait déjà trop de bouches à nourrir dans un pays ravagé par la guerre. Or une croyance populaire veut que les enfants qui sont emmenés sur un chemin appelé *Ślodka Ścieżka*, traduit par « Chemin des douceurs » en français, voient leurs besoins comblés.

Le joueur repère sans difficulté le conte qui a inspiré le jeu. Le processus de rationalisation est lui aussi bien présent. Les problématiques qui se posent lors de la traduction du jeu vidéo sont donc similaires à celles qui se présentent lors de la traduction du livre : transmettre ce contenu au joueur et le rendre repérable. Outre le contenu linguistique sur lequel repose le livre, le jeu vidéo dispose de tout un contenu visuel. Ainsi, le « Chemin des douceurs » est jonché de friandises en tout genre qui viennent accentuer la référence au conte. La traduction du nom de Małgosia, cependant, interpelle. En effet, contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, la petite fille n'a pas été renommée Gretel comme dans la version la plus connue du conte, ni même Margot comme dans sa version francisée *Jeannot et Margot*. Elle a été prénommée Gretka, qui est également le nom utilisé pour la version anglaise. S'agit-il d'une omission

volontaire au vu de l'original anglais qui ne reprend pas non plus exactement le nom du personnage du conte, contrairement au polonais ? Il apparaît que la référence à l'histoire des frères Grimm peut être dénaturée si l'onomastique est modifiée. Toutefois, il peut également s'agir d'une volonté de « slavisation » de l'univers. En effet, le nom « Gretel » est un nom germanique ; quant à celui de « Gretka », il est imaginaire, mais la terminaison en *-ka* peut évoquer des sonorités slaves aux joueurs francophones ou anglophones. Il convient en effet de garder à l'esprit que la langue de l'ouvrage de référence est le polonais, et que les culturèmes relatifs au monde slave, tant visuels qu'auditifs ou relatifs au langage utilisé, sont multiples dans le jeu.

D'autres exemples de la présence des contes issus de la classification d'Arne-Thompson dans *The Witcher III* peuvent être rapportés. La quête « La lampe magique » se réfère de façon très directe à Aladin et aux *Mille et Une Nuits*. Ailleurs dans l'aventure, Keira Metz transforme des souris en un attelage de chevaux blancs, faisant ainsi le lien avec *Cendrillon*. Les références aux contes sont nombreuses. Les implications pour la traduction peuvent exister, mais il convient de garder à l'esprit l'aspect visuel du jeu vidéo dans la problématisation de la transmission des marqueurs culturels. En effet, le traducteur ne peut intervenir que sur une petite partie de la création, à savoir son texte. Les éléments visuels et sonores ne relèvent pas de son domaine de compétences. Son rôle devient moindre, car ce sont des éléments sur lesquels il n'exerce pas d'influence. Toutefois, l'ensemble composé par le texte, l'image et le son semble devoir aspirer à un certain degré de cohérence afin de perfectionner l'expérience de jeu, tant dans la version originale que dans les versions traduites. La prise en compte du contexte peut donc jouer un rôle particulièrement important dans la traduction du support qu'est le jeu vidéo.

4. Imaginaire slave

La plupart des nouvelles qui constituent les deux premiers volumes de *Sorceleur* s'appuient sur des contes appartenant à la classification Arne-Thompson, et contiennent en prime des références à ces contes indépendantes de la trame de l'histoire. Cette intertextualité à un

¹⁶⁴ Interprétation rationnelle des mythologies, recherche de la genèse des légendes dans des événements historiques déformés (voir TESTARD-VAILLANT, Philippe, « D'où viennent-ils ? », *Les Cahiers Science et Vie* n° 166, janvier 2017, p. 42-43).

imaginaire européen, voire mondial, n'est pas la seule forme de références imaginaires observables chez Andrzej Sapkowski. En effet, les renvois à l'imaginaire slave sont également nombreux.

a. Le Sorceleur au pays de l'imaginaire slave

- **Le dragon de Wawel**

La première référence supposée au conte du dragon de Wawel, connu de tous les Polonais, est présente dans *Le Dernier Vœu* :

<i>Nie zabrakło durniów, którzy pognali do dworzyszczka galopem, jak tylko wieść gruchnęła, że jest okazja wejść do królewskiej rodziny. Konkretnie, dwóch czeladników szewskich. Dlaczego szewcy są tacy głupi, Geralt?</i>	<i>Il n'a pas manqué d'imbéciles pour filer au galop jusqu'au manoir dès que le bruit s'est répandu que c'était une occasion d'entrer dans la famille royale. Concrètement, deux compagnons cordonniers. Pourquoi les cordonniers sont-ils si bêtes, Geralt ?</i>
<i>(Ostatnie życzenie, p. 16)</i>	<i>(Le Dernier Vœu, p. 18)</i>

Dans la légende polonaise, le dragon de Wawel qui terrorise la région de Cracovie est vaincu par un pauvre cordonnier – le trait d'humour serait donc destiné à un lecteur polonais. Cependant, le personnage du cordonnier se retrouve dans d'autres contes populaires, comme dans *Les Lutins et le cordonnier* des frères Grimm : un pauvre cordonnier prépare avant de se coucher le cuir qu'il travaillera le lendemain, mais quand il se lève, il trouve des chaussures toutes prêtes et admirablement réalisées ; il veille la nuit pour voir ce qui se passe dans sa boutique et voit des lutins nus attelés à la tâche. Pour les remercier de leur travail, au lieu de laisser du cuir découpé, il leur fabrique des vêtements. Les lutins, heureux d'être enfin habillés, ne reviendront plus, mais le cordonnier coulera des jours heureux. Il pourrait donc s'agir, chez Sapkowski, d'une référence générale à un personnage souvent présent dans les contes.

Cependant, le conte du dragon de Wawel est repris plus en profondeur dans la première nouvelle de *L'Épée de la Providence* :

Titre polonais	Titre français	Conte
Granica możliwości	Les limites du possible	<i>Le dragon de Wawel</i>

De nombreux contes issus du folklore possèdent plusieurs versions ; c'est également le cas pour la légende du dragon de Wawel. Dans *Contes et légendes de Pologne*¹⁶⁵, Julie Laguirande-Duval relate l'une des versions les plus populaires du mythe. Une région située « *au bord de la Vistule, il y a de cela fort longtemps* »¹⁶⁶ est terrorisée par un dragon qui tue bétail et humains. Un brave cordonnier, Skouba, offre ses services au roi et l'aide à mettre au point une solution pour se débarrasser de la bête : « *nous pourrions tuer un mouton bien gras, pas trop gros pourtant, afin que le monstre puisse l'avalier d'un seul coup ; on le viderait de ses entrailles et on mettrait à la place du goudron et du soufre* »¹⁶⁷. Ainsi empoisonné, le dragon essaye de se soulager en buvant de l'eau dans la Vistule ; il en boit tant qu'il éclate.

Dans la version d'Andrzej Sapkowski, la tentative d'empoisonnement échoue. Le roi engage donc des hommes de tous horizons – mercenaires, magiciens, chevaliers – pour tuer le dragon. Le sorcier Geralt, bien qu'opposé au fait de tuer des dragons, voyage avec eux, en la compagnie d'un homme prénommé Borch Trois-Choucas. Au moment fatidique, il s'avère que le dragon qu'ils affrontent n'est pas le dragon qui a été empoisonné mais un dragon doré tout droit sorti des légendes. Geralt affronte les autres combattants, et le dragon d'or se révèle être nul autre que son compagnon Borch métamorphosé.

Il semble que la connaissance du conte de Wawel soit un pré-requis à la pleine compréhension de la nouvelle, tant pour le traducteur que pour le lecteur. Il est cependant intéressant de noter que ce mythe trouve lui-même ses sources dans la Bible. Ainsi, le livre de Daniel relate comment le prophète mit fin aux jours d'un faux dieu : « *Daniel prit de la poix, de la graisse et des poils, fit bouillir le tout ensemble et en fit des boules qu'il jeta dans la gueule du dragon. Et le dragon creva* »¹⁶⁸. Il s'agit donc d'un bagage culturel clairement polonais, car la légende du dragon de Wawel est connue de tous en Pologne. Cependant, ce conte puise lui-

¹⁶⁵ LAGUIRANDE-DUVAL, Julie, *Contes et légendes de Pologne*, Paris : Librairie Fernand Nathan, Troisième édition, 1933.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 31.

même ses sources dans des racines chrétiennes communes à la fois à la culture polonaise et française.

Le mythe du dragon de Wawel est, en outre, un mythe fondateur de la ville de Cracovie. Andrzej Sapkowski se réfère de façon humoristique et détournée à un autre mythe cracovien dans la nouvelle « Le feu éternel » dans *L'Épée de la Providence* :

<i>A znam wasze piosenki, znam, słyszałem. O królownie Wandzie, która utopiła się w rzece Duppie, bo nikt jej nie chciał.</i> <i>(Miecz przeznaczenia, p. 175)</i>	<i>J'ai entendu et je connais vos chansons : sur la reine Vanda, noyée dans la rivière Cula, car personne ne la voulait.</i> <i>(L'Épée de la Providence, p. 204)</i>
---	--

La compréhension de ce trait d'humour nécessite ici des connaissances en amont des contes et légendes polonais, notamment de la légende de Wanda, reine de Cracovie qui refusait de se marier avec un prince germanique et qui finit par se suicider en se jetant dans la Vistule plutôt que de voir son pays sous la coupe de l'envahisseur. Cette légende est également relatée par Julie Laguirande-Duval dans *Contes et légendes de Pologne*¹⁶⁹. Par ailleurs, le traducteur s'est probablement appuyé sur sa connaissance de cette légende en transformant le polonais *królowna Wanda*, « princesse Wanda », en *królowa Wanda*, « reine Wanda ». Il s'agit soit d'un rapprochement culturel de la légende au lecteur français, pour lequel elle demeure toutefois indétectable s'il ne la connaît pas, soit d'un lapsus culturel de la part du traducteur : en effet, dans le conte original, Wanda est reine et non princesse. La figure de la femme fait à nouveau irruption, tant dans le texte que dans la source de la référence. Cette fois-ci, elle sert de support à un humour qui prend la forme de la dérision du sacrifice. Ce type d'humour est profondément enraciné dans la tradition littéraire polonaise, avec des écrivains tels que Sławomir Mrożek ou Witold Gombrowicz connus pour leurs productions du registre de la grotesque. Un passage de *Ferdydurke* est notamment réputé pour la prise de position de Gombrowicz face aux traditions littéraires polonaises, où un élève refuse de comprendre qu'il convient d'apprécier Juliusz Słowacki simplement parce qu'il est un des grands poètes polonais.

¹⁶⁸ Voir Daniel 14:26, consulté le 21 octobre 2016 sur : <<https://bible.catholique.org/livre-de-daniel/4870-chapitre-14>>.

¹⁶⁹ Voir LAGUIRANDE-DUVAL, Julie, « Le sacrifice de Wanda », *op. cit.*, p. 53-77.

- **Baba Jaga**

Dans la quatrième nouvelle du *Dernier Vœu* intitulée « Un grain de vérité », nous retrouvons une allusion à la célèbre Baba Jaga connue de tous les enfants en Pologne : « *une mangeresse qui se cache quelque part dans les forêts des environs et habite une maisonnette perchée sur trois pieds en forme de pattes de poule griffues* »¹⁷⁰. La connotation s'adresse à un lecteur slave ou qui connaît les contes et légendes slaves ; la compréhension de cette allusion nécessite ici un véritable pré-requis culturel.

Selon Olga Periañez-Chaverneff¹⁷¹, la Baba Jaga trouve ses origines dans les mythes slaves où elle incarne une déesse des enfers. Avec l'avancée de la christianisation et la disparition progressive des mythologies, ce personnage ne s'est pas effacé de l'imaginaire collectif, comme cela a été le cas pour d'autres figures des panthéons slaves. Au lieu de cela, il s'est progressivement transformé pour imprégner la culture populaire sous une forme proche de sa fonction originelle. En effet, la Baba Jaga est un personnage dont la connotation première est négative, bien qu'elle puisse également adopter le rôle d'adjuvant dans certaines histoires. Dans son étude, Olga Periañez-Chaverneff remarque que cette attitude dépend strictement de la situation décrite dans le conte, notamment de l'âge des héros. La chercheuse dénote la tendance suivante : la Baba Jaga est sorcière pour les enfants et bienfaitrice pour les jeunes adultes. Son intégration dans l'imaginaire slave est telle qu'elle est parfois incorporée dans des contes issus de domaines culturels non-slaves : ainsi, dans certaines versions polonaises de *Hansel et Gretel*, la sorcière qui ouvre la porte aux deux enfants est la Baba Jaga. Bien que ce conte ne soit pas d'origine slave, il correspond en effet aux schémas narratifs habituels dans lesquels il est donné de rencontrer la Baba Jaga ogresse qui cherche à dévorer de jeunes enfants. La Baba Jaga est également très présente dans les contes russes. Traditionnellement, elle est représentée comme une vieille femme chétive qui se déplace en chaudron magique et habite dans une maisonnette juchée sur des pattes de poule, bien que cette description puisse varier selon si elle joue le rôle d'alliée ou d'ennemie.

¹⁷⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁷¹ Voir PERIAÑEZ-CHAVERNEFF, Olga, « Analyse ethnopsychiatrique de la Baba-Jaga : apport à l'ethnogénèse des Slaves », dans *Revue des Études Slaves*, tome 55, fascicule 1, 1983. Communications de la délégation française au IXe Congrès international des slavistes (Kiev, 7-14 septembre 1983), p. 185-195.

Il est à noter que les Proto-Slaves des régions boisées vivaient dans des *izba*, des cabanes posées à même le sol ou bien montées sur ce que le russisant Francis Conte¹⁷² appelle des « *pattes de poule* » au-dessus du sol, où la pièce d'ameublement principale était un poêle ou un four – qui est également la pièce maîtresse de la maison de Baba Jaga. Les contes et les légendes étant influencés par le lieu et l'époque de leur apparition, tout porte à croire que cette particularité historique et géographique a influé sur l'apparition de la Baba Jaga.

La présence répétée de références à l'imaginaire slave peut donc être considérée comme un marqueur culturel de type géographique qui situerait l'ouvrage dans un univers orienté vers la Pologne – ou tout du moins, vers l'Europe centrale et orientale, qui partagent un fonds imaginaire commun de contes, légendes, créatures mythologiques et divinités. Ces propos doivent cependant être tempérés par la présence dans *Sorceleur* de contes et légendes qui puisent leurs origines dans d'autres pays. Cette diversité des inspirations en fait un ouvrage universel, ce que démontre bien le nombre de langues dans lesquelles il a été traduit et son succès auprès de publics originaires de pays différents.

La possibilité de s'identifier à l'univers représenté n'en reste pas moins un médium de divertissement important dans l'ouvrage étudié, et les culturèmes relatifs à la Pologne facilitent cette identification pour le lecteur polonais. Ce dernier retrouve en effet une dimension supplémentaire dans cette lecture par rapport à un lecteur non-slave ou qui ne possède pas le bagage culturel nécessaire au déchiffrement de ces renvois.

- **Divinités slaves : Żywia**

L'une des nouvelles fait référence à un personnage nommé Żywia, présenté comme une divinité de la nature et de la vie.

Ni l'ouvrage sur la fantasy d'Andrzej Sapkowski, ni le dictionnaire mythologique de Władysław Kopaliński ne font mention de la divinité Żywia. Ce nom se retrouve pour la première fois sous la forme de « Żywie » chez Jan Długosz dans ses chroniques¹⁷³ alors qu'il

¹⁷² CONTE, Francis, *op. cit.*, 1986.

¹⁷³ Jan Długosz (1415-1480) est un historien et chroniqueur polonais. Il est l'auteur d'un ouvrage historique majeur du Moyen-âge qui sert depuis longtemps de référence aux chercheurs, notamment en histoire polonaise : les *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae* [Annales ou chroniques du glorieux royaume de Pologne]. Il commence à les rédiger en 1455 et y relate l'histoire de la Pologne de ses débuts légendaires à l'an 1480.

cite les divinités vénérées par les Slaves païens : « *Il y avait aussi le dieu de la vie, nommé Żywie* »¹⁷⁴. Le slaviste Aleksander Brückner (1856-1939) fait également mention de Żywie dans ses travaux¹⁷⁵. Jan Nepomucen Gałkowski fait de cette divinité une femme : « *Żywie, lorsqu'il signifiait le retour de l'été et de l'abondance, était prénommé 'la Belle' et célébré [au féminin dans l'original] dans les montagnes. La divinité Żywie des Slaves était liée aux dieux Krewnik et Pikłos* »¹⁷⁶. Quant à Julie Laguirande-Duval, dans ses *Contes et légendes de Pologne*, elle transcrit phonétiquement le nom de cette divinité en français et la représente sous une forme indiscutablement féminine, telle qu'elle semble avoir été intégrée dans l'imaginaire collectif polonais : « *Que Jywia, déesse de la vie, nous protège !* »¹⁷⁷. Par l'incise « *déesse de la vie* », elle informe également le lecteur de la fonction de la déesse dans le panthéon slave qui transparait dans l'étymologie de son nom. Dans tous les cas, la pluralité des sources littéraires dans lesquelles Żywia se retrouve laisse entendre qu'il ne s'agit pas d'une invention de l'auteur, mais bel et bien d'une divinité d'inspiration slave, voire plus spécifiquement polonaise.

C'est ainsi que la référence à Żywia est présente chez Sapkowski :

<p><i>Ujrzyć ją można [...] letnim czasem, od Dni Maja i Czerwca aż po Dni Października, ale najczęściej zdarza się to we Święto Sierpu, które prastarzy zwali : « Lammas ». Objawia się ona jako Panna Jasnowłosa, we kwiatach cała, a wszystko, co żywe, podąża za nią i lgnie do niej, zajedno, zielenie czy zwierzę. Dlatego i imię jej jest Żywia.</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 244)</p>	<p><i>On peut la voir pendant la saison d'été [...], des jours du cinquième et du sixième mois jusqu'aux jours du dixième mois, mais le plus souvent jusqu'au huitième mois, à la fête de la Faux, que mes ancêtres appelaient « Lammas ». Elle apparaît sous la forme d'une Vierge blonde, toute en fleurs, et tout ce qui vit, plante ou bête, porte ses pas vers elle et est attiré par elle. Aussi son nom est-il la Vivette.</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 283)</p>
---	--

¹⁷⁴ DŁUGOSZ, Jan, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Księga Pierwsza. Księga Druga. Do 1038 [Annales ou chroniques du glorieux royaume de Pologne. Livre Premier. Livre Deuxième. Jusqu'à l'an 1038], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2009, p. 166 : « *Był też bóg życia, zwany Żywie* » [AS].

¹⁷⁵ Voir BRÜCKNER, Aleksander, *Mitologia Słowiańska* [La Mythologie slave], Fundacja Nowoczesna Polska, p. 42, disponible en ligne sur : <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/mitologia-slowianska.pdf>.

¹⁷⁶ GAŁKOWSKI, Jan Nepomucen, *Rys Dziejów księstwa Oświęcimskiego i Zatorskiego* [Un traité sur l'histoire des duchés d'Oświęcim et Zatorskie], Lwów : édité par l'auteur, 1867, p. 4 : « *Żywie, gdy znaczyło powrót letniej pory i urodzajów, nazywano urodziwą i czczono ją po górach. Żywie Słowian miało związek z bóstwem Krewnik i Pikłos.* » [AS].

¹⁷⁷ LAGUIRANDE-DUVAL, Julie, *op. cit.*, p. 31.

La référence au panthéon slave est effacée au profit d'une acclimatation, ce qu'Antoine Berman appelle « *la transformation de l'étranger* »¹⁷⁸. La *Żywia* polonaise est traitée comme une simple créature, voire comme un simple prénom, remplacé par un équivalent francisé, à savoir « Vivette ». Sans doute serait-il possible, pour ces éléments mythologiques qui ont déjà trouvé une version française correspondante – par exemple chez Julie Laguirande-Duval avec « Jywia » – de considérer la question du point de vue de la « jurisprudence traductionnelle », soit de l'ensemble des versions existantes pour le concept à traduire. Cependant, la créativité du traducteur est ici hautement sollicitée. En effet, dans le passage examiné, le nom de « *Żywia* » est expliqué d'un point de vue étymologique, ce qui ne serait probablement plus possible si l'aspect étranger, et donc culturel, était conservé. Se référer aux versions françaises existantes de *Żywia* permet toutefois de remarquer l'application d'un processus traductionnel valable et régulièrement utilisé par les traducteurs lorsqu'ils ont affaire à un élément dont l'aspect culturel ne laisse pas de place au doute. Ainsi, Laguirande-Duval explicite la fonction de la divinité en introduisant une brève explication entre parenthèses. Cela aurait-il été faisable pour un texte « non-culturel » ? Une des traductions possibles aurait alors été :

Elle apparaît sous la forme d'une jeune fille blonde, toute en fleurs, et tout ce qui vit, plante ou bête, porte ses pas vers elle et est attiré par elle. Et son nom est Jywia, déesse de la vie. [AS]

Dans ce cas précis, l'introduction de l'incise nécessite une intervention sémantique en modifiant légèrement l'ordre logique de l'original, car la signification de « Jywia » n'est pas aussi évidente pour le lecteur français que celle de *Żywia* l'est pour le lecteur polonais. La traduction phonétique de Laguirande-Duval est conservée, car l'introduction de signes étrangers ne peut que rendre la lecture difficile à celui qui n'en connaît pas la prononciation. Le culturème polonais – et par la même occasion, la référence à un univers qui porte des caractéristiques polonaises – peut donc être conservé sans effet négatif sur le sens ou la lisibilité, et donc sur la dimension divertissante de l'ensemble.

Une autre modification a été introduite dans notre révision de la traduction de Laurence Dyèvre : la « Vierge » a été remplacée par une simple « jeune fille ». En effet, l'aspect païen du personnage décrit dans le passage polonais est contrebalancé en français par la présence

¹⁷⁸ Voir BERMAN, Antoine, *op. cit.*, p. 66.

d'une imagerie tirée du sacré chrétien. La *Panna Jasnowłosa*, littéralement « jeune fille blonde » ou « demoiselle blonde », devient en français la « Vierge blonde ». Le religieux fait-il ici irruption dans l'objectif de compenser l'absence de référence à la divinité slave ? La mise en place de l'image chrétienne peut aussi trouver son explication dans le fait que le mot *Panna* utilisé par Sapkowski se retrouve dans des expressions qui désignent la Vierge : *Panna Święta, przeczysta Panna*. Cependant, Katarzyna Łęk parle d'une « élimination ou déformation complète [...] de ce que l'on pourrait qualifier de sphère du sacré chrétien »¹⁷⁹, ce qui semble appuyer l'idée selon laquelle la connotation chrétienne est absente de l'original. En effet, le mot « *panna* » peut indiquer tout simplement la « jeune fille », sans référence religieuse sous-jacente. L'utilisation de la majuscule en polonais qui semble avoir motivé l'interprétation religieuse du personnage en français peut renvoyer à une forme d'archétype de la jeune fille. L'accent qui est mis sur la pureté dans la version polonaise tombe dans le domaine du religieux dans le français. Ici, la question de la lecture personnelle du traducteur et de l'interprétation qu'il fait du texte prend toute son importance. Cette problématique est soulignée par Seleskovitch et Lederer et s'applique donc à la traduction du roman de divertissement : « *L'information fournie par le dire est nécessairement interprétée par celui à qui s'adresse le discours, qui en est ainsi en toutes circonstances l'exégète* »¹⁸⁰.

Un autre point d'intérêt de ce passage se situe dans la traduction des mois. Cette analyse pourrait trouver sa place à la fois dans ce chapitre, consacré au merveilleux, et dans le chapitre consacré au facteur du langage. En effet, dans la version polonaise, les noms des mois sont explicites : mai, juin, août et octobre. Cependant, ils sont présentés de façon inhabituelle, désuète. La traductrice a choisi de contourner cette difficulté en évitant de nommer les mois de façon directe en français. Ils ne sont plus désignés nominalement, mais par leur ordre dans l'année : *sixième mois, dixième mois. Święto Sierpu*, que le lecteur polonais peut facilement situer en août grâce à son étymologie (*sierpień*, août), devient en français « *la fête de la Faux* », la traductrice ayant choisi une traduction littérale de l'expression polonaise. Cette fois-ci, le pré-requis est exigé du lecteur français qui doit pouvoir situer lui-même les périodes des moissons en août. Cette connaissance n'est pas nécessaire en polonais : en effet, la racine du mot *sierpień*, « août », est *sierp*, « la faucille »

¹⁷⁹ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 31

ou « la serpe » : la référence aux moissons, en polonais, est directe du point de vue temporel (*sierp/sierpień*, « août »). En français, l'indicateur temporel se trouve d'une part dans l'activité liée à la faux, et d'autre part dans la référence à la fête celtique de Lammas, célébrée au 1^{er} août – les connaissances mobilisées sont plus importantes. Ne s'attendant pas à ce que tous les lecteurs français connaissent les dates des moissons et/ou des fêtes antiques, la traductrice a ajouté une mention qui n'existe pas dans le texte polonais : « *jusqu'au huitième mois* », afin d'en faciliter la lecture et la localisation temporelle. Un problème interprétatif se pose toutefois. En effet, dans l'imaginaire français, la faux est un accessoire irrémédiablement lié à la Faucheuse, personnification de la mort. Cette image n'apparaît pas en polonais, car la Faucheuse, *kostucha*, n'est pas équipée d'un *sierp*, mais d'une *kosa*. En effet, le *sierp* qui a donné le nom *sierpień* est un outil de plus petite taille qui correspond plutôt au français « faucille », lié à l'imagerie communiste, ou « serpe », moins courant mais dont l'étymologie est plus proche du polonais. La difficulté peut toutefois être éludée en remplaçant la « *fête de la Faux* » par l'événement que l'objet symbolise, à savoir « la fête des Moissons ».

Une version complète possible du passage examiné qui consisterait en une mise à jour plutôt qu'en une retraduction pourrait être :

On peut la voir pendant la saison d'été [...], des jours du cinquième et du sixième mois jusqu'aux jours du dixième mois, mais le plus souvent jusqu'au huitième mois, à la fête des Moissons, que mes ancêtres appelaient « Lammas ». Elle apparaît sous la forme d'une jeune fille blonde, toute en fleurs, et tout ce qui vit, plante ou bête, porte ses pas vers elle et est attiré par elle. Et son nom est Jywia, déesse de la vie. [AS]

b. *The Witcher III*, des prérequis polonais nécessaires à l'appréciation du jeu ?

De nombreuses références aux contes peuvent également être trouvées dans les jeux vidéo. C'est particulièrement vrai pour les jeux *The Witcher*, vu l'importance que prennent les contes dans la création d'Andrzej Sapkowski. En effet, ces jeux se veulent fidèles tant à l'univers créé par l'auteur qu'à l'esprit général de ses livres, ce qui se reflète dans l'écriture des quêtes.

¹⁸⁰ LEDERER, Marianne, dans LEDERER, Marianne, SELESKOVITCH, Danica, *Interpréter pour traduire*, Paris : Didier Erudition, 3^{ème} édition revue et corrigée, 1993.

Un grand nombre d'entre elles s'appuient, ou se réfèrent, à des contes et des légendes, issus tant du folklore polonais que de l'imaginaire international.

- **Le dragon de Wawel**

Pour appâter un griffon, Geralt et Vesimir utilisent un mouton, en référence à la légende du dragon de Wawel connue de tous les Polonais et déjà mentionnée¹⁸¹ :



Figure 2 : Mouton rempli d'une herbe spéciale pour appâter le griffon

Cette référence ne relève ni de la terminologie, ni du langage ; sa nature est purement visuelle. Cependant, elle est une marque de l'appartenance culturelle du jeu. Un joueur polonais la saisira immédiatement, et sa compréhension nécessite un réel pré-requis culturel. Le thème de la chasse au dragon est aussi repris dans l'extension *Blood and Wine* en introduisant des références très directes à la nouvelle « Les Limites du possible » du volume *L'Épée de la Providence* que nous avons déjà citée. Une fois de plus, Geralt fait équipe avec un groupe de chasseurs pour abattre un draconide. Ce sera au joueur, cette fois-ci, de choisir s'il tue la bête ou non, lui laissant le choix de la moralité de Geralt.

Le thème du dragon est une thématique universelle, tant dans les contes anciens que dans la littérature fantasy moderne. Il revient à de multiples reprises dans le jeu, et ce de façon très

directe, avec des mentions d'un sorcelleur prénommé Georges qui aurait chassé ce type de monstres. Le bagage mobilisé est commun au joueur polonais et français, et même au-delà. En effet, la figure de Saint Georges qui combat le dragon est depuis longtemps entrée non seulement dans l'imaginaire collectif, mais aussi dans la culture populaire. La légende a ainsi inspiré des films, comme *Georges et le dragon* sorti en 2004. Mais sa présence dans l'art remonte à bien plus loin, comme en attestent ces toiles :



Figure 3 : *Saint Georges terrassant le dragon*, Paolo Uccello, 1430-35



Figure 4 : *Saint Georges luttant avec le dragon*, Raphaël, 1503-5, version du Louvre

¹⁸¹ Image tirée du jeu *The Witcher 3*. Nous ne possédons aucun droit sur les citations ou les images du jeu qui

Que ce soit dans la littérature ou les autres types de supports, la fantasy s'inspire de thèmes universaux. Bien que le griffon soit un clin d'œil en direction du joueur polonais et que la chasse au dragon soit destinée à être décryptée par les lecteurs de Sapkowski, ce caractère universel est intéressant à relever du point de vue de la traduction. En effet, la transmission de ces thématiques joue un rôle essentiel lors du passage de la fantasy d'une langue à une autre.

- **La Tour des Souris**

D'autres références aux contes slaves, plus directes et présentes au niveau textuel, sont également présentes dans le jeu. Ainsi, une des quêtes est intitulée *Mysia wieża*, « La Tour des Souris ». Geralt aide la sorcière Keira Metz¹⁸² à lever la malédiction qui pèse sur une île où se trouve une tour infestée de rats. Le nom de la quête ainsi que ses divers éléments – la tour, l'île, les rongeurs, mais aussi un mauvais seigneur qui vit du malheur de ses sujets – sont des références évidentes à la légende polonaise du même titre.

L'histoire telle qu'on la raconte en Pologne se déroule à Kruszwica où se situe réellement une tour appelée « Mysia Wieża », la Tour aux Souris. Selon la légende, le roi Popiel désirait régner en maître incontesté sur la Pologne. Il possédait déjà beaucoup de terres, dont un lac, situé à proximité de son château, avec une île au milieu où il avait fait construire une tour pour se défendre de ses ennemis. Toutefois, il avait douze oncles avec lesquels il se partageait le pays. Avec sa femme allemande, Gerda, ils fomentèrent le plan suivant : ils firent croire aux oncles que Popiel était gravement malade et qu'il les convoquait sur son lit de mort. Tous vinrent assister à un banquet au cours duquel de l'hydromel empoisonné fut servi. Les douze souverains périrent, et il ne resta plus que Popiel qui fit couler leurs corps dans le lac pour les dissimuler. Quelque temps plus tard, le couple royal fut puni pour son crime et des milliers de souris envahirent leur château. Ils se réfugièrent dans la tour sur le lac, où ils finirent dévorés.

Cette légende a été transmise par Julie Laguirande-Duval dans *Contes et légendes de Pologne*¹⁸³. Elle y fait intervenir Baba Jaga qui prépare le poison utilisé par Popiel. Dans sa version, les souris n'envahissent pas le château, mais le peuple se soulève contre son souverain indigne et le force à fuir dans la tour où lui et sa femme se font dévorer.

appartient au studio CD Projekt Red©.

¹⁸² Il s'agit d'un personnage du livre, inventé par Andrzej Sapkowski.

¹⁸³ Voir LAGUIRANDE-DUVAL, Julie, *op. cit.*, p. 78-110.

Dans *The Witcher III*, un seigneur féodal qui vit dans une tour située sur une île au milieu d'un lac cause la misère et la famine parmi ses sujets. De même que chez Laguirande-Duval, le peuple se soulève. Or le seigneur hébergeait un sorcier qui menait des expériences sur les rats. Le seigneur et sa famille, retranchés dans leur forteresse, finirent massacrés par les insurgés ou dévorés par les rats libérés de leurs cages.

Tous les éléments sont présents tant au niveau visuel (lac, tour, rongeurs) que textuel (intitulé de la quête) pour que la référence soit reconnaissable. Toutefois, malgré son introduction dans la littérature française par Laguirande-Duval, ce culturème s'adresse spécifiquement au joueur polonais ou, tout du moins, à celui qui connaît la culture polonaise. Il s'agit d'un marqueur important de l'appartenance culturelle du jeu. Contrairement au support littéraire, le jeu vidéo n'offre pas la possibilité d'explicitement ce genre de marqueur. Indiquer explicitement au joueur qu'il s'agit d'une référence directe à la culture polonaise sortirait le jeu du domaine de l'imaginaire et, ainsi, pourrait être considéré comme non pertinent du point de vue de l'immersion. La localisation géographique aurait pu être un indice : une proximité sémantique pourrait être décelée entre « Kłomnica », l'île imaginaire de *Witcher III*, et « Kruszwica », l'île réelle polonaise : même initiale, même suffixe. Le français toutefois s'appuie clairement sur la version anglaise du jeu pour le traitement linguistique. Le joueur francophone se retrouve ainsi sur l'île de Fyke qui n'a plus rien à voir avec la localisation originelle de la légende, et le culturème s'efface un peu plus.

- **La légende de Messire Twardowski**

Six mois après sa sortie, *The Witcher III* s'est doté d'une extension intitulée *Hearts of Stone*. Après avoir affronté un prince transformé en grenouille et s'être fait emprisonner par un peuple exotique pour avoir assassiné le fils de leur suzerain, Geralt est secouru par un mage mystérieux prénommé Gaunter de Meuré. Il le reconte à nouveau peu après à une croisée de chemins, à minuit, où il conclut un pacte avec lui : en échange de sa liberté, il doit s'acquitter de certaines tâches. Parmi celles-ci, s'assurer qu'un personnage prénommé Olgierd von Everec qui avait lui-même conclu un pacte avec de Meuré se rende sur la Lune.

L'histoire contient des références à un imaginaire collectif commun exploité depuis longtemps tels que l'invocation du diable à minuit à un carrefour. Elle est relatée par le

bluesman Tommy Johnson qui raconte tenir son talent du Diable en personne après avoir passé un pacte avec lui de cette manière. Depuis, la légende a profondément intégré l'imaginaire non seulement américain, mais aussi mondial.

D'autres culturèmes sont liés directement à l'imaginaire polonais. Gaunter de Meuré qui incarne le Mal a passé un accord avec Olgiard von Everec : si celui-ci se rend sur la Lune, il devra lui donner son âme. Persuadé que ça n'arrivera jamais, il accepte. Toutefois, il se fait leurrer dans un temple où une vaste fresque qui représente l'astre est incrustée dans le sol, et perd son pari. Cette référence fait directement écho à la légende de Messire Twardowski, relatée par Laguirande-Duval dans son recueil de contes polonais¹⁸⁴. Twardowski était un scientifique et un magicien, mais il était pauvre. Un jour, il découvrit comment invoquer le diable. Il lui promit son âme, en échange de quoi il devint immensément riche et sa vie fut prolongée. La seule condition était que le diable ne récupérerait son dû qu'à Rome. Pour Twardowski, il était facile d'y remédier. Toutefois, une nuit, en pleine tempête de neige, il dut s'arrêter dans une auberge qui portait le nom de « Rome ». Le diable l'emporta vers les cieux, mais Twardowski se mit à prier et égara son ravisseur. Toutefois, il atterrit sur la Lune où il demeure encore.

c. *Les Chevaliers teutoniques*, la non-traduction du culturème imaginaire polonais

L'histoire des *Chevaliers teutoniques* se déroule à un moment où la christianisation progresse dans les pays slaves, mais où les mœurs et les croyances populaires perdurent. Comme le démontre Francis Conte sur la base de faits historiques et de dires d'observateurs, certaines pratiques préchrétiennes existent encore au XIX^{ème} siècle sur les territoires slaves¹⁸⁵. Il n'est donc pas étonnant d'en trouver mention chez Henryk Sienkiewicz, qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, rédige un récit se déroulant au Moyen-âge.

Cette dichotomie entre religion chrétienne et pratiques païennes se retrouve dès les premières pages du livre :

¹⁸⁴ Voir LAGUIRANDE-DUVAL, Julie, *op. cit.*, p. 207-247.

¹⁸⁵ Voir CONTE, Francis, *op. cit.*, livre C, chapitre 4, « Les femmes slaves et le surnaturel », p. 251-259.

A cóż pospolity człowiek! Niejeden też sobie mówi : ‘Kazał się kniaź ochrzcić, tom się ochrzcił, kazał Chrystu czołem bić, to biję, ale po co mam starym pogańskim diabłom okruszyny twaroga żalować albo im pieczonej rzepy nie rzucić, albo piany z piwa nie ulać. Nie uczynię tego, to mi konie padną albo krowy sparszeją, albo mleko od nich krwią zajdzie – albo w żniwach będzie przeszkoda.’¹⁸⁶

Ce passage n’a pas été traduit en français. Nous pouvons en proposer la traduction suivante :

Mais que sait l’homme du commun ? Plus d’un se dit aussi : « Le prêtre¹⁸⁷ m’a dit qu’il faut me baptiser, alors je me baptise. Il m’a dit de rendre grâce à Jésus, alors je le fais. Mais pourquoi je refuserais un peu de mon fromage blanc, de mon navet rôti ou de la mousse de ma bière aux diables païens ? Si je ne leur en cède pas, mes chevaux crèveront ou mes vaches attraperont la gale ou produiront du lait sanglant, ou bien il y aura un problème avec les moissons. [AS]

La référence aux pratiques slaves anciennes qui consistait à laisser du lait ou de la bière aux esprits domestiques sur le pas de la porte afin de s’attirer leurs bonnes grâces est entièrement effacée de la version française de 2002. Sienkiewicz en fait à nouveau mention dans la deuxième partie du livre :

Nocami słyszano harce na dachu gospody, a czasem pukalo coś i we drzwi. [...] Obie przywykły były w Zgorzelicach do skrzatów, które stary Zych nakazywał swego czasu karmić i które wedle powszechnego w tych czasach mniemania, byle im kto nie żalował okruszyn, nie bywały złośliwe [...]. Maćko zastłyszawszy, że można go [Borutę] sobie przejednać napitkiem, namyślał się przez cały dzień, czyby nie było grzechem uczynić sobie złego ducha przyjacielem [...]. Jednakże tegoż wieczą zawiesił Maćko na płocie duży wołowy pęcherz, w jakich pospolicie wożono napitki – i nazajutrz okazało się, że pęcherz został do dna wypity. Wprawdzie Czech, gdy o tym opowiadano, uśmiechał się jakoś dziwnie, ale nikt na to nie zważał [...].¹⁸⁸

Dans ces passages, Sienkiewicz explique les réflexions de Maćko, entre superstition païenne et crainte chrétienne : faut-il laisser une offrande au terrible Boruta, esprit impur qui détourne les voyageurs du droit chemin dans des terres marécageuses, et s’assurer un passage sûr par temps de crue ? Ou bien cela serait-il contraire à ses croyances chrétiennes et pourrait être considéré comme un péché ? Ce dilemme disparaît dans la version française de Nittman, réduite au constat suivant :

¹⁸⁶ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy*, op. cit., p.8.

¹⁸⁷ Bien que le mot *kniaź* puisse également se référer au chef de clan, nous l’interprétons ici dans son sens étymologique, car c’est ce mot issu d’un tronc commun slave qui a donné naissance au mot polonais *ksiądz* utilisé d’abord pour désigner un prince, puis un prêtre.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 328-329.

*Pour apaiser d'éventuels esprits, Mathieu fit suspendre à la barrière de la maison une cruche d'hydromel et, le lendemain, on la retrouva vide. Lorsqu'on parla de cela au Tchèque, il se contenta de sourire mais ne dit rien.*¹⁸⁹

Afin de souligner la différence de contenu entre original polonais et traduction française, nous pouvons proposer une version complétée des réflexions de Maćko :

La nuit, on entendait des duels se dérouler sur le toit de l'auberge, parfois quelque chose toquait aussi à la porte [...]. À Zgorzelice, toutes deux s'étaient habituées aux diabolins. C'était le vieux Zych qui, de son temps, les enjoignait à les nourrir car, selon la croyance alors répandue, pour peu qu'on ne soit pas avare en miettes, ils n'étaient pas malveillants [...]. Ayant entendu qu'on pouvait se concilier la faveur de Boruta en lui offrant à boire, Maćko passa la journée à se demander si ce ne serait pas pêcher que de se faire l'ami d'un mauvais esprit [...]. Toutefois, dans la soirée, Maćko accrocha à la palissade une grande outre en peau de bœuf comme on en utilisait souvent pour transporter les breuvages. Le lendemain, on se rendit compte qu'elle avait été vidée. Il est vrai que le Tchèque avait un sourire étrange quand on racontait l'événement, mais personne n'y prêta attention [...].
[AS]

Outre l'absence de l'opposition entre esprit chrétien et superstition ancienne que nous retrouvons à plusieurs reprises tout au long de l'ouvrage, nous remarquons également l'apparition de divergences historiques lorsque l'on compare la traduction à l'original. En effet, Sienkiewicz explique qu'à l'époque de l'action, les boissons étaient habituellement transportées dans des genres d'outres en peau de bœuf ; dans la traduction française, Maćko utilise une cruche. Plusieurs procédés traductionnels sont ici envisageables pour expliquer cette modification. Il pourrait s'agir d'une inexactitude historique introduite par Sienkiewicz et corrigée par le traducteur. Ou bien, les procédés n'étaient pas les mêmes en France, et le traducteur a préféré opérer un glissement de sens dans un mouvement de naturalisation. Peut-être aussi que, en vue de raccourcir l'ouvrage, le traducteur a souhaité supprimer une explication de l'auteur qu'il n'a pas jugée utile à l'ensemble de l'ouvrage et remplacer le culturème historique médiéval par un élément proche, mais non équivalent.

Chez Sienkiewicz, nous remarquons que le recours aux références à l'imaginaire slave sert principalement une fonction descriptive historique. En effet, l'écrivain ancre son ouvrage dans une réalité aussi précise que possible, répondant ainsi aux exigences du roman historique.

¹⁸⁹ SIENKIEWICZ, Henryk, *Les Chevaliers teutoniques*, op. cit., p. 225.

Cette précision passe entre autres par la description de quelques croyances et superstitions anciennes.

Ainsi, Sienkiewicz dépeint une société pieuse, mais où les superstitions païennes persistent. Par exemple, certaines personnes croient que les cloches des églises permettent d'éloigner les mauvais esprits :

I Pan Jezu się do takiej ziemi śmieje – odrzekł Mikołaj z Długolasu – i błogosławieństwo Boże jest nad nią ; ale jakoż ma być inaczej, kiedy tu, gdzy zacząną bić w dzwony, to nie masz takowego kąta, do którego by odgłos nie doszedł ! Wiadomo przecie, że złe duchy znieść tego nie mogąc muszą aż na granicę węgierską do głuchych borów uciekać.¹⁹⁰

Voici le contenu de cette citation en français – à nouveau, elle est absente de la traduction officielle, nous en proposons donc une traduction personnelle :

Une terre pareille permet à Jésus de sourire lui aussi, répondit Mikołaj de Długolas, et elle est bénie de Dieu. Mais comment pourrait-il en être autrement là où le chant des cloches parvient jusque dans le moindre recoin dès qu'elles commencent à sonner ! Après tout, chacun sait que les mauvais esprits ne les supportent pas et s'enfuient jusque dans les forêts profondes de la frontière hongroise. [AS]

Cette citation se situe juste avant la rencontre infortunée de Zbyszko avec l'ambassadeur teutonique Kunon von Lichtenstein. Le jeune Polonais, qui vient de jurer la mort de trois chevaliers teutoniques, croit qu'il s'agit d'un signe envoyé par Dieu, et il se lance à l'attaque du germanique sans réfléchir ; or, selon Sienkiewicz, les lois médiévales garantissaient l'intégrité physique de ces émissaires. Un peu plus tard dans le roman, Zbyszko échappera de peu à la peine de mort pour ce geste inconsidéré. Ce qui nous intéresse ici est le contexte dans lequel cette citation apparaît. En effet, le jeune chevalier voyage en compagnie de la duchesse Anna Danuta et de sa suite. Ils traversent, en fin de journée, une parcelle de chemin supposément hantée par Walgier le Fort, un esprit qui résiste au son des cloches et qui inspire la terreur à la duchesse et sa suite. Henryk Sienkiewicz représente donc une société où les croyances païennes sont encore présentes, même parmi les personnes pieuses. Le passage que nous avons cité en polonais n'est pas présent dans la traduction française de Jean Nittman, et il n'est fait que brièvement mention de Walgier le Fort.

¹⁹⁰ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy, op. cit.*, p.35.

L'idée que les cloches des églises chassent les démons et les esprits païens est fortement ancrée dans l'ouvrage de Sienkiewicz ; cette action serait encore plus forte les jours de fête. Cette idée est absente de la traduction française, nous proposons donc notre traduction sous chaque passage cité :

*Nie wiesz to – rzekł – że w takie Święta diabelska moc truchleje i że diabły w przeręble się chowają? Jednego raz pod Sandomierzem rybacy przed Wilią w niewodzie znaleźli: trzymał szczupaka w pysku, ale jak go głos dzwonów doszedł, zaraz omdlał, oni zasie kijami go tłukli aż do wieczery.*¹⁹¹

Tu ne sais donc pas que lors des fêtes comme celle-là, les pouvoirs maléfiques s'affolent et les diables se cachent dans les trous que les pêcheurs font dans la glace ? Une fois, près de Sandomierz, ils en ont trouvé un dans leur senne juste à la veille de Noël. Il avait un brochet dans la gueule, mais il s'est évanoui dès qu'il a entendu le son des cloches, et ils l'ont bâtonné jusqu'au dîner. [AS]

D'autres expressions de cette dichotomie entre monde païen et monde chrétien sont présentes dans l'original polonais, mais ne sont pas systématiquement traduites en français :

*« Widzieli krzyżackie zamki z czerwonej cegły, litewskie grodźce drewniane i kościoły, jakich koło Bogdańca nie ma, i miasta, i srogie puszcze, w których nocami kwiliły powypędzane ze świątyni bożeczki i różne, różne cuda »*¹⁹²

Ils virent des forteresses teutoniques en brique rouge, des places fortes et des églises lithuaniennes en bois comme il n'y en a pas près de Bogdaniec, des villes, des forêts lugubres où la nuit, ils entendaient gémir les idoles chassées de leurs temples, et bien d'autres merveilles. [AS]

*« Bojałem się onych pogańskich bożków, czyli diabłów. Po lasach to podobnego tego jak mrowia [...]. Przecie i u nas, choć kraj dawno krześcijański, czasem się coś po bajorach śmieje [...]. Księża krzyczą, pomstują! Panu Jezusowi przecie przez trochę klusków chwały nie ubędzie, a skrzat byle był syt i życzliwy, to i od ognia, i od złodzieja ustrzeże »*¹⁹³.

J'avais peur de ces idoles païennes, c'est-à-dire de ces diables. Dans les forêts, il y en a moult [...]. Chez nous aussi, dans notre pays depuis longtemps chrétien, on entend parfois des ricanements dans les bois [...]. Les prêtres hurlent et nous villipendent ! La gloire de Jésus ne souffrira en rien si on leur laisse quelques fidaux, et tant que le diable sera repu et bienveillant, il nous protégera aussi bien de l'incendie que du voleur. [AS]

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 225.

¹⁹² *Ibidem*, p. 114.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 117.

Cette dernière citation, également absente de la traduction française, met en lumière une autre croyance polonaise ancienne, et plus globalement slave, rapportée par Henryk Sienkiewicz : si l'on nourrissait les esprits domestiques, ils pouvaient veiller sur la maisonnée pendant la nuit. Une fois de plus, l'auteur dépeint une société où, bien que la mentalité et la culture qui dominant soient chrétiennes, les coutumes anciennes n'ont pas tout à fait disparu et coexistent avec l'esprit du catholicisme. La problématique soulevée est universelle : c'est celle de l'être humain qui, confronté aux difficultés de la vie quotidienne, est prêt à se vouer à tous les dieux qui l'en protégeront.

Les passages relatifs aux croyances slaves anciennes ainsi qu'à la cosubstantialité entre religion chrétienne et superstitions païennes ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'ensemble de l'ouvrage. Cependant, *Les Chevaliers teutoniques* se présentent comme un roman historique qui dépeint la société polonaise à une époque donnée. L'auteur du roman a jugé utile d'incorporer ces détails à son œuvre – que la visée soit descriptive, didactique, historiographique ou autre. La suppression de ces données, et donc l'utilisation de la « scie » mentionnée comme outil de traduction possible par Piotr Blumczyński dans son analyse des traductions de Lem, semble difficilement justifiable si l'on considère l'original. En effet, ce ne sont pas des passages qui sont marqués d'un point de vue patriotique ou nationaliste et qui pourraient heurter certains publics, comme nous le verrons dans notre chapitre sur les références historiques. Ce ne sont pas non plus des passages qui reflètent une quelconque forme de racisme ou autre prise de position qui trouverait sa justification du point de vue d'un écrivain du XIX^{ème} siècle engagé dans la cause polonaise, mais qui pourrait causer un sentiment de rejet chez le lecteur français contemporain. Piotr Blumczyński s'intéresse en effet aux causes qui peuvent pousser un traducteur ou un éditeur à supprimer des passages entiers d'un ouvrage, et avance comme cause possible la différence culturelle dans les mentalités et la perception du monde : ce qui est choquant aujourd'hui en un lieu ne l'était pas forcément hier en un autre. Ainsi, selon Blumczyński, la société polonaise des années 1960 n'était pas confrontée à la problématique de la haine raciale comme l'est l'Amérique des années 2000, ou même de l'époque de l'écriture. Certains thèmes abordés par Lem ne peuvent donc pas être présentés de la même manière dans l'original et dans la traduction.

Qu'est-ce qui justifie de tronquer *Les Chevaliers teutoniques* des références à ce qui constitue, en partie, la mentalité médiévale polonaise telle qu'elle est dépeinte par l'auteur au travers des références à l'imaginaire slave ? Nulle part, ni sur la couverture, ni dans la brève introduction à la traduction qui consiste en une biographie de l'auteur résumée en une quinzaine de lignes, il n'est mentionné que la traduction a été soumise à des coupes importantes. Il n'est pas indiqué qu'il s'agit d'une œuvre abrégée. Or le texte français des *Chevaliers teutoniques* est bien plus bref que son original polonais. Il semble que l'un des aspects éliminés de l'ouvrage original est justement ce rapport au passé entretenu par les personnages du livre. Les mentalités décrites par Henryk Sienkiewicz, entre ferveur chrétienne et croyances païennes profondément ancrées dans les esprits, sont en grande partie absentes de la dernière traduction française en date. Ceci tronque la traduction d'une dimension importante du roman historique, car la représentation de la société dans un espace et à une époque donnée, qui est une composante de la définition du roman historique, n'est pas aussi complète que l'a voulu l'auteur de l'ouvrage original. La fidélité même de la traduction peut ainsi être remise en cause. L'une des raisons possibles à cette approche pourrait être la volonté de préserver l'image de Henryk Sienkiewicz. En effet, il est largement perçu comme un écrivain chrétien pour la place occupée par la composante religieuse dans nombre de ses écrits. Son *Quo Vadis ?* qui dépeint les affres des martyrs chrétiens dans la Rome antique a largement contribué à cette réputation. Cependant, une telle conception de la traduction – fidèle non pas au texte, mais à l'image de l'auteur telle que perçue par ses traducteurs et/ou éditeurs – peut être largement remise en cause.

5. Créatures imaginaires

Les créatures étranges peuplent l'imaginaire collectif depuis des millénaires. Toutes les mythologies ont les leurs, et elles se déclinent en plusieurs catégories différentes. Ainsi, il y a d'une part les hybrides entre hommes et animaux : dieux à corps d'humains et à têtes de bêtes chez les anciens Égyptiens, sirènes et centaures chez les Grecs. D'autre part, il y a les animaux, mais dont les caractéristiques les font sortir de l'ordinaire : Fenrir, le loup gigantesque des mythes nordiques, ou le lion de Némée que nulle arme ne pouvait blesser. Il y a aussi celles qui semblent procéder d'une invention pure et simple, bien que basée sur une certaine réalité : Cerbère, le chien infernal tricéphale, l'Hydre de Lerne, monstre marin à neuf

têtes, ou encore Méduse, femme à la chevelure serpentine qui transforme tout être vivant en pierre d'un simple regard.

Des interrogations sur l'origine et la signification de ces monstres se sont posées dès l'Antiquité. C'est ainsi qu'apparaît l'évhémérisme cher à Sapkowski ; fondé par Évhémère, écrivain grec du III^{ème} siècle av. J.-C., ce mouvement soutient que les légendes sont nées de la déformation de faits historiques lointains. L'essayiste, critique et ethnologue Michel Meurger explique :

Ce courant de pensée soutient, par exemple, que l'Hydre qui vit dans une zone marécageuse située près d'Argos, et qu'Hercule terrasse lors de son deuxième travail, est à l'origine un guerrier redoutable qui s'est transformé de fil en aiguille en une sorte de croque-mitaines, ou alors une métaphore des marais insalubres que les premiers Grecs ont dû assainir dans le Péloponnèse.¹⁹⁴

De nombreuses théories sur l'origine des monstres ont fleuri depuis. Selon la maîtresse de conférences en langue et littérature latines Isabelle Jouteur, une déformation dans la perception du monde réel peut également être à leur origine. L'Hydre ne serait plus la descendante d'un grand guerrier ou l'allégorie d'une action d'assainissement, mais correspondrait à des céphalopodes géants (pieuvres, calamars) observés par les Grecs lors de leurs excursions marines. Selon l'archéologue et médecin Philippe Charlier, une partie des monstres pourrait aussi trouver son origine dans l'observation des malformations chez l'humain ou l'animal : macrocéphalie, jambes soudées des sirènes, etc. Selon Meurger, cependant, la rationalisation des origines des créatures merveilleuses aurait ses limites, et tout ne peut pas s'expliquer de manière simple.

L'imaginaire collectif dispose donc d'un fonds important de monstres et autres créatures imaginaires. Cet ensemble est largement exploité par la fantasy qui a recours à de nombreux éléments présents dans des mythologies variées : elfes et nains nordiques, sirènes grecques, etc. Les mythes et contes sur lesquels se fonde l'ensemble des ouvrages d'Andrzej Sapkowski appartiennent à un patrimoine mondial. Cependant, certains de leurs ingrédients sont typiquement slaves. Comment ceux-ci s'articulent-ils dans les récits eux-mêmes ?

¹⁹⁴ MEURGER, Michel, *Histoire naturelle des dragons*, cité par TESTARD-VAILLANT Philippe, « D'où viennent-ils ? » dans « De l'Antiquité à nos jours. Les monstres et nous », *Les cahiers Science & Vie Histoire et Civilisations*, n° 166, janvier 2017.

Parmi ces éléments typiquement slaves, les créatures imaginaires se placent en première position. C'est une constituante qui semble quasi-inséparable du roman fantasy. L'irréel et l'imaginaire peuvent cependant s'y exprimer différemment : un exemple en est donné avec *Les Brumes d'Avalon* de Marion Zimmer Bradley. Ce roman raconte l'histoire du roi Arthur vu par les yeux de Morgane. Il s'inscrit dans le genre de la fantasy par la présence d'éléments de magie et d'irréel, mais ce ne sont pas ses préoccupations principales. L'auteure s'intéresse majoritairement à la place de la femme dans la société et à la problématique de la temporalité tout en offrant un regard inédit sur les légendes arthuriennes. Elle accorde une importance moins grande à la magie et à l'imaginaire eux-mêmes, bien que la composante mystique occupe une place majeure dans l'ouvrage. Les créatures imaginaires et fantastiques à proprement parler n'y apparaissent que très peu. Seuls les elfes sont mentionnés, non comme des créatures appartenant à l'imaginaire, mais comme un peuple ancestral habitant les îles de Bretagne. On ne peut donc pas dire que la fantasy est définie par la présence de créatures fantastiques. Cependant, un grand nombre d'ouvrages qui appartiennent à ce genre littéraire y ont recours.

Dès lors, la question qui se pose est la suivante : quelles sont les particularités traductionnelles des noms des créatures, et peut-on également les retrouver dans les autres types de romans considérés ? Afin de répondre à cette question, l'analyse portera sur quelques exemples de créatures présentes dans le bestiaire du *Sorceleur* ainsi que la façon dont leurs noms ont été traduits vers le français.

Certaines créatures présentes dans la fantasy existent déjà dans les mythes et les légendes ; elles peuvent avoir été réutilisées en l'état ou entièrement détournées par l'auteur. D'autres, en revanche, sont des créations à part entière de l'écrivain qui nécessitent une vraie créativité néologique de la part du traducteur.

Nombre de matériaux de référence tels que les dictionnaires mythologiques disponibles en français s'axent sur les mythologies grecque et romaine, ce qui s'explique par l'ancrage culturel latin de la France. Pour vérifier l'existence préalable des créatures mises en scène par Sapkowski, nous nous sommes principalement tournés vers des sources polonaises complètes et facilement accessibles pour le traducteur qui travaille du polonais vers le français :

- *Słownik mitów i tradycji kultury* [Dictionnaire des mythes et des traditions de la culture] de Władysław Kopaliński, édité pour la première fois en 1985¹⁹⁵. Ce dictionnaire répertorie des éléments culturels européens et méditerranéens puisés dans des siècles d'histoire, tant en termes de personnages historiques, bibliques ou mythologiques que de lieux ou d'événements qui ont marqué l'histoire. Nous n'avons pas trouvé d'indications sur le nombre d'entrées, mais l'ouvrage compte plus de 1500 pages,
- *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy* [Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon. Compilation de connaissances sur la littérature fantasy]¹⁹⁶ d'Andrzej Sapkowski qui contient non seulement des indications précieuses sur la littérature fantasy dans sa globalité, mais aussi un glossaire des créatures souvent rencontrées dans la fantasy. Notons que l'ouvrage a été rédigé avec le style et l'humour propres à Sapkowski et qu'il revient au lecteur de démêler le premier degré du second, contrairement à l'ouvrage de Kopaliński qui se veut purement scientifique.

Dans un monde toujours plus connecté, il convient aussi de ne pas négliger la ressource constituée par les données en ligne. Ainsi, certaines informations difficilement trouvable ou disponibles dans les documents imprimés pourront être trouvées plus ou moins aisément sur Internet. Cependant, la prudence est de mise en utilisant le web, et le traducteur doit être certain de la crédibilité de ses sources, tant pour la fantasy que pour les autres types de textes.

a. Le *Sorceleur*, tueur de monstres

Geralt de Riv est sorcelleur : son métier est de tuer des monstres contre paiement. La présence des créatures de l'imaginaire s'inscrit donc directement dans le schéma narratif et est inséparable du fond de l'histoire. Trois catégories principales de créatures peuvent être distinguées : les monstres d'inspiration slave, ceux qui s'inspirent des légendes européennes ainsi que les créations néologiques de l'auteur.

¹⁹⁵ KOPALIŃSKI, Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury* [Dictionnaire des mythes et des traditions de la culture], Varsovie : Oficyna Wydawnicza RYTM, 2015.

¹⁹⁶ SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy* [Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon. Compilation de connaissances sur la littérature fantasy], *op. cit.*

i. Créatures d'inspiration slave

• Strzyga : « strige »

Dans les recueils de nouvelles, Geralt rencontre, la plupart du temps, un ou deux monstres principaux par aventure. Son ennemi principal dans la première nouvelle est une strige :

<p><i>Królowna wygląda jak strzyga ! – wrzasnął. – Jak najbardziej strzygowata strzyga, o jakiej słyszałem ! Jej wysokość królewska córka, przeklęty nadbękart, ma cztery łokcie wzrostu, przypomina baryłę piwa, ma mordę od ucha do ucha, pełną zębów jak sztylety, czerwone ślepie i rude kudły ! Łapska, opazurzone jak u żbika, wiszą jej do samej ziemi !</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 22)</p>	<p><i>La princesse a l'allure d'une strige ! hurla-t-il. De la strige la plus strige dont j'aie jamais entendu parler. Sa Grandeur la fille du roi, ce maudit superbâtard, a quatre coudées de haut ; elle fait penser à une barrique de bière ; elle a une gueule qui va d'une oreille à l'autre, pleine de dents aiguisées comme des poignards, des yeux rouges et des boucles rousses, des grosses paluches griffues de chat sauvage qui descendent jusqu'à terre !</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 25)</p>
--	--

Du point de vue de la traduction, le cas de la strige est simple : c'est un monstre qui existe déjà dans les mythologies. Selon Kopaliński, les striges sont :

dans les croyances populaires slaves, des vampires, des sorcières faisant du mal aux hommes, prenant la forme d'oiseaux qui se nourrissent de sang humain ; des âmes d'enfants nés avec des dents ou d'adultes possédant deux rangées de dents qui hantent les humains après leur mort ; du latin strix, pl. strigis 'hibou, monstre, sorcière'.¹⁹⁷

Il est cependant intéressant de noter que la première définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) ne concerne pas le monstre slave, mais une version issue de la mythologie gréco-romaine :

A. – MYTH. GR. ET ROMAINE. Monstre fabuleux représenté avec une tête de femme, un corps d'oiseau et des serres de rapace, qui passait pour sucer le sang des nouveau-nés et des jeunes enfants (d'apr. J. Schmidt, Dict. de la myth. gr. et romaine, 1965).

¹⁹⁷ KOPALIŃSKI, Władysław, *op. cit.*, p. 1239 : « STRZYGI : w ludowych wierzeniach słowiańskich, wapiiry, wiedźmy, czarownice szkodzące ludziom, pod postacią ptaków karmiące się krwią ludzką ; dusze dzieci urodzonych z zębami albo ludzi dorosłych z podwójnymi rzędami zębów, po śmierci straszące ludzi ; z łac. strix dpn. strigis 'sowa, poczwara, czarownica' » [AS].

B. – FOLKL. [Au Moy. Âge notamment, en Europe et plus partic. en Europe centrale] Mort sortant la nuit de son tombeau pour aller sucer le sang des vivants ou se nourrir de leur chair; p. anal., sorcier ou sorcière s'adonnant aux mêmes pratiques.¹⁹⁸

Cette dichotomie apparaît sur d'autres sites internet tels que Wikipedia. Il s'agit d'un outil dont il convient de vérifier la fiabilité, mais qui peut cependant être considéré comme une référence pour l'acception de certains termes. Ce site est organisé de façon à ce que chaque notion qui existe en plusieurs langues soit consultable depuis la même page en cliquant sur le bouton dédié. Il est intéressant de noter que sur Wikipedia, « strige » et *strzyga* ne correspondent pas à la même notion et, ainsi, ne sont pas référencées ensemble. La « strige » y est uniquement définie sous son aspect gréco-romain, tandis que *strzyga* est représentée à la manière de Kopaliński. Cela ne signifie pas qu'il s'agit indéniablement de créatures différentes, cependant leur acception dans l'imaginaire ne semble pas correspondre au même type de monstre, si l'on se réfère à ce site.

Strzyga et « strige » pourraient donc renvoyer à des notions différentes – la première relative à un imaginaire slave, la seconde puisant dans des racines gréco-romaines. Cependant, la créativité mise en œuvre par l'auteur vient au secours du traducteur qui ne se voit pas dans l'obligation de s'interroger sur l'exactitude mythologique de la notion introduite : en effet, Sapkowski exécute une représentation personnelle du monstre.



Figure 5 : Modélisation 3D de la strige, interprétée par les équipes du studio de jeux vidéo CD Projekt Red pour le premier volet du jeu *The Witcher* (2007).

¹⁹⁸ <http://www.cnrtl.fr/definition/strige>, consulté le 28 septembre 2016.

- **Kikimora : « kikimorrhe »**

Une autre créature typiquement slave apparaît pour la première fois dans la nouvelle « Le moindre mal » du *Dernier Vœu* : la « kikimorrhe ». La *kikimora* ou *sziszimora* est un esprit domestique féminin qui va tantôt aider à la réalisation de certaines tâches ménagères, tantôt les perturber. Son attribut est le métier à tisser, et l'apercevoir à l'œuvre est signe d'un malheur prochain. Elle est recensée dans l'encyclopédie de Władysław Kopaliński :

Dans le folklore russe, genre d'esprit domestique qui se cache derrière le poêle pendant la journée et fait du grabuge la nuit, en s'amusant principalement avec des instruments pour tisser, des fuseaux, des quenouilles, et parfois en tissant rapidement et attentivement (en Sibérie, on connaissait également la kikimora sylvestre).¹⁹⁹

Dans le « Le moindre mal », cette créature est dénaturée et diabolisée, réinterprétée selon l'imagination de l'auteur comme « un croisement d'araignée et de crocodile »²⁰⁰. Les concepteurs du jeu sont restés fidèles à cette vision :



Figure 6 : *Concept art* de kikimorre réalisé les équipes du studio de jeux vidéo CD Projekt Red pour le premier volet du jeu *The Witcher* (2007)

Bien que la kikimorrhe soit une invention de l'auteur basée sur une créature du folklore et qu'elle n'occupe qu'un rôle très mineur dans la nouvelle, il s'agit d'un élément significatif. En effet, la nouvelle s'appuie principalement sur *Blanche-Neige*, mais contient des références

¹⁹⁹ KOPALIŃSKI, Władysław, *op. cit.*, p. 537 : « KIKIMORA : w folklorze ros. rodzaj duszka domowego, który we dnie kryje się za piecem, a nocami wyrabia różne brewerie, bawiąc się gł. przyborami do przędzenia, wrzcionem, prząslicą, kądzielą, a niekiedy pilnie i szybko przędąc (na Syberii znano także leśną Kikimorę) » [AS].

²⁰⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, *op. cit.*, p. 129.

à de nombreux autres contes tels que *Raiponce* : « *Fialka, la fille d'Evermir, s'est évadée en jetant du haut du beffroi une corde qu'elle avait fabriquée avec ses nattes* »²⁰¹ ou *La princesse au petit pois* : « *Je suis une princesse, j'ai un corps délicat, je sens même un petit pois sous ma paillasse* »²⁰². L'auteur instaure un jeu d'intertextualité en transformant la princesse habituelle, délicate et réservée, en femme fatale guerrière incarnée par le personnage de Renfri. En utilisant la kikimorrhe plutôt qu'une autre créature, l'auteur ajoute un niveau d'intertextualité supplémentaire en introduisant une référence à *La Belle au bois dormant*, dont la protagoniste principale a sombré dans un sommeil de cent ans après s'être piqué le doigt sur le fuseau d'une quenouille – or, le métier à tisser est l'attribut de la kikimorrhe selon Kopaliński.

Ainsi, le bestiaire d'Andrzej Sapkowski contient des éléments imprégnés de sens d'une part et appartenant à un univers slave d'autre part. Le cas de la kikimorrhe montre qu'ils peuvent être impossibles à détecter dans la traduction : cette créature n'est pas représentée dans les mythologies de France et n'y possède pas d'équivalent. La traductrice a donc choisi de conserver un nom phonétiquement proche, « kikimorrhe » pour *kikimora*. Pour un lecteur français ou qui ne reconnaît pas la référence au bestiaire slave, la créature paraît assimilée à l'univers d'Andrzej Sapkowski : la référence aux mythes slaves et la dimension intertextuelle disparaissent à la traduction sans qu'il soit vraiment possible de les transmettre. La seule possibilité qui semble se présenter est l'introduction de notes du traducteur. Cependant, cette solution ne semble pas satisfaisante dans la mesure où la signification de la kikimorrhe peut également échapper à un lecteur polonais qui ne possède pas le bagage cognitif nécessaire au déchiffrement de ce culturème. Or l'auteur n'a pas fait d'efforts d'explication particuliers à l'attention de son lecteur. Son explicitation en français, que ce soit par l'incise ou par la note, aurait pu mener à une surtraduction, ce qui n'a cependant pas été le cas : le culturème a été préservé dans tout son caractère étranger, menant à son assimilation à l'univers du *Sorceleur* pour le lecteur non-averti.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 119.

²⁰² *Ibidem*, p. 144.

- **Rusalka : « ondine »**

La *rusalka*, présente dès les premières pages de l'ouvrage, introduit un problème traductionnel différent des deux précédents. En effet, contrairement à la *kikimora*, une créature qui ressemble à la *rusalka* existe dans la langue française, à savoir l'ondine.

Mais qu'est-ce donc qu'une *rusalka* ? Dans la mythologie slave, il s'agit d'une créature dangereuse qui leurre les hommes sous les traits d'une jeune fille aux cheveux verts ou noirs. Elle est la réincarnation de jeunes femmes qui se sont noyées avant de se marier ou qui sont mortes avant que leurs enfants aient été baptisés. L'ondine, au contraire, est un esprit issu des mythes nordiques, germaniques ou encore lithuaniens qui pourra parfois mener celui qui l'aperçoit à un grand trésor. Les légendes françaises possèdent quant à elles le personnage de la vouivre²⁰³, représenté par Marcel Aymé comme une jeune fille sauvage qui vit dans les marais. La vouivre fait écho au personnage de la *rusalka*, mais, à l'instar de son pendant germanique, elle a pour fonction de veiller sur un trésor. Dans les trois cas, il s'agit d'esprits féminins des eaux, même si la représentation de la vouivre en tant que femme ne date que de 1948. La différence entre la *rusalka* et l'ondine s'exprime dans les deux toiles que nous présentons à la page suivante.

²⁰³ À l'origine, il s'agit d'une légende qui vient de Franche-Comté. La vouivre est un serpent ailé qui transporte un joyau qu'elle dépose sur les berges quand elle va se baigner. Voir MONNIER Désiré, *Essai sur l'origine de la Séquanie*, 1818, disponible en ligne : <<http://canope.ac-besancon.fr/vouivre//intro.htm>>.



Figure 7 : *Undine*, John William Waterhouse, 1872

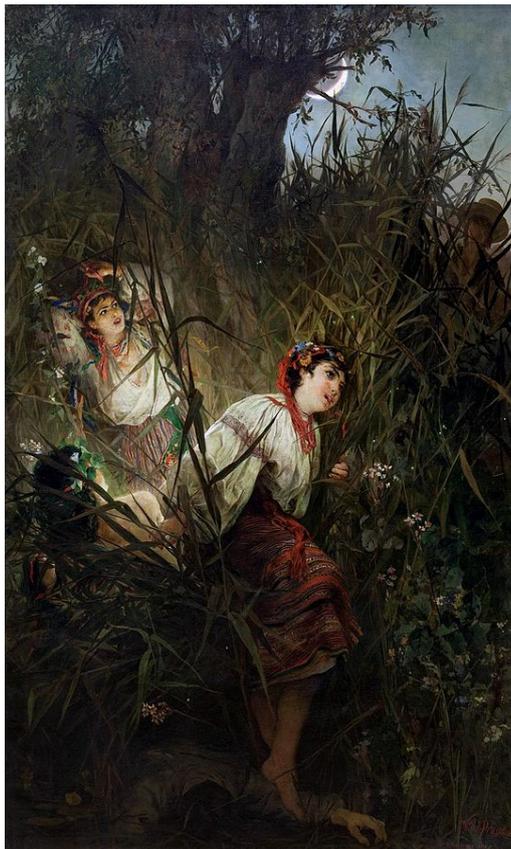


Figure 8 : *Rusalki*, Witold Pruszkowski, 1877

Les deux toiles ont été réalisées à la fin du XIX^{ème} siècle, à cinq ans d'intervalle, à une période où les éléments de culture traditionnelle occupaient une place importante dans l'art. On peut considérer qu'elles dénotent de la perception habituelle de l'ondine d'une part et de la *rusalka* d'autre part : la première comme femme solaire et positive, la seconde comme créature secrète, nocturne et inquiétante. Ces perceptions transparaissent non seulement dans l'ambiance de chaque tableau, mais aussi dans l'activité des protagonistes centraux. Sur le premier tableau, une jeune femme à la longue chevelure blonde se baigne dans une fontaine, ce qui rejoint la vision germanique de l'ondine. Sur le second, des femmes aux cheveux noirs dissimulent ce qui semble être un corps sans tête tandis qu'un jeune homme s'approche, en arrière-plan. Cette vision correspond à la *rusalka* des mythes polonais.

Il existerait donc une différence fondamentale entre la créature de l'original et celle de la traduction : l'une est toujours perçue comme un démon ou un être malfaisant, l'autre est un esprit qui peut être bienveillant, selon les versions. Aujourd'hui cependant, il semblerait que les Polonais aient tendance à oublier le caractère maléfique de la *rusalka* pour ne se souvenir que de sa beauté, tout en continuant à la rattacher au monde aquatique. D'ailleurs, dans son *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* [Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon], Sapkowski lui-même semble considérer que les deux créatures n'en forment qu'une seule. Il les réunit dans une même entrée de son bestiaire de la fantasy, leur assimilation semble donc quasi-totale du point de vue de l'ouvrage considéré. Il écrit : « *Les rusalki sont également appelées undines ou ondines (de unda, vague)* »²⁰⁴.

Se pose ici le problème de ce qu'Anna Kaczmarek décrit, à la suite d'Antoine Berman, comme « *la naturalisation et l'exotisation des éléments culturels slaves, étrangers pour le lecteur français* »²⁰⁵ : le récit est imaginaire, mais il contient des éléments culturels slaves ; est-ce essentiel de transmettre ces éléments slaves, ou peut-on les assimiler aux éléments imaginaires ? La créativité du traducteur intervient, mais également la « jurisprudence traductionnelle » : la *Roussalka* de Pouchkine a été conservée dans sa consonance slave. Exotiser ou naturaliser ? Il ne semble pas y avoir de réponse univoque à cette question, car les avis diffèrent : d'un côté, Sapkowski considère la *rusalka* et l'ondine comme une seule et

²⁰⁴ SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* [Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon], *op. cit.*, p. 216 : « *Zwane są też rusalki undynami albo ondynami (od unda, fala)* » [AS].

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 202.

même créature, et de l'autre, Henri Thomas, traducteur de Pouchkine, a choisi de préserver la consonance slave et étrangère de la créature.

- **Utopiec : « noyeur »**

Bien que le noyeur soit une créature qui peuple communément les contrées élaborées par les équipes de CD Projekt Red dans le jeu vidéo *The Witcher*, c'est un monstre mineur du bestiaire d'Andrzej Sapkowski qui n'apparaît que de façon sporadique. Il en est fait mention dans *Le Dernier Vœu* :

<i>Wędrowni zabójcy bazyliżków ! Domokrążni pogromcy smoków i utopców !</i> (<i>Ostatnie życzenie</i> , p. 12)	<i>Ces tueurs ambulants de basilics ! Ces vainqueurs ambulants de dragons et de noyeurs !</i> (<i>Le Dernier Vœu</i> , p. 13)
--	---

Pour ce qui est de la traduction des noms des monstres, les dragons et les basilics sont présents dans l'imaginaire collectif européen, voire mondial, et ne présentent pas de problèmes particuliers à la traduction.

Utopiec, quant à lui, est le pendant masculin de *rusalka*. Selon Kopaliński, il s'agit de créatures des marais parfois considérées comme les âmes des hommes qui se sont suicidés en se noyant et qui ont été punies pour ce péché²⁰⁶.

Il n'existe que peu de traces du « noyeur » français en-dehors de l'univers du Sorcelleur, tant du livre que du jeu vidéo. Bien qu'Anna Kaczmarek établisse qu'il s'agit du masculin de la *rusalka*, son utilisation française semble surtout liée aux jeux et à la fantasy. Selon Wikipedia et d'autres dictionnaires en ligne, un noyeur est simplement une personne qui en noie une autre. La créativité de la traductrice semble donc être intervenue pour l'élaboration de ce terme. Cependant, un changement de l'attention portée à l'état en polonais vers l'attention portée à l'acte en français peut être observé : ainsi, *utopiec*, celui qui est noyé, devient « noyeur », celui qui noie.

²⁰⁶ Référencé par Władysław Kopaliński comme synonyme de *wodnik* ou *topielec*.

Une double problématique traductionnelle se pose donc dans ce passage : celle de la créativité du traducteur si récurrente dans la traduction de la fantasy, mise en miroir avec celle de l'utilisation de synonymes présente pour tous les types de traduction. Ce dernier problème – la double utilisation du mot « ambulant » là où l'auteur utilise des synonymes, *wędrowni* et *domokrażni* – est uniquement d'ordre stylistique et ne semble pas entrer dans le champ du culturel, bien qu'il soit notoire que le français est une langue où les répétitions ne sont pas appréciées. Pour l'éviter, un simple jeu de synonymie aurait été possible, par exemple : « Ces tueurs nomades de basilics ! Ces vainqueurs ambulants de dragons et de noyeurs ! » [AS].



Figure 9 : Modélisation 3D du noyeur, interprété par les équipes du studio de jeux vidéo CD Projekt Red pour le troisième volet du jeu *The Witcher* (2015).

ii. Créatures d'inspiration européenne

- **Bruxa : « brouxe »**

Dans la création de son bestiaire, Andrzej Sapkowski est allé puiser non seulement dans l'imaginaire slave, mais aussi dans l'imaginaire européen. Ainsi, dans la deuxième nouvelle du *Dernier Vœu* intitulée « Un grain de vérité », Geralt affronte un monstre vampirique dont le nom s'inspire de la tradition hispanique :

<p>- Bruxa ! – krzyknął wiedźmin [...]. Zza bladych warg błysnęły białe kończyste kły. Wampirzyca poderwała się, wygięła grzbiet jak lampart i wrzasnęła [...]. Na grzbiecie delfina, w kamiennym kręgu wyschniętej fontanny, w miejscu, gdzie jeszcze przed chwilą siedziała filigranowa dziewczyna w białej sukni, rozplaszczął połyskliwe cielsko ogromny czarny nietoperz, rozwierając długą, wąską paszczkę, przepelnioną rzędami igłokształtnej bieli.</p> <p>(Ostatnie życzenie, p. 78)</p>	<p>- ... une brouxe ! s'écria le sorceleur [...]. Derrière les lèvres pâles, brillèrent des crocs blancs acérés. La vampire se releva brusquement, ploya l'échine comme un léopard et poussa un hurlement [...]. Au milieu du bassin, à l'endroit même où se trouvait encore quelques instants auparavant la jeune fille filiforme vêtue de sa robe blanche, sur la croupe du dauphin, une énorme chauve-souris noire aplattissait son gros corps luisant et ouvrait son étroite petite gueule allongée qui débordait de rangées d'aiguilles blanches.</p> <p>(Le Dernier Vœu, p. 89-90)</p>
---	---

L'inspiration de Sapkowski pour ce monstre est directement puisée dans le portugais *bruxa* qui désigne une sorcière. D'autres langues hispaniques possèdent également leur équivalent, notamment l'espagnol *bruja*. L'auteur a récupéré le mot portugais sans en adapter la graphie, inhabituelle pour le polonais dont l'alphabet classique ne comporte pas la lettre « x ». La représentation que l'on fait de la *bruxa* portugaise est traditionnelle et correspond à celle de la sorcière française, à savoir une femme dotée de pouvoirs occultes. C'est un personnage présent dans les contes et légendes du monde entier. Il est connu en tant que *wiedźma* ou *czarownica* en Pologne, et Kopaliński ne consacre pas d'entrée spécifique à *bruxa* ou à *bruja* dans son dictionnaire. Cependant, selon Andrzej Sapkowski, elle se différencie de la sorcière traditionnelle ; la *bruxa* serait un « vampire portugais, uniquement de sexe féminin car il s'agit du spectre d'une femme qui pratiquait la magie de son vivant et qui, à cause de sa magie, s'est transformée en être démoniaque »²⁰⁷.

Ainsi, en faisant de la *bruxa* un type de vampire, Sapkowski s'éloigne considérablement du canon habituel de la sorcière. Le choix opéré par la traductrice pour la version française du nom de la créature est intéressant. En effet, comme nous l'avons mentionné, Sapkowski introduit dans son ouvrage un mot étranger à la culture polonaise, tant par la signification que par la consonance et la graphie. Dans la traduction s'observe une assimilation de cette forme originellement étrangère et sa francisation en « brouxe » : la graphie est transformée pour

respecter les sonorités de l'original et la terminaison prend la forme la plus fréquente du féminin français. Un phénomène qui peut être considéré comme un exotisme dans l'original subit donc un processus de naturalisation dans la traduction française.

- **Diabeł, diabol : « diable, diabolo »**

Dans l'avant-dernière nouvelle du Dernier Vœu intitulée « Le bout du monde », Geralt fait la connaissance d'un diable prénommé Torque. La nouvelle se déroule à la campagne, ce qui est souligné par l'utilisation du patois par les habitants. Ce patois se retrouve, entre autres, dans l'appellation de la créature principale présente dans la nouvelle :

<p>- <i>Ano, grasuje tam diabol.</i> - <i>Co? – parsknął Jaskier. – Co takiego?</i> - <i>Przecie mówię. Diabol.</i> - <i>Jaki diabol?</i> - <i>A jaki ma być? Diabol i tyle.</i> - <i>Diablów nie ma!</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 206)</p>	<p>- <i>Eh ben, y a un diabolo qui rôde.</i> - <i>Un quoi ? lâcha Jaskier. Quoi donc ?</i> - <i>Ben, c'est comme j'vous l'disions ! Un diabolo !</i> - <i>Quel diabolo ?</i> - <i>Et comment qu'vous voulez qu'y soit ? C'est un diabolo et voilà.</i> - <i>Les diaboles n'existent pas !</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 238-239)</p>
---	---

L'intérêt traductionnel présenté par ce passage est double.

Premièrement, il permet de voir la façon dont la traductrice, confrontée à deux termes différents, un issu du patois (*diabol*) et un issu de la langue courante (*diabeł*) a abordé le problème de la synonymie. En effet, cette mise en relation de *diabeł* et *diabol* est particulièrement importante d'un point de vue linguistique en polonais. L'utilisation de *diabol* est typique d'un patois que l'on peut considérer comme peu instruit, auquel la langue courante préférera *diabeł*, culturellement moins marqué. Le terme reste cependant parfaitement reconnaissable pour tout lecteur polonais. La solution mise au point par la traductrice a donc été de chercher aux sources du mot « diable » et d'en utiliser la racine grecque ancienne, *diabolo* – qui possède cependant d'autres significations en français, dont aucune n'est relative à la créature décrite : la première est une boisson non alcoolisée à base de sirop et de

²⁰⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* [Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon], *op. cit.* p. 188 : « *BRUXA – wampir portugalski, wyłącznie płci żeńskiej, gdyż jest to upiór kobiety, która za życia parala się czarami i za sprawą czarów zmieniła się w istotę demoniczną* » [AS].

limonade, la seconde désigne un instrument de jonglage. L'autre solution possible aurait été de puiser dans les patois français. Cependant, pour que le sens reste autant accessible à un lecteur français qu'à un lecteur polonais, il aurait fallu trouver une traduction en patois dont la consonance soit proche du « diable » français, ce qui ne semble pas être une mince affaire. Ainsi, en alsacien, « diable » se dit *teifel* et en breton, *diaoul*²⁰⁸, pour ne citer que ces exemples. La traductrice semble donc avoir mis en œuvre le moyen le plus direct et efficace pour aborder cette problématique, à savoir l'utilisation de la racine antique pour représenter un mot tombé en désuétude.

La seconde question traductologique abordée dans le passage examiné est celle des niveaux de langue comme culturèmes. En effet, la troisième définition de la culture que nous avons donnée englobe les registres linguistiques : « *Dans un groupe social, ensemble de signes caractéristiques du comportement de quelqu'un (langage, gestes, vêtements, etc.) [...]* » (voir Introduction). Une partie de notre recherche est consacrée au marqueur langagier qui constitue une catégorie à part de marqueurs culturels. L'utilisation des patois y est analysée : la question n'est donc pas approfondie dans le présent paragraphe.

iii. Autres sources d'inspiration

- *Wiedźmin* : « sorceleur »

L'importance et la difficulté de la traduction des éléments fantastiques dans les récits d'Andrzej Sapkowski a été abordée par Anna Kaczmarek dans son article « Le sorceleur au bord de la Seine. Quelques remarques sur la traduction française des contes fantastiques d'Andrzej Sapkowski »²⁰⁹. Elle y souligne le caractère polymorphe de la présence du fantastique dans ces récits et se penche sur les difficultés posées par leur traduction : les créatures sont transformées, réutilisées d'une façon détournée, et pourtant reconnaissables. Ce polymorphisme transparaît dès le titre, dans le mot « sorceleur » :

En polonais, le mot wiedźmin est un néologisme formé sur le substantif wiedźma [...] qui à son tour vient du verbe wiedzieć – savoir [...]. Donc, logiquement, le sorceleur, bien qu'il soit un être génétiquement modifié, une machine à tuer les

²⁰⁸ Source : <http://www.dicovia.com/diable-en-breton.htm> et <http://www.dicovia.com/diable-en-alsacien.htm>, consulté le 17 octobre 2016.

²⁰⁹ KACZMAREK, Anna, *op. cit.*

*monstres, serait en même temps quelqu'un dont les pouvoirs ressemblent à ceux d'une sorcière. Il possède le savoir [...]. En français, la traductrice s'est concentrée sur un aspect tout à fait différent du nom du personnage : elle a créé le néologisme sorceleur, issu du verbe ensorceler [...]. On peut donc constater que la traductrice a mis en relief plutôt l'aspect déterministe qu'heuristique du personnage. Dans la version française, le sorceleur est un être qui agit au nom du Sort dont il est l'outil, tandis que le wiedźmin polonais est un maître de sorcellage.*²¹⁰

Le polymorphisme des références à l'imaginaire serait donc l'un des éléments fondamentaux auxquels le traducteur doit se sensibiliser lors du travail sur un texte fantasy : déceler les multiples facettes que l'auteur a apportées à un mot pour le traduire en respectant son intention initiale. Néanmoins, l'exercice n'est pas aisé. La distinction établie par Anna Kaczmarek entre *wiedźmin* et « sorceleur » est fragile car le « sorceleur » peut également être rapproché du mot « sorcellerie ». En s'appuyant non plus sur l'étymologie, mais sur la synonymie du mot *wiedźma*, il est possible de constater que *czarownica* et *wiedźma* signifient tous deux « sorcière », mais que seul le premier possède un masculin. Ainsi, le mot *wiedźmin* et le mot « sorceleur » sont deux néologismes créés sur la même base, *wiedźma* pour le polonais et « sorcière » pour le français, et se rapportent tous deux au même aspect, à savoir la manipulation d'énergies magiques. On peut également voir, dans le suffixe *-eur*, un écho du mot « chasseur », et le sorceleur serait alors un sorcier chasseur de monstres ; cet aspect n'est cependant pas présent dans le mot polonais *wiedźmin*. Le traducteur doit donc redoubler d'attention en traduisant les néologismes et termes issus de l'imaginaire : leur nature polymorphe leur prête bien souvent plusieurs significations, et, ainsi, plusieurs interprétations.

Andrzej Sapkowski lui-même infirme l'interprétation d'Anna Kaczmarek sur l'origine du mot *wiedźmin* comme issu du verbe *wiedzieć* dans l'entretien qu'il a accordé à Stanisław Beres :

*Ce mot était le résultat de la recherche d'un néologisme pour désigner cette profession. Il devait être à la fois intéressant, inhabituel et facile à retenir. Et je n'avais pas à chercher loin, car toutes les langues connues ont leur masculin de la wiedźma qui est une sorcière. En allemand, il y a die Hexe et der Hexer, en anglais il y a witch et witcher. Je n'avais donc pas à réfléchir longtemps : vu qu'il y a la wiedźma [sorcière], il devait aussi y avoir un wiedźmin [sorceleur].*²¹¹

²¹⁰ *Ibidem*, p. 201-202.

²¹¹ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES Stanisław, *op. cit.* : « Słowo było rezultatem poszukiwania neologizmu, którym miałem zamiar tę profesję określić, który byłby i ciekawy, i niecodzienny, i łatwo wpadający w ucho. A szukać daleko nie trzeba było, ponieważ w każdym popularniejszym języku istnieje męski odpowiednik wiedźmy. W

Le cas de la création du mot *wiedźmin* est particulièrement intéressant car l'auteur s'est inspiré des formations grammaticales qui existent dans les autres langues pour créer une profession qui est propre à son univers. L'utilisation d'un mot existant en français, comme ça a été le cas en anglais et en allemand, aurait très certainement enlevé à cette spécificité. Une fois de plus, ce qui est en jeu ici, d'un point de vue traductionnel, est la créativité du traducteur face à l'inventivité néologique de l'auteur.

- **Elfes, nains et hobbits : le monde de J.R.R. Tolkien**

Andrzej Sapkowski s'est inspiré du monde créé par Tolkien dans l'élaboration de son univers. C'est également le cas pour de nombreux ouvrages appartenant au registre de la fantasy où sont présents des représentants de races telles que les elfes ou les nains, tant dans la littérature que dans le cinéma ou le jeu vidéo. Ainsi, dans le monde littéraire, il est possible de citer comme exemple *Les Chroniques de Krondor* (Raymond E. Feist, 1982) où l'on retrouve des nains, ou bien *L'Épée de Shannara* (Terry Brooks, 1977) ou encore *La Belle aux bleus d'argent* (Glen Cook, 1987) où des elfes sont représentés. Ce sont des personnages qui sont également utilisés dans de très nombreux jeux vidéo tels que les séries *Baldur's Gate* dont le premier volet est sorti en 1998, ou encore *Dragon Age* qui a commencé à paraître en 2009, les intégrant irrémédiablement au paysage de la fantasy sur plusieurs générations de divertissement vidéoludique. Tolkien n'a véritablement créé ni les nains, ni les elfes : il les a empruntés au folklore et aux mythologies nordiques. Ceci est d'autant plus flagrant que les noms de certains nains présents dans *Le Hobbit* sont tirés de *l'Edda poétique*, comme Fili et Kili ; le nom de Gandalf est également puisé dans cet ouvrage, orthographié « Gandalfr ».

Ainsi, nous lisons, dans *Le Hobbit* : « *Ils s'appelaient Dori, Nori, Oin et Gloin [...]. Bifur, Bofur, Bombur, et en particulier Thorin [...], le grand Thorin Lécudechesne* »²¹².

Et dans l'*Edda poétique* :

*Il y avait là Módsognir
Devenu le plus grand
De tous les nains [...].*

niemieckim jest die Hexe i der Hexer; w angielskim jest witch i witcher. Nie trzeba było więc długo się zastanawiać: skoro jest wiedźma, tu musi też być wiedźmin. » [AS].

²¹² TOLKIEN, John Ronald Reuel., *Le Hobbit*, traduit de l'anglais par LAUZON Daniel, *op. cit.*, p. 24-25.

*Des êtres à forme humaine
Ils firent en grand nombre [...].*

*[...] **Bífurr, Báfurr,**
Bömburr, Nóri [...]*

*Vigr et **Gandálfr,**
Vindálfr, **Thráinn,**
Thekkr et **Thróinn,**
Thrór, Vitr, Litr,
Nýr et Nýrádr ;
Voici les nains
– Reginn et Ráðsvinnr –
Justement dénombrés.*

***Fíli, Kíli [...]**
Eikinskjaldi.²¹³*

Les noms indiqués en gras ont tous été repris par Tolkien, de façon directe ou indirecte. En effet, les orthographes diffèrent légèrement, les sonorités de certains ont également subi de légères modifications – ainsi, « Thróinn » est devenu « Thorin ». Régis Boyer qui a traduit et commenté l'Edda poétique dont est tiré l'extrait ci-dessus indique que *Eikinskjaldi* signifie « à l'écu de chêne », tout porte donc à croire que l'auteur du *Hobbit* l'a présenté sous sa forme traduite à ses lecteurs pour nommer l'un des personnages principaux du livre, Thorin Écu-de-Chêne. C'est donc un phénomène de double traduction qui a lieu en français : d'abord, l'auteur a traduit l'expression du vieux norrois vers l'anglais, puis le traducteur s'est chargé du passage de l'anglais vers le français.

Il est intéressant de noter que tous les noms repris par Tolkien sont issus d'un ensemble particulier de strophes de l'Edda. Ils ont été tirés de la « Prédiction de la prophétesse »²¹⁴ qui décrit l'univers tels que perçu par les Vikings, représenté par l'arbre Yggdrasil, mais aussi la fin prophétique de leur monde, le Ragnarok.

Les hobbits, cependant, semblent être une invention entièrement produite par Tolkien. Ce sont des êtres qui ressemblent en tous points à des hommes, mais de petite taille et aux pieds très poilus. À l'instar des elfes et des nains, ils se sont aujourd'hui fait leur place dans le monde de la fantasy. Cependant, Tolkien a utilisé plusieurs synonymes pour les nommer : hobbits,

²¹³ *L'Edda Poétique*, textes présentés et traduits par BOYER, Régis, Paris : Fayard, 1992, p. 535.

halflings ou « semi-hommes » pour la traduction française. Le mot « hobbit » semble aujourd’hui entièrement rattaché, dans l’imaginaire collectif, à l’œuvre de Tolkien. C’est le mot *halfling* – ou « halfelin » pour la version française – qui est le plus souvent rencontré dans la fantasy autre que celle de Tolkien, par exemple dans la série *Donjons et dragons*.

Andrzej Sapkowski s’inscrit dans cette tendance en utilisant le mot *niziołek* pour désigner ces créatures dont la petite taille s’entend dans l’étymologie de leur nom (*niziołek/niski*, petit) dotés de « *pieds poilus d’une demi-coudée* »²¹⁵. Le traducteur de *L’Épée de la Providence* a choisi d’utiliser le mot « hobbit » pour désigner ces créatures. Le parallèle avec le monde de Tolkien est ici bien plus direct que celui établi par Sapkowski lui-même – là où Sapkowski s’approprie l’univers de Tolkien en utilisant le polonais *niziołek*, le traducteur introduit un emprunt direct en utilisant le mot international inventé par Tolkien lui-même, mobilisant une composante intertextuelle pouvant être perçue comme bien plus forte que dans le texte polonais.

Il est par ailleurs intéressant de noter que le mot *niziołek* n’a pas été traité de la même façon par les traducteurs qui ont travaillé sur les différents tomes du *Sorceleur*. Ainsi, nous lisons, dans *Le Temps du mépris* :

<p>Bernie Hofmeier, <i>niziołek</i>, farmer z Hirundum, uniósł kędzierzawą głowę, wsłuchując się w daleki odgłos gromu.</p> <p>(<i>Czas pogardy</i>, p. 111)</p>	<p>Bernie Hofmeier, un <i>hobberas</i> fermier de Hirundum, releva sa tête frisée, prêtant l’oreille à l’écho lointain du tonnerre.</p> <p>(<i>Le Temps du mépris</i>, p. 142)</p>
--	--

Le choix de modifier le nom d’un peuple qui, bien qu’il n’occupe pas de rôle majeur dans la trame du livre comme du jeu vidéo, demeure une constituante de l’univers créé par l’auteur, peut prêter à confusion tant du point de vue traductologique que de celui du lecteur. Ainsi, plusieurs termes français ont été utilisés par les différents traducteurs pour désigner un seul et même mot polonais. Par ailleurs, ce lexème possède des acceptions parmi les amateurs du genre tant en polonais qu’en français. Deux problématiques se posent donc ici. La première est purement traductologique et concerne la cohérence terminologique d’un ouvrage à l’autre. On peut la rapprocher de la question de la cohérence stylistique traitée dans le chapitre sur les

²¹⁴ *Ibidem*, p. 532-549.

marqueurs langagiers, et plus particulièrement dans le paragraphe sur l'aspect du « traduire à plusieurs » d'une série fantasy traitée par différents traducteurs. En effet, si conserver un style cohérent pour un même auteur semble nécessaire pour transmettre l'ouvrage dans toute sa richesse, cette question paraît d'autant plus pressante pour les aspects terminologiques de l'ouvrage. La deuxième problématique soulevée par l'utilisation de traductions différentes pour un seul et même terme polonais est celle du champ lexical de la fantasy, voire de la définition possible d'un glossaire pour le genre. En effet, il a été mentionné que « hobbit », « halfelin » et « hobberas » sont des synonymes. Cependant, leurs acceptions sont différentes. Le premier renvoie spécifiquement à l'univers de Tolkien. Le second est une traduction du terme anglais *halfling*, fréquemment utilisé dans les jeux vidéo pour désigner des créatures similaires aux hobbits dans des univers extérieurs à celui de l'écrivain anglais. Enfin, le troisième paraît être une invention du traducteur du *Temps du mépris*. En tant que tel, il pourrait devenir exclusif à l'univers du *Sorceleur*, bien que cette exclusivité ne se reflète pas dans le polonais *niziołek* qui se rapproche surtout de l'anglais *halfling*. Cependant, ni le champ lexical de la fantasy, ni la terminologie utilisée par les traducteurs précédents ne sont respectés.

b. Les bestiaires du jeu vidéo

L'univers créé par Andrzej Sapkowski semble unique en son genre en termes de bestiaire. Tuer des monstres est le métier du héros, l'histoire elle-même nécessite donc l'invention de créatures variées. Il semble cependant que peu d'auteurs font montre d'une telle profusion lorsqu'ils inventent les créatures qui habiteront leurs univers. La base reste souvent la même. Chaque artiste la réadapte à sa façon, mais il s'agit le plus souvent de créatures tirées d'un imaginaire collectif commun. Ainsi, Glen Cook a peuplé ses villes d'elfes, de gnomes, de trolls ou encore de croisements entre ces races. Chez Robin Hobb, ce sont les dragons qui jouent un rôle de premier plan. Les nains et les elfes sont aussi présents chez des auteurs tels que Raymond Feist ou Terry Brooks. Cependant, il apparaît que peu de ces écrivains sortent des sentiers battus comme le fait Andrzej Sapkowski, et la traduction des bestiaires nécessite alors des recherches poussées dans les traductions existantes et des connaissances solides du monde de la fantasy. Afin de fournir un aperçu plus complet des procédés traductionnels mis

²¹⁵ SAPKOWSKI, Andrzej, *L'Épée de la Providence*, op. cit., p. 170.

en œuvre dans la traduction des bestiaires fantastiques, il est intéressant de se pencher sur la manière dont ils sont abordés dans l'univers de la traduction vidéoludique – ce afin de fournir des exemples complémentaires à la présente étude.

La quantité et la variété de créatures que le lecteur rencontre dans la saga du *Sorceleur* se rapproche des bestiaires que l'on peut relever dans les créations vidéoludiques. Les jeux vidéo qui exploitent des mondes imaginaires doivent trouver le moyen de captiver le joueur. Un bestiaire vaste et bien élaboré fait partie de ces moyens. Dans le tableau situé à la page suivante sont présentés quelques exemples de créatures tirées de jeux vidéo, non rattachés à des œuvres littéraires, mais relevant de monde de type fantasy, et les traductions de leurs noms. L'univers de *Skyrim* a notamment été pris comme référence au vu de la richesse qu'il offre au joueur. En effet, les équipes des studios de développement Bethesda ont peaufiné chaque aspect de l'univers qu'elles ont créé : élaboration d'un bestiaire unique, références littéraires internes au jeu, liens avec les quatre opus précédents des *Elders Scrolls*, arrière-plan historique approfondi pour chacune des dix races jouables du jeu, mais aussi création d'une langue unique et d'un alphabet runique, à la manière de Tolkien.

Anglais	Français	Source
Hagraven	Harfreuse	<i>Elders Scrolls V : Skyrim</i>
<p><u>Remarque</u> : dans l'univers de <i>Skyrim</i>, les harfreuses sont des sorcières qui sacrifient leur humanité en échange de leurs pouvoirs magiques. Ce sont des créatures mi-femmes, mi-oiseaux dont la nature hybride se reflète dans leur nom anglais, constitué des morphèmes <i>hag</i>, « vieille sorcière », et <i>raven</i>, « corbeau ». Le français a opté pour un signifiant proche (mêmes lettres au début, huit caractères en anglais contre neuf en français), mais dont la signification s'éloigne de l'anglais : la traduction est descriptive non plus de l'apparence physique du personnage, mais du caractère maléfique qui lui est attribué avec la proximité lexicale entre « harfreuse » et « affreuse ».</p>		
		
<p>Figure 10 : Harfreuse – concept art tiré de l'artbook consacré à l'univers de <i>Skyrim</i></p>		
Horker	Horqueur	<i>Elders Scrolls V : Skyrim</i>
<p><u>Remarque</u> : Le horqueur est une créature qui ressemble à un morse. La proximité du signifiant a à nouveau été déterminante pour la traduction.</p>		
Wisp	Feu follet	<i>Elders Scrolls V : Skyrim</i>
Wispmother	Lucereine	<i>Elders Scrolls V : Skyrim</i>

Remarque : La traduction de *wisp* par « feu follet » semble naturelle car il s’agit là de l’équivalent français pour ce terme. Cependant, le lien entre *wisp* et *wispmother* est immédiat ; ce n’est pas le cas pour « feu follet » et « lucereine ».

Les traducteurs de *Skyrim* ont dû faire preuve d’une véritable créativité pour forger un terme correspondant à *wispmother*. *Wisp* relève du champ lexical de la lumière ; outre « feu follet », il peut également signifier « mèche », par exemple. Les traducteurs se sont appuyés sur ce champ lexical et ont utilisé la racine latine *lux*, « lumière », pour forger le terme « lucereine ».



Figure 11 : Lucereine – image tirée du guide officiel du jeu *Skyrim*

Atronach

Atronach

Elders Scrolls V : Skyrim

Remarque : Les atronachs sont des créatures qui viennent d’une dimension parallèle appelée Oblivion. Ce néologisme est phonétiquement transposable en français, et sa signification n’est, de prime abord, pas évidente pour le joueur. Les traducteurs ont donc choisi de conserver tel quel le terme forgé par les créateurs du jeu.

c. L’irruption de l’imaginaire dans le roman policier

i. Formes romanesques mixtes : entre fantasy et polar

Il existe des formes romanesques qui mêlent différents types de récits. Ainsi, l’auteur polonais Jacek Piekara est l’auteur d’une série de livres intitulés *Ja, inkwizytor* [Moi, l’inquisiteur] où la forme policière se mêle à la fantasy. L’intrigue se déroule dans notre monde, au Moyen-âge ; cependant, l’Histoire a pris un tournant différent : le Christ n’est pas mort sur la croix, ce qui a entièrement changé l’orientation de l’Église catholique. Les renvois au sacré chrétien et

à la démonologie sont nombreux, et l'écrivain a composé un cycle de romans qui regroupe des éléments de la fantasy et du roman historique. Au fil des livres, le lecteur suit les aventures d'un inquisiteur mégalomane qui enquête sur des phénomènes paranormaux et pourchasse sorcières et démons. Les éléments du roman policier sont également présents.

Un autre auteur connu pour ses mélanges de genres est Glen Cook, notamment avec sa série *Garret, détective privé*. Elle se compose actuellement de treize livres en anglais, dont les sept premiers ont été traduits en français comme en polonais :

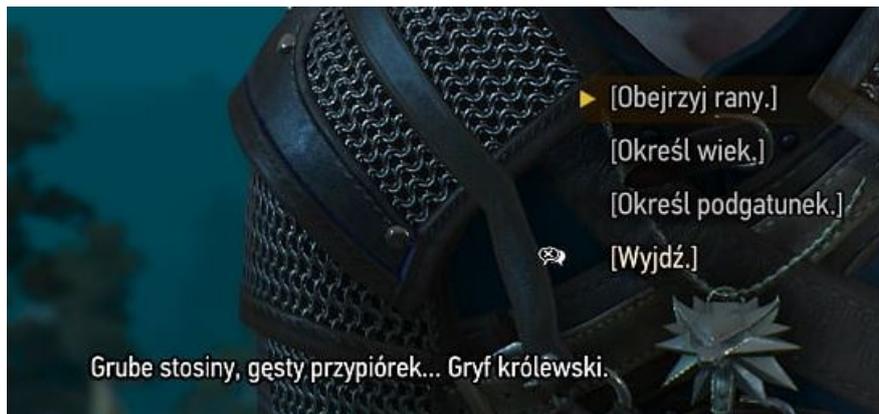
Titre original	Traduction française (éditions l'Atalante)	Traduction polonaise (Wydawnictwa MAG)
<i>Sweet Silver Blues</i> , 1987	<i>La Belle aux bleus d'argent</i> , 2003	<i>Słodki srebrny blues</i> , 1993
<i>Bitter Gold Hearts</i> , 1988	<i>Cœurs d'or à l'amer</i> , 2004	<i>Gorzkie złote serca</i> , 2000
<i>Cold Copper Tears</i> , 1989	<i>Pour quelques deniers de cuivre</i> , 2005	<i>Zimne miedziane łzy</i> , 2000
<i>Old Tin Sorrows</i> , 1989	<i>Chagrins de ferraille</i> , 2007	<i>Stare cynowe smutki</i> , 2000
<i>Dread Brass Shadows</i> , 1990	<i>Feuille de laiton et reliure d'ombre</i> , 2008	<i>Ponure mosiężne cienie</i> , 2001
<i>Red Iron Nights</i> , 1991	<i>Nuits au fer rouge</i> , 2011	<i>Czerwone żelazne noce</i> , 2001
<i>Deadly Quicksilver Lies</i> , 1994	<i>Mensonges au vif-argent</i> , 2013	<i>Śmiertelne rtęciowe kłamstwa</i> , 2003
<i>Petty Pewter Gods</i> , 1995	-	-
<i>Faded Steel Heat</i> , 1999	-	-
<i>Angry Lead Skies</i> , 2002	-	-

<i>Whispering Nickel Idols</i> , 2005	-	-
<i>Cruel Zinc Melodies</i> , 2008	-	-
<i>Gilden Latten Bones</i> , 2010	-	-
<i>Wicked Bronze Ambition</i> , 2013	-	-

Dès les titres des ouvrages, le lecteur remarque qu'il n'a pas affaire à de la fantasy médiévale classique. Les titres portent tous le nom d'un métal plus ou moins noble. La traduction française du troisième livre donne le ton : *Pour quelques deniers de cuivre* est une référence très directe au western *Pour quelques dollars de plus*. En effet, Glen Cook place son lecteur dans un univers qui mélange la fantasy habituelle, avec ses éléments magiques et ses créatures imaginaires, à une ambiance qui rappelle celle du Far West, par les paysages décrits et les mentalités cyniques des personnages.

Cette agglomération de genres est accentuée par le mélange des thématiques. En effet, la fantasy ne sert que d'arrière-plan à l'histoire mise en scène par l'auteur. Le roman possède les éléments habituels des littératures de l'imaginaire : présence de mages, créatures fantastiques inspirées de Tolkien (elfes), des mythologies nordiques (trolls) ou encore européennes (centaures). Cependant, malgré cet écrin fantasy dans lequel l'auteur place son histoire, les thèmes centraux tournent autour de ceux qui intéressent le roman policier. Ainsi, dans le premier livre intitulé *La Belle aux bleus d'argent* – qui, bien qu'il omet la relation aux métaux établie dans les titres par l'auteur, rappelle qu'il s'agit d'imaginaire en faisant écho au conte « La Belle au Bois Dormant » – Garrett est appelé à résoudre un meurtre et retrouver une personne disparue. Dans le second livre, l'auteur met au point une histoire inverse en faisant intervenir son héros sur une histoire d'enlèvement qui se transforme ensuite en meurtre. Les ingrédients traditionnels du roman policier sont présents au même titre que ceux de la série fantasy, la nouvelle est donc soumise à une double influence dont le traducteur doit tenir compte dans son travail.

Le mélange des styles fait aussi fréquemment irruption dans le jeu vidéo. L'exemple en est donné avec *The Witcher III*, où le joueur qui incarne Geralt mène des investigations grâce à ses pouvoirs de sorcier. Ceci s'exprime notamment par l'utilisation d'un langage plus spécialisé que dans le reste du jeu : si le joueur réalise l'autopsie d'un griffon, les différentes parties de la créature seront précisément nommées, introduisant ainsi une dimension spécialisée à la traduction du langage du jeu vidéo :



Un autre exemple en est donné avec *Skyrim*, jeu qui se déroule dans un univers fantasy par excellence, peuplé de dragons, de mages et d'elfes. Lors de l'une des quêtes intitulée « Du sang sur la glace », le joueur doit résoudre une affaire de meurtres de jeunes femmes qui se calque très clairement sur l'affaire de Jack l'Éventreur.

Il semble naturel que les histoires qui mêlent les éléments d'enquête à de la fantasy aient recours à des créatures imaginaires pour créer un monde fantastique. Qu'en est-il cependant du roman policier classique, celui qui se déroule dans la réalité que nous connaissons – quelle que soit l'époque abordée ?

ii. Roman policier ancré dans le monde réel

La présence de créatures imaginaires dans un roman ancré dans le monde que nous connaissons correspondrait à la définition du fantastique selon Tzvetan Todorov, qui occupe selon lui l'espace de l'incertitude entre illusion des sens et événement défiant les lois de notre monde réel. Un des exemples les plus connus de roman policier qui utilise un monstre fantastique comme élément principal de l'intrigue est *Le Chien des Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle. Le chien de légende qui tue supposément les hommes de la lignée des

Baskerville se révèle être un molosse de chair et de sang, élevé par un descendant de la famille dans l'objectif de s'emparer de leur fortune. Une explication tangible est donc apportée à l'élément irréel.

Dans *La Peste à Breslau*, Marek Krajewski ne fait que très peu références aux créatures imaginaires. Les seuls cas où nous avons relevé leur utilisation correspondent à des comparaisons ou des métaphores, leur rôle dans le texte est donc purement stylistique. Voici quelques exemples décelés dans le texte, mis en miroir avec leurs traductions françaises par Maryla Laurent et Margot Carlier :

<p><i>Budzila sprzeczne reakcje jak czarownica odczyniająca uroki, która w jednej chwili z poczciwej babki mogła stać się harpią.</i> (<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 63)</p>	<p><i>Elle éveillait chez les gens des sentiments ambigus, comme ces sorcières qui possèdent l'art des philtres et, en un instant, peuvent, de braves vieilles, se transformer en harpies.</i> (<i>La Peste à Breslau</i>, p. 64)</p>
<p><i>Do Stauba przybiegł Pyszczek, przyjaciel, który go uratował przed zjawą, upiorem, wysłannikiem piekła. Przed posłańcem dżumy.</i> (<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 138)</p>	<p><i>Muselet revint en courant vers Staub. Muselet, son ami qui l'avait sauvé du spectre ! De l'envoyé des Enfers ! Du porteur de peste !</i> (<i>La Peste à Breslau</i>, p. 133)</p>
<p><i>W kobiecie w tym czasie nastąpiła zmiana. Z lęklivej owieczki zamieniła się w harpię.</i> (<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 158)</p>	<p><i>Un changement intervint alors chez la femme. La douce colombe apeurée devint une harpie.</i> (<i>La Peste à Breslau</i>, p. 152)</p>

Dans le premier exemple, un glissement entre *uroki*, fr. « charmes » ou « enchantements », a été opéré par les traductrices. En effet, le mot « charme », bien que correspondant très exactement à *uroki* dans ce contexte, aurait pu introduire une référence à la féminité qui n'aurait pas été désirable. Toutefois, l'emploi d'une synonymie plus proche de la signification originale aurait été possible : « comme ces sorcières qui **défont les enchantements** » [AS] ou « comme les sorcières qui **lèvent les sortilèges** » [AS].

Les créatures imaginaires de *La Peste à Breslau* ne présentent pas de difficultés particulières à la traduction. Leur utilisation métaphorique et comparative semble avoir entraîné la mise en place d'une facilité associative pour le lecteur. Ainsi, elles sont toutes issues d'un imaginaire collectif très vaste, commun aussi bien au lecteur polonais qu'au lecteur français. Le

décryptage de la référence imaginaire du polonais vers le français ne nécessite pas ici de bagage cognitif distinct, et son utilisation est suffisamment explicite pour que son repérage s'effectue facilement à la traduction. Un cas d'absence de traduction de l'élément imaginaire est toutefois à noter pour le deuxième exemple cité : *zjawa, upiór* a été traduit par « spectre », sans que la synonymie ne se retrouve dans la version française. Il aurait ainsi été possible de préciser : « sauvé **du fantôme**, du spectre ». Dans le troisième exemple, l'intérêt traductionnel porte non pas sur la référence imaginaire en elle-même, mais plutôt sur les traductèmes qui l'entourent. *Lękliwa owieczka*, littéralement « agneau apeuré », devient une « douce colombe ». L'expression revêt une symbolique de paix que l'on ne retrouve pas nécessairement dans l'original où le contraste s'établit plutôt entre l'être sans défense qu'est l'agneau et la créature maléfique représentée par la harpie.

Le fait que Krajewski se réfère très peu aux bestiaires dans *La Peste à Breslau* n'en fait une généralité ni pour l'ensemble des polars, ni même pour l'ensemble de sa création. Sa spécialisation en lettres grecques et latines apparaît dans ses ouvrages, où l'intertextualité gréco-romaine est forte. Les renvois à l'imaginaire grec et romain sont nombreux dans ses autres livres, par exemple dans *Les Fantômes de Breslau*, notamment par la présence de créatures issues de cet imaginaire gréco-romain. Dans ce volume, Eberhard Mock fait des cauchemars peuplés de fantômes tandis qu'un criminel commet des meurtres dans le but de faire avouer au détective une erreur qu'il aurait commise par le passé. Par la thématique même de l'histoire élaborée, l'auteur se voit obligé d'introduire de nombreux synonymes au mot *widma*, « fantômes » : « *straszydła* », « *widziadło* », « *upiór* »²¹⁶, etc., traduits le plus souvent en français par « spectre » ou « fantôme »²¹⁷. Il fait également mention une cinquantaine de fois dans tout le livre des *erynie*, déesses grecques de la vengeance, traduites en français par leur nom usuel, Érinyes. Leur rôle dans l'histoire est important, ce qui est démontré par leur fréquence d'apparition. Cependant, elles n'offrent que peu de champ à l'analyse traductologique : il s'agit d'un être issu de l'imaginaire grec et qui possède une traduction acceptée en français. Elles s'inscrivent toutefois dans un cadre plus vaste de références à la mythologie et à la philosophie gréco-romaine. Celles-ci peuvent s'exprimer de façon plus ou moins explicite dans les ouvrages de Krajewski et relèvent probablement en

²¹⁶ Voir KRAJEWSKI, Marek, *Widma w mieście Breslau*, op. cit., p. 74.

²¹⁷ Voir KRAJEWSKI, Marek, *Les Fantômes de Breslau*, op. cit., p. 91-92.

grande partie des préférences personnelles de l'auteur, comme le démontre son parcours professionnel. Les références à l'imaginaire seraient donc ici non pas un culturème générique comme c'est le cas pour la fantasy, mais un culturème extralittéraire : bien qu'il fasse partie intégrante de la créativité de l'auteur, il n'est ni motivé par le genre abordé (culturème générique), ni commun à toutes les littératures (culturème extragénérique). Néanmoins, rappelons que la colère des Érinyes frappait les criminels, et le pays qui hébergeait ceux-ci risquait la famine ou la maladie. Le terme a donc toute son importance en tant que culturème issu de l'Antiquité.

d. *Les Chevaliers teutoniques*, un aperçu des croyances slaves anciennes

Malgré que *Les Chevaliers teutoniques* soit un roman historique qui se déroule dans le monde réel, Henryk Sienkiewicz se rapporte aux croyances des Slaves préchrétiens et décrit la coexistence de leurs superstitions avec une culture chrétienne très fortement ancrée. C'est dans cet esprit que l'écrivain fait mention de créatures cauchemardesques qui, selon Zbyszko, hanteraient les forêts et les marais :

<p><i>I nagle mrowie przeszło mu od stóp do głowy. A nuż to coś « paskudnego » wylazło z błota i zachodzi mu z tyłu? Nuż niespodziewanie chwycą go jakie oślizgłe ramiona topielca albo zajrzą mu w twarz zielone oczy upiora, nuż się coś roześmieje okropnie tuż za nim albo zza sosny wylezie sina głowa na pajęczych nogach?</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 122-123)</p>	<p><i>Zbyszko sentit l'effroi l'envahir : n'était-ce pas un esprit immonde, sorti des marais, et qui se tenait derrière lui? Un monstre au visage de spectre n'allait-il pas surgir derrière un arbre?</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 82)</p>
---	--

Dans ce passage, en polonais, Sienkiewicz fournit quelques descriptions plus précises de monstres qui habitent l'imaginaire slave. Le *topielec* est une créature qui semble correspondre, par sa fonction, à l'*utopiec* (traduit par « noyeur ») présent chez Andrzej Sapkowski. Dans son dictionnaire, Władysław Kopaliński renvoie les deux entrées au même terme, celui de *wodnik*, défini comme suit :

*Selon les croyances populaires présentes partout en Europe, créatures qui habitent les marais, les lacs, les étangs et les rivières, considérés parfois comme les esprits pénitents des suicidés ou des noyés, en général malveillants et dangereux, du moins avant le 24 juin.*²¹⁸

Il s'agit donc bel et bien du pendant masculin de la *rusalka*, soit de l'ondin ou du triton. Sienkiewicz le caractérise par ses « *oślizgłe ramiona* », ses « bras visqueux ». Cette créature, typique de l'imaginaire slave, est cependant absente de la traduction, remplacée par un « esprit immonde » plus généraliste. Il en va de même pour la description du spectre : « *zielone oczy upiora* », « les yeux verts du spectre » sont remplacés par « un monstre au visage de spectre ». Enfin, Sienkiewicz fait intervenir une créature intéressante dans ce passage : « *sina głowa na pajęczych nogach* », « une tête pâle sur des pattes d'araignée ». On ne retrouve mention de cette créature ni dans la liste fournie par Sapkowski, ni dans le dictionnaire de Kopaliński. Il semblerait cependant qu'il s'agisse bel et bien d'une créature issue de l'imaginaire slave, et non pas d'une invention de l'auteur. En effet, une créature similaire est mentionnée chez Maria Konopnicka dans son poème *Didko*, où elle décrit un être qui possède des pattes de paille et des cornes de chèvre. Aleksander Brückner fait également mention de *didko* dans sa *Mitologia słowiańska* [Mythologie slave]²¹⁹, sans cependant en donner de descriptif précis, indiquant uniquement qu'il s'agit d'un esprit domestique. Une fois de plus, cette mention du bestiaire slave se perd dans la traduction.

Compte tenu de toutes ces omissions, nous proposons la traduction suivante pour le passage examiné :

Soudain, il sentit des fourmillements des pieds à la tête.
Et si un « affreux » s'extrayait de la boue pour s'emparer de lui par derrière ? Et si subitement, il se retrouvait étreint par les bras visqueux d'un noyé ? Si les yeux verts d'un spectre apparaissaient devant lui, ou qu'un rire effroyable retentissait juste derrière lui, ou qu'une tête pâle sur des pattes d'araignée apparaissait de derrière un pin ? [AS]

Outre l'absence de tous les marqueurs relatifs à l'imaginaire slave ancien, un glissement opéré entre *sosna*, le « pin » de la version originale, et « l'arbre » de la traduction de Jean Nittman

²¹⁸ KOPALIŃSKI, Władysław, *op. cit.*, p. 1444 : « *Wg ludowych wierzeń rozpowszechnionych w całej Europie stwory zamieszkujące w bagnach, jeziorach, stawach i rzekach, uważane niekiedy za pokutujące dusze samobójców a. topielców, na ogół złośliwe i niebezpieczne, przynajmniej przed 24 VI* »[AS].

²¹⁹ BRÜCKNER, Aleksander, *op. cit.*, p. 62.

est à observer dans ce passage. Cette modification ouvre le champ interprétatif en ce qui concerne le paysage de l'action d'une part, mais aussi en ce qui concerne sa symbolique. En effet, dans un passage qui traite de superstitions païennes, la présence du pin peut ajouter à l'ambiance inquiétante : la *sosna* est, traditionnellement, l'attribut d'un ancien démon slave qui habitait les forêts, le *boruta*.

Henryk Sienkiewicz fait aussi brièvement mention de créatures imaginaires issues d'un imaginaire non plus spécifiquement slave, mais international :

*Hlawę zdumiewały kudłate ciała tych rumaków, nadzwyczaj drobnych, o potężnych karkach i w ogóle tak dziwnych, że zachodni rycerze poczytywali je za całkiem odmienne zwierzęta leśne, więcej do jednorożców niż do prawdziwych koni podobne.*²²⁰

La traduction de ce passage chez Nittman soulève l'intérêt :

*Hlawa s'étonna aussi à la vue des chevaux samogitiens, petits, velus, aux encolures puissantes, si étranges que les chevaliers occidentaux les prenaient pour des animaux d'une espèce différente.*²²¹

Plus qu'une réelle traduction, cette phrase apparaît comme une adaptation libre de l'original polonais. Les informations essentielles sur la morphologie des chevaux vus par Hlawa sont présentes : « *petits, velus, aux encolures puissantes* ». Cependant, l'étrangeté de ces montures est telle que l'auteur va jusqu'à introduire une référence à une créature imaginaire, la licorne, pour dépeindre leur exotisme. Ce caractère exotique jusqu'à l'extrême est fortement atténué en français, où la licorne devient simplement « *un animal d'une espèce différente* ». Le traducteur fait le choix de la naturalisation partielle là où l'auteur introduit une exotisation qui concerne tous les lecteurs, qu'ils soient polonais ou français, en faisant figurer un animal qui appartient uniquement à leur imaginaire. Une traduction exotisée aurait pu être :

Hlawa s'étonnait à la vue de ces montures, velues et réellement petites, aux encolures puissantes et si étranges que les chevaliers occidentaux les considéraient comme des animaux sylvestres d'une toute autre espèce, rappelant plus des licornes que de vrais chevaux. [AS]

²²⁰ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy*, op. cit., p. 374.

²²¹ SIENKIEWICZ, Henryk, *Les Chevaliers teutoniques*, op. cit., p. 250.

Quelles sont les raisons qui justifient ce qui peut être considéré comme une infidélité traductionnelle ? Pour les précédents cas, nous avons avancé plusieurs justifications possibles : volonté d’abrégé le texte, de réparer des incohérences détectées par le traducteur, d’opérer un glissement d’un espace géographique vers un autre. Cependant, ici, aucune ne semble véritablement pouvoir s’appliquer.

e. De la traduction des bestiaires

Dans son écriture de la fantasy, Andrzej Sapkowski semble puiser dans trois sources d’inspiration principales pour la création de son bestiaire : la démonologie slave, les mythes européens et sa propre imagination. Cela requiert un solide bagage de base pour le traducteur, mais aussi l’aptitude – comme pour tous les autres domaines de la traduction – à effectuer les recherches nécessaires pour situer la créature imaginée par l’auteur dans un premier temps, afin de pouvoir proposer une traduction convaincante dans un deuxième temps.

Outre la source d’inspiration, l’auteur procède de diverses façons dans la création du nom de ses monstres :

- il reprend les noms tels quels, en leur donnant parfois une signification nouvelle ; ceci est particulièrement vrai pour les monstres slaves, mais peut aussi s’appliquer à d’autres types de monstres, comme nous l’avons vu pour *bruxa* ;
- il crée un néologisme dont la source peut se révéler très difficile à reconnaître.

Les traducteurs ont mis en place divers procédés pour répondre à ces exigences posées par le texte de fantasy. Anna Kaczmarek constate :

En premier lieu, on remarque que les créatures fantastiques issues de l’imaginaire commun européen ne posent aucun problème de traduction, leur étymologie latine ou grecque garantissant la ressemblance phonétique de leurs noms dans différentes langues. Ensuite, nous observons dans la traduction un effort pour trouver, dans la culture de la langue cible, des modèles analogiques ou semblables à ceux de la culture de la langue source, modèles qui pourtant ne sont pas toujours identiques (ex : rusalka/ondine). Enfin, les noms des créatures inventées par Sapkowski sont traduits par :

1. la « transplantation » directe d'un néologisme polonais en français – là où la phonétique du mot le permet ou l'étymologie est lisible pour le récepteur, p. ex. *bruxa/brouxe* [...];
2. les procédés dérivatifs analogiques à ceux de la langue source, p. ex. *mglak/brouillardier* [...];
3. l'emploi d'un nom latin d'espèce réel ou l'imitation de celui-ci [...], sans pourtant garder les caractéristiques de cette espèce [...].²²²

Bien que l'exemple de *bruxa/brouxe* que nous avons analysé plus haut sous un autre jour soit discutable, ces remarques sur les procédés traductionnels aident à comprendre la manière dont la traduction d'un bestiaire de fantasy peut être abordée. Un exemple de transplantation est donné avec *alp/alpine* : la traductrice a réutilisé la base créée par l'auteur et lui a appliqué une terminaison française pour l'adapter à la langue de Voltaire.

Il semble que les trois procédés traductionnels décrits par Anna Kaczmarek ne soient pas les seuls qui entrent en jeu lors de la traduction des noms de créatures imaginaires. Ainsi, pour *bruxa/brouxe*, la traductrice a créé un néologisme là où l'auteur avait emprunté aux langues ibériques. Cette transformation sort du processus de transplantation, et il s'agit de création néologique là où l'auteur utilise un terme qui existe dans une autre langue.

Une autre possibilité, utilisée principalement dans la traduction des créatures classiques, est celle de la « jurisprudence traductionnelle » que nous avons définie comme l'ensemble des traductions déjà fournies pour un concept donné. Bien qu'il semble logique de vérifier en premier lieu dans les dictionnaires et autres documents faciles d'accès s'il existe déjà une traduction pour tel ou tel mot, certains termes échappent aux classifications et n'y sont pas répertoriés, ou pas sous toutes leurs formes. Il peut alors être intéressant de rechercher le terme en question dans la littérature existante, comme nous l'avons vu pour *rusalka* ou *Żywia*. Cependant, il convient de garder à l'esprit que le traducteur travaille sous des contraintes de temps et de moyens et que certaines sources peuvent être difficilement accessibles.

Enfin, certains termes relatifs à la traduction des noms des monstres sont descriptifs de leur fonction ou de leur rôle. L'exemple peut en être donné avec *utopiec*, traduit par « noyeur ». Ici, toutefois, la focalisation semble changer entre le polonais et le français. Ainsi, *utopiec*, celui qui se noie, devient « noyeur », celui qui effectue l'action de noyer. Cet exemple est

²²² KACZMAREK, Anna, *op. cit.*

particulièrement intéressant car la question se pose de savoir si ce changement de paradigme résulte d'une différence de perception entre le polonais et le français. La traduction de « noyeur » plutôt que « noyadé » serait-elle plus pertinente car elle en appelle à la peur qu'éveille le monstre plutôt qu'à la façon dont il est apparu ? Il semble qu'une étude sociolinguistique à part entière serait nécessaire pour répondre à cette question. Il convient cependant de la garder à l'esprit en établissant la liste des procédés traductologiques appliqués par les traducteurs de la fantasy, qu'elle soit littéraire ou vidéoludique, pour approcher le nom des monstres et des créatures imaginaires :

- l'absence de traduction qui consiste en une réutilisation directe du nom de la créature du polonais ou de l'anglais vers le français ; un exemple particulièrement flagrant est donné par Andrzej Sapkowski lorsqu'il utilise des noms latins pour désigner ses monstres,
- l'utilisation d'une traduction préexistante (*syrenka*/sirène),
- l'adaptation lexicale ou phonétique du nom de la créature (*bruxa*/brouxe, *horker*/horqueur), désignée sous le nom de « transplantation » par Anna Kaczmarek,
- la création néologique qui peut consister en l'application d'une racine grecque ou latine pour intégrer la signification de l'original dans la traduction (*wispmother*/lucereine) ou en la création d'un mot nouveau sur une base française (*Żywia*/Vivette),
- les « *procédés dérivatifs analogiques à ceux de la langue source* » évoqués par Anna Kaczmarek,
- l'emploi d'un nom latin d'espèce réel ou l'imitation de celui-ci [...], sans pourtant garder les caractéristiques de cette espèce [...], dernier procédé dénombré par Kaczmarek dans son étude.

6. Mythologies européennes

Quelle est la différence entre un conte, une légende et un mythe ?

Selon le CNRTL, un conte est un « *récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant* »²²³. Ainsi, *Blanche-Neige* est un conte de fées qui apprend que l'avarice est un vilain défaut qui ne mène à rien de bon, et qu'il vaut mieux rester humble et modeste. La légende est un « *récit à caractère merveilleux, ayant parfois pour thème des faits et des événements plus ou moins historiques mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l'imagination populaire ou littéraire* »²²⁴. Un exemple est donné avec les légendes du roi Arthur, tissées autour d'un personnage qui aurait prétendument existé, mais dont les faits ont été magnifiés par la littérature chevaleresque au point de perdre toute vraisemblance. Quant aux mythes, il s'agit de « *récits relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social* »²²⁵. Les divinités comme Thor et Odin ou les héros tels qu'Hercule relèvent donc du mythe. Sur la base de ces définitions, il est donc possible d'établir la différenciation suivante : le conte est une histoire populaire à visée pédagogique, la légende se construit autour de personnages ou d'événements réellement ou prétendument historiques, et les mythes concernent des événements imaginaires impliquant des personnages le plus souvent caractéristiques d'un trait (Narcisse, Hercule), d'une force de la nature (Thor, Poséidon), etc.

Les religions païennes slaves ont des points communs avec les religions celtiques ou nordiques : caractère polythéiste de la religion, omniprésence de la divinité dans la nature, divinités qui possèdent des spécialisations plus ou moins bien définies, etc. Il est donc parfois difficile de déterminer l'influence qui a été exercée sur la création de certains aspects d'un ouvrage, qu'il s'agisse de roman historique, de fantasy ou autre. Certains thèmes appartiennent par ailleurs à une mythologie que l'on pourrait qualifier d'universelle et pour laquelle chaque culture propose une interprétation différente. C'est par exemple le cas pour le mythe du Déluge : comme le remarque Mohammed Taleb, « *le mythe du Déluge, le plus universel, est attesté dans un très grand nombre de cultures, et cela sur tous les continents* »²²⁶. Mais d'autres domaines mythologiques peuvent également être concernés par cette universalité, entre mythologie chrétienne et préchrétienne. Un paragraphe sur le sacré

²²³ <http://www.cnrtl.fr/definition/contes>, consulté le 21 novembre 2016.

²²⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A9gende>, consulté le 21 novembre 2016.

²²⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe>, consulté le 21 novembre 2016.

chrétien sera donc présent dans cette étude. Bien que la religion chrétienne ne soit plus l'apanage de l'Europe, elle apparaît comme suffisamment constitutive de son identité au regard des siècles pour intégrer notre réflexion, surtout si l'on considère que les trois ouvrages du corpus se déroulent à des époques qui, dans le monde réel, étaient marquées par la religion (pseudo Moyen-âge, Moyen-âge et entre-deux guerres). Le premier instinct pourrait être d'examiner ici les mythologies chrétiennes qui peuvent influencer le processus créatif d'un écrivain polonais. Cependant, intégrer une étude qui relève du religieux au domaine de l'imaginaire peut poser des problèmes à deux niveaux. Premièrement, la religion a influé sur les modes de pensée pendant des siècles, ce qui peut se refléter de différentes manières, pas seulement du point de vue de la construction de l'histoire, mais aussi de la linguistique, par exemple. Il serait donc réducteur de l'analyser uniquement à la lumière du mythe. Deuxièmement, le problème peut être d'ordre éthique. Nous avons donc opté pour une analyse plus générale dans la troisième et dernière partie de notre travail, axée sur les marqueurs culturels et contextuels extralittéraires.

Outre les liens que les croyances païennes ont établis avec la religion chrétienne, il existe également des points communs entre croyances anciennes et littérature moderne. Ainsi, la mythologie nordique a fortement inspiré Tolkien lors de la création de sa Terre du Milieu. Or Sapkowski s'est à son tour inspiré de l'œuvre de Tolkien. On retrouve donc ici une nouvelle influence, indirecte cette fois-ci, de la mythologie nordique sur son ouvrage. D'ailleurs, le caractère des nains nordiques se reflète chez les nains de Sapkowski : les uns comme les autres sont des maîtres forgerons²²⁷.

Les interconnexions culturelles entre les diverses mythologies et légendes ne s'arrêtent pas là. Dans son ouvrage *Mythes celtiques*, Miranda Jane Green relève en effet l'existence de « *liens entre les traditions mythologiques du Pays de Galle et le cycle continental du roman arthurien médiéval* »²²⁸. Des éléments des légendes arthuriennes peuvent donc se retrouver dans l'ouvrage de Sapkowski par le biais de la référence au monde celte. Le mythe arthurien est un réel moteur dans la création de l'écrivain polonais, mais il peut parfois être difficile de distinguer clairement les influences mythologiques des influences légendaires.

²²⁶ TALEB, Mohammed, « Le Déluge, une régénération ? », dans *Les grands mythes de l'humanité, Le Monde des Religions*, Hors-série n° 21, 2013.

Au vu de ces échanges entre mythologies, notre réflexion portera sur l'importance des diverses mythologies européennes, notamment celles venant des pays scandinaves, nordiques et celtiques, mais aussi slaves, dans les littératures de grande diffusion, et principalement la fantasy. L'influence des légendes arthuriennes sur les textes du corpus sera également abordée. À quels niveaux ces éléments sont-ils présents, et quelles difficultés posent-ils pour le travail du traducteur ?

a. Mythologies celtiques, nordiques, scandinaves, gréco-romaines

i. Manifestations des mythologies européennes chez Andrzej Sapkowski

Anne Besson constate :

*En ce qui concerne les emprunts directs, les mythologies du Nord de l'Europe dominent la production de fantasy comme sa perception auprès du public. Le panthéon gréco-romain, pourtant le plus notable de nos substrats culturels et peut-être pour cette raison même, semble le plus délaissé [...]. Les mythologies germaniques et nordiques, plus tard celtiques, font en revanche l'objet d'une exploitation systématique, si bien qu'elles se confondent largement avec toute conception du merveilleux caractéristique de la fantasy.*²²⁹

Comment ces mythologies s'expriment-elles du point de vue textuel ? Selon Anne Besson, elles font le plus souvent l'objet de citations explicites telles que des références directes par le biais des noms des personnages, ou de « collages érudits » par l'association habile d'éléments issus de différents fonds mythologiques d'Europe du Nord. Alors, quelle est l'influence de ces éléments sur le travail du traducteur, et quelles approches ont été mises en œuvre pour les traiter dans *Sorceleur* d'Andrzej Sapkowski ?

• La fantasy et les Eddas

La particularité des mythologies nordique, celtique et scandinave est, tout comme pour la mythologie slave, l'absence de sources écrites. Les connaissances que l'on possède sur ces

²²⁷ PAGE, Raymond Ian, *Mythes nordiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 150.

²²⁸ GREEN, Miranda Jane, *Mythes celtiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 20.

²²⁹ BESSON, Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 74-75.

mythes sont issues de sources archéologiques d'une part et de sources postérieures à ces cultes d'autre part, rédigées le plus souvent par des moines chrétiens. Leur vision est probablement teintée de religion :

Le problème posé par la « matière » insulaire viendrait du « blanchiment » chrétien de la religion païenne ; des rédacteurs qui ignoraient tout du paganisme irlandais ou lui étaient hostiles on peut-être délibérément redéfini ou reconstruit le monde surnaturel afin de le rendre inopérant.²³⁰

Cette remarque ne s'applique cependant pas à tous les textes médiévaux concernant les mythes, les légendes et la religion des peuples Vikings. Ainsi, certains textes ont pu être rédigés par des chroniqueurs païens en un geste de défense de leur culture en pleine mutation. Dans ses explications autour de l'*Edda poétique*, Régis Boyer indique :

La Völuspá. L'auteur qui, vers l'an 1000, composa cette vision dantesque, un des plus beaux poèmes sacrés qui soient et l'un des chefs d'œuvre de la littérature de Moyen Age [...], était un païen chérissant, non pas les dieux et les mythes, mais l'esprit qui les animait. Il connaissait aussi le christianisme dont le triomphe dans le Nord devenait chaque jour plus évident. Changement de cultures, mutation, phénomène de croissance ou adaptation à un ordre nouveau, avec toutes les conséquences dramatiques qu'ils impliquent et ce saut dans l'avenir incertain qu'ils supposent : il a éprouvé tout cela dans son cœur. Et, en un sublime cri de passion, il jette au monde cet appel éperdu : voici ce que nous allons perdre.²³¹

Qu'il s'agisse de ferveur chrétienne ou de passion pour une culture en train de s'effacer, il semblerait que les textes relatifs aux mythologies qui nous intéressent ne soient pas objectifs. Cependant, s'agissant des seules sources écrites dont l'on dispose, elles servent nécessairement de référence au traducteur qui travaille sur un texte de fantasy qui se réfère à ces mythologies, de façon explicite ou implicite.

Les principaux textes de référence pour les mythologies scandinaves (nordiques, vikings, islandaises, etc.) sont les poèmes eddiques, réunis en deux grands ouvrages. Le premier est l'*Edda de Snorri* qui date d'environ 1230. Le deuxième est le *Codex Regius*, plus connu sous le nom d'*Edda poétique*, daté de la fin du XIII^{ème} siècle mais qui est en réalité une copie dont l'original remonte aux années 1210-1240. Le *Codex Regius* est aujourd'hui conservé à Reykjavik. L'*Edda de Snorri* représente la source écrite principale de connaissances sur la

²³⁰ GREEN, Miranda Jane, *op. cit.*, p. 19.

²³¹ BOYER, Régis, *op. cit.*, p. 529.

mythologie et le panthéon des peuples scandinaves et germaniques. En plus de consigner des sources orales, elle contient également des textes sacrés plus anciens encore et qui ne sont parvenus jusqu'à notre époque que par son biais. L'*Edda poétique* est quant à elle composée de poèmes épiques, héroïques, mythologiques et sacrés relatifs aux cultures nordique et germanique. Régis Boyer, professeur de langues, littératures et civilisation scandinaves à l'université Paris-Sorbonne, a traduit et présenté ces textes au sein d'un vaste ouvrage d'ensemble intitulé l'*Edda poétique*. C'est ce travail qui servira de point de référence pour nos recherches. En effet, des textes aussi anciens que les *Eddas* ont été soumis à de multiples traductions, retraductions et interprétations. Cependant, l'ouvrage de Régis Boyer semble être le plus complet à ce jour car il réunit l'ensemble des textes eddiques. Par ailleurs, les travaux de Régis Boyer sont parus en 1992 : ils sont donc relativement récents, mais antérieurs à la traduction du cycle du *Sorceleur*, et facilement accessibles tant à l'achat qu'à l'emprunt, ce qui constitue un atout non négligeable pour le traducteur de fantasy lors de ses recherches.

Rappelons ici que la mythologie celtique a été fortement influencée par la mythologie gréco-romaine suite à l'invasion par Rome de territoires appartenant au monde celte, et il est difficile de « *faire la part du symbolisme et des croyances proprement celtiques et de la tradition romaine dans laquelle ils allaient si étroitement s'imbriquer* »²³². La problématique est donc à nouveau posée par l'interpénétration culturelle entre les mythes et les légendes évoquée plus haut. Il est même possible de se demander si l'universalité de certains mythes, comme c'est le cas pour le droit de surprise qui a inspiré Andrzej Sapkowski, ne découle pas en partie de ces entrelacements. Cependant, ce sont les mythologies d'Europe du Nord qui semblent avoir le plus inspiré Sapkowski. Toutefois, certaines ressemblances avec les mythes gréco-romains ne sont pas à exclure.

Dans le cycle du *Sorceleur*, ce sont en premier lieu les personnages qui attestent de l'influence des mythologies issues d'horizons divers. Ainsi, Geralt se situe au croisement de plusieurs univers mythologiques. Il s'agit d'un personnage en apparence humain, mais doté d'attributs surhumains. C'est aussi le cas pour les héros de la mythologie irlandaise, « *dont la divinité n'est pas affirmée mais qui sont trahis par leur stature physique et morale* »²³³, et pour les dieux grecs ou romains. Tout comme les divinités antiques, il possède plusieurs

²³² GREEN, Miranda Jane, *op. cit.*, p. 22.

attributs qui le définissent : son épée, son blouson de cuir clouté, son pendentif en forme de loup. Le respect des champs sémantiques dans la traduction est ici particulièrement important. Une des caractéristiques principales de Geralt sont ses cheveux complètement blancs, ce qui est expliqué par les mutations génétiques qu'il a subies étant enfant. Dans le jeu vidéo, les personnages non joueurs (PNJ) qui peuplent l'univers créé par Andrzej Sapkowski et reproduit par les équipes de CD Projekt Red appellent Geralt *białowłosy* – littéralement, « le cheveux-blanc ». Les joueurs français entendront quant à eux le mot « grison », ce qui sort du champ sémantique de la blancheur et prive le personnage d'un attribut pourtant capital.

L'épée est un autre élément particulièrement important dans la fantasy, et il en est de même dans la mythologie dont elle s'inspire. La mythologie celtique regorge d'épées sacrées, comme l'épée de Nuada, à laquelle nul n'échappait, Fragarach qui avait le pouvoir de transpercer toutes les armures, ou encore Grimr utilisée par le héros nordique Siegfried pour tuer le dragon Fáfnir. D'autres armes légendaires sont également présentes dans les mythologies celtiques et nordiques : la lance de Lug, qui garantissait la victoire, ou encore le marteau de Thor. Cependant, bien que l'épée de Geralt soit un attribut qui soit inexorablement lié au personnage, il s'agit, chez Sapkowski, plus d'un outil que d'un objet doté d'une âme. L'épée de Geralt n'est pas nommée, et il en change au cours de l'histoire.

Nous avons mentionné les rapports établis par J.R.R. Tolkien avec l'*Edda poétique*, notamment en ce qui concerne l'onomastique. Sa principale source d'inspiration semble avoir été la *Völuspá* que Régis Boyer traduit par « Prédications de la Prophétesse ». Ce poème en vers, véritable condensé mythologique sur les croyances nordiques concernant la naissance et l'organisation du monde, les rapports de force entre divers acteurs de l'univers ainsi que la fin des dieux, a également inspiré de façon très directe Andrzej Sapkowski. De même qu'une voyante a prédit la fin du monde pour les peuples vikings, une prophétesse a entrevu celle du monde dans lequel évolue Geralt. L'introduction au *Sang des elfes* (volume 3, premier volume du roman après les deux recueils de nouvelles) est la suivante :

²³³ *Ibidem*, p. 21.

<p><i>Zaprawdę powiadam wam, oto nadchodzi wiek miecza i topora, wiek wilczej zamieci. Nadchodzi Czas Białego Zimna i Białego Światła, Czas Szaleństwa i Czas Pogardy, Tedd Deireádh, Czas Końca. Świat umrze wśród mrozu, a odrodzi się wraz z nowym słońcem. Odrodzi się ze Starszej Krwi, z Hen Ichaer, z zasianego ziarna. Ziarna, które nie wykiełkuje, lecz wybychnie płomieniem. (Krew elfów, p. 5)</i></p>	<p><i>En vérité, je vous le dis, voici venir l'ère de l'épée et de la hache, l'ère de la terrible tourmente. Voici venir le Temps du Froid blanc et de la Lumière blanche, le Temps de la Folie et du Mépris, Tedd Deireádh, le Temps de la Fin. Le monde disparaîtra sous la glace et renaîtra avec le nouveau soleil. Il renaîtra par le Sang ancien, Hen Ichaer, la graine semée. La graine qui ne germera point, mais fera jaillir la flamme. (Le Sang des elfes, p. 5)</i></p>
--	---

Cet extrait ainsi que sa traduction peuvent être lus à la lumière des strophes de la *Vóluspá* qui correspondent à la description de Ragnarok, en particulier la strophe 48 :

*[...] Temps des haches, temps des épées,
Les boucliers sont fendus,
Temps des tempêtes, temps des loups,
Avant que le monde s'effondre ;
Personne
N'épargnera personne.²³⁴*

R. I. Page dans son livre *Mythes nordiques* note, à propos de Ragnarok :

*L'âge final de ce monde, selon Snorri²³⁵, devait être annoncé par des signes terrifiants : en premier lieu arriverait le fumbulvetr, le « formidable hiver » qui durerait trois ans – « trois hivers semblables se succéderaient, sans été entretemps » ; et de grandes batailles seraient livrées dans le monde entier, ces conflits déchirant les familles et sapant toutes les valeurs morales. Alors viendrait :
Un temps de haches, un temps d'épées, un âge
où les boucliers seraient brisés,
Une époque de tempêtes et époque de loups
avant que le monde des hommes ne s'effondre.²³⁶*

Les champs lexicaux employés par Andrzej Sapkowski dans sa « prophétie d'Ithlinne » recouvrent à la fois la description de la fin du monde selon l'*Edda de Snorri* et l'*Edda poétique*. Le défi qui se pose alors au traducteur est de respecter ces champs lexicaux en français. Par ailleurs, pour le lecteur qui a pu se familiariser avec le personnage de Geralt, les

²³⁴ BOYER, Régis, *op. cit.*, p. 544.

²³⁵ Snorri Sturluson est un homme politique, historien, poète et mythographe islandais. Il compile l'*Edda de Snorri* ou *Edda en prose*, recueil de connaissances majeur sur les religions germaniques. Régis Boyer relève que Snorri a tiré sa description de Ragnarok, la fin du monde, directement dans la *Vóluspá*.

²³⁶ PAGE, Raymond Ian., *op. cit.*, p. 143.

connexions intratextuelles de ce passage avec l'ensemble de l'ouvrage ne passent pas inaperçues.

La première problématique qui se pose lors de la traduction de passages qui se réfèrent aux mythologies anciennes est la problématique de la retraduction : parmi les différentes versions existantes, sur laquelle s'appuyer ? Il semble que la question du temps et des moyens puisse se poser ici, et que l'accessibilité d'une traduction joue en sa faveur.

Comparons les versions polonaises de la *Vóluspá* et de la prophétie d'Ithlinne à leurs versions françaises :

<u>Polonais</u>	<u>Français</u>
<i>Vóluspá</i>	<i>Vóluspá</i>
<i>Wiek topora, wiek miecza i tarcz strzaskanych, Wiek zamieci wilczych [...] ²³⁷.</i>	<i>Temps des haches, temps des épées, Les boucliers sont fendus, Temps des tempêtes, temps des loups [...]</i>
Przepowiednia Itliny	Prophétie d'Ithlinne
<i>[...] wiek miecza i topora, wiek wilczej zamieci.</i>	<i>[...] l'ère de l'épée et de la hache, l'ère de la terrible tourmente.</i>

En polonais, les champs lexicaux utilisés par Andrzej Sapkowski correspondent très exactement à ceux présents dans l'*Edda*. L'auteur module la syntaxe, mais conserve le vocabulaire. La traductrice française a cependant opté pour un changement de lexème. Autant « temps » et « ère » peuvent être considérés comme des synonymes dans ce contexte, autant l'élimination de la figure du loup semble être une interprétation traductionnelle qui mène à une perte de sens pour l'ensemble de l'ouvrage. En effet, le loup est un élément important du Ragnarok d'une part et de la mythologie scandinave dans son ensemble d'autre part, avec le loup Fenrir qui est ennemi redoutable à la fois pour Odin et pour Thor. Mais c'est également l'animal emblématique de Geralt, surnommé « le Loup Blanc » par les autres personnages. Sa présence dans l'introduction au *Sang des elfes* lui attribue donc un rôle de fond dans l'histoire qui disparaît entièrement dans la version française. En effet, « le Sang ancien, *Hen Ichaer* »

²³⁷ *Edda poetycka*, textes présentés et traduits en polonais du vieux norrois par ZAŁUSKA-STRÖMBERG, Apollonia, Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1986, p. 15. Nous avons recherché une version antérieure à la parution du *Sorceleur* en Pologne.

représente Ciri, que Geralt considère comme sa propre fille et qu'il passe plusieurs volumes à rechercher.

La reconnaissance des références aux mythes scandinaves et des champs sémantiques des *Eddas* peut donc revêtir une double importance. D'une part, l'implication est intertextuelle, car la référence à la *Vóluspá* s'efface en français. D'autre part, la référence est intratextuelle, car les choix opérés par l'auteur sont significatifs sur le plan de l'histoire et permettent non seulement de percevoir l'introduction au *Sang des elfes* de façon différente, mais pourraient également ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation pour l'ensemble de l'ouvrage au lecteur qui souhaite en approfondir la lecture.

- **Fêtes celtiques et pratiques druidiques**

L'*Edda* n'est pas la seule source d'inspiration d'Andrzej Sapkowski en ce qui concerne les références au monde scandinave et celtique. Il se calque en effet sur certaines fêtes et événements du monde celte, ce qui s'exprime notamment par les noms qu'il emploie. L'onomastique occupe donc une place importante dans la création de son univers, et la façon dont elle est abordée par le traducteur détermine de la transmission de certains culturèmes dans la langue d'arrivée. La traduction des noms propres est analysée plus en profondeur dans le chapitre consacré à l'onomastique de la partie sur les marqueurs langagiers. Cependant, la question des références au monde celte par le biais de l'onomastique s'inscrit plus précisément dans la réflexion sur les mythologies. Alors, quelles pratiques celtiques retrouve-t-on dans l'univers du *Sorceleur*, et comment leur traduction a-t-elle été abordée ?

Le monde celtique est présent dans *Sorceleur* au travers de l'univers créé, ce qui permet de mieux l'enraciner, lui fournir une certaine profondeur qui devient inséparable de sa crédibilité. On retrouve ainsi plusieurs références à la fête de Beltaine, « *la grande fête insulaire du 1^{er} mai, où l'on allumait des feux de joie pour célébrer l'été et comme rite de purification pour protéger le bétail contre la maladie* »²³⁸. Elżbieta Żukowska note que la transcription du nom de cette fête diffère selon les régions où elle était pratiquée ; ainsi, en gaélique, il s'agissait de la fête Bealtuin ou Beltene²³⁹. Andrzej Sapkowski applique quant à

²³⁸ GREEN, Miranda Jane, *op. cit.*, p. 91.

²³⁹ Voir ŻUKOWSKA, Elżbieta, *op. cit.*, p. 44.

lui sa propre orthographe pour la désigner. Elle demeure cependant immédiatement reconnaissable : « *Belleteyn ! Noc Majowa !* »²⁴⁰. Le nom et ainsi que l'orthographe de la fête celte ont été conservés en français : « *Belleteyn ! Nuit de mai* »²⁴¹. La non-traduction d'un lexème demeure un choix traductionnel significatif. Il s'agit de ce que les chercheurs en traduction du nom propre désignent par « degré zéro de la traduction ».

Elżbieta Żukowska remarque également que les fêtes permettaient, dans le monde celte comme dans celui de Geralt, de diviser l'année et de mesurer le passage du temps. Ainsi, Beltaine n'est pas le seul emprunt que Sapkowski fait à la temporalité celtique :

*Les Celtes définissaient le temps grâce aux phases de la lune [...]. Dans le cycle du Sorceleur, les héros calculent le temps de façon lunaire, en comptant le temps qui s'est écoulé depuis la dernière nouvelle lune ou pleine lune [...]. La division des saisons chez Sapkowski est également issue des traditions celtes [...]. La transposition temporelle dans le cycle du Sorceleur est donc claire, pérenne et profonde.*²⁴²

L'inspiration celtique ne concerne pas uniquement la temporalité et l'arrière-plan de l'ouvrage. Certains épisodes des aventures de Geralt trouvent également leurs sources dans les pratiques druidiques. Ainsi, dans *La Tour de l'Hirondelle*, Geralt et ses amis entendent des rumeurs sur le fait que les druides enfermeraient leurs prisonniers dans un mannequin d'osier avant de les brûler vifs – ce qui finit par se révéler vrai. Selon R.I. Page, « *un commentateur ultérieur des poèmes de Lucain rattache Taranis au sacrifice d'êtres humains enfermés dans un gigantesque mannequin d'osier embrasé* »²⁴³. Andrzej Sapkowski n'est pas le seul artiste à avoir été inspiré par cette pratique. En 1973 est paru le film *The Wicker Man*, sorti en France sous le titre *Le Dieu d'Osier*, réalisé par Robin Hardy, considéré comme un chef d'œuvre du cinéma britannique. Il relate l'enquête du sergent Neil Howie sur une île fictive de l'archipel britannique où les cultes païens ont encore cours. Le policier, qui croit enquêter sur la disparition d'une fillette, est en réalité la victime d'une machination des autochtones et finit sacrifié pendant les célébrations du 1^{er} mai, brûlé vif dans un mannequin géant en osier. Le

²⁴⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *Miecz przeznaczenia*, op. cit., p. 318.

²⁴¹ SAPKOWSKI, Andrzej, *L'Épée de la Providence*, op. cit., p. 370.

²⁴² ŻUKOWSKA, Elżbieta, op. cit., p. 43-44 : « *Celtowie określali czas według faz księżyca [...]. W cyklu wiedźmińskim bohaterowie określają czas lunarnie, zaznaczając, ile dni upłynęło od nowiu czy pełni [...]. Także podział pór roku wyrasta w cyklu Sapkowskiego z tradycji celtyckiej [...]. Celtycka transpozycja temporalna jest zatem w cyklu wiedźmińskim wyraźna, trwała i głęboka* » [AS].

²⁴³ PAGE, Raymond Ian, op. cit., p. 95.

succès du film fut tel qu'il connut une réadaptation en 2007, diffusée en France sous son nom anglophone, *The Wicker Man*.

C'est ainsi que la pratique celtique du mannequin d'osier est décrite dans *La Tour de l'Hirondelle* :

<p>[...] <i>Wejście do druidzkich dąbrów to pewna śmierć, albowie druidzi zwykli intruzów chwytać, wsadzać do kukły zwanej Wiklinową Babą i palić żywcem przy akompaniamencie modłów, śpiewów i inkantacji.</i></p> <p>(<i>Wieża jaskółki</i>, p. 187)</p>	<p>[...] <i>Ils se feraient tuer à coup sûr s'ils se rendaient à la chênaie des druides, ces derniers ayant coutume d'attraper tout intrus, de le fourrer dans une Baba d'Osier et de le brûler vivant, accompagnant le rituel d'oraisons, de chants et d'incantations.</i></p> <p>(<i>La Tour de l'Hirondelle</i>, p. 215)</p>
---	---

En polonais comme en français, la présence du monde celtique est palpable par le biais du vocabulaire utilisé : *druidzi/druides, dąbrowy/chênaie*²⁴⁴. La traduction française introduit cependant des références au monde slave qui ne sont pas forcément présentes en polonais. En effet, en polonais, *baba* peut simplement se référer à toute femme peu sympathique, de quelle que nationalité que ce soit ; le mot porte une connotation péjorative qui ne se retrouve pas dans la langue d'arrivée. En choisissant de conserver le mot *baba* comme un nom propre tout en utilisant l'article féminin indéfini, la traductrice semble pencher vers la définition du CNRTL : « *Femme russe (généralement de condition modeste)* »²⁴⁵. Par ailleurs, dans l'original, on explique aux héros ce qu'est une *Wiklinowa Baba* : « *do kukły zwanej Wiklinową Babą* ». Cette explication disparaît de la version française, mettant le lecteur face à un élément qui pourrait paraître courant dans le monde imaginé par Andrzej Sapkowski – ce qui n'est en réalité pas être le cas. Enfin, l'utilisation par l'auteur d'une figure féminine –

²⁴⁴ Le chêne est l'arbre sacré du monde celtique par excellence. Il s'inscrit donc dans le champ lexical des religions celtiques et, plus globalement, des références au monde celtique et, par extension, gaulois, les deux faisant partie du même groupe de peuples. Le blog *Bonheurs et surprises* de l'Académie française informe, dans un billet intitulé « Chêne, druide, rouvere » : « *Celui que l'on considère comme le roi des arbres, le chêne, tire son nom du gaulois cassanus. Si ce nom s'est maintenu [...], c'est parce qu'il était l'arbre sacré des Gaulois, qu'il jouait un grand rôle dans leur religion, religion dont les prêtres étaient les druides, un nom qui signifie 'qui connaît' (wid), 'le chêne, l'arbre' (dru-). Cette même racine apparaît aussi dans drus, le nom grec du chêne, et, plus largement, de l'arbre. De ce nom, on a tiré celui des nymphes des arbres, les dryades [...]. Cette même racine se rencontre, modifiée, dans d'autres langues : en germanique existe une forme triu, qui est à l'origine de l'anglais tree, « arbre », et en slave une forme dub-, que l'on trouve dans des toponymes et des patronymes comme Dubcek, ou Dubrovnik, proprement 'la chênaie'* » (<<http://www.academie-francaise.fr/chene-druides-rouver>>, consulté le 13 décembre 2016).

²⁴⁵ <<http://www.cnrtl.fr/definition/baba>>, consulté le 13 décembre 2016.

Baba – à la place du masculin que l'on retrouve dans l'imaginaire collectif, notamment par le biais du cinéma avec *Le Dieu d'osier*, permet d'établir une forme d'intertextualité et de jeu de conventions plus difficilement repérable pour un lecteur français qui est face à un élément complètement exotisé. En effet, la connaissance de la figure de la *baba* slave constitue un pré-requis culturel qui n'est pas demandé au lecteur polonais.

La référence au monde celte établie par Andrzej Sapkowski se retrouve donc bel et bien en français grâce à l'utilisation d'un champ lexical relatif au druidisme. Cependant, les renvois à la culture populaire disparaissent au profit de l'introduction d'éléments slaves qui ne sont pas présents dans l'original. Dans ce passage, la traductrice a opté pour l'exotisation du texte cible.

ii. Marek Krajewski et les références aux mythologies gréco-romaines

Au cours de ses études, Marek Krajewski s'est spécialisé en lettres classiques, et plus précisément en littérature grecque et romaine. Il a écrit son mémoire de maîtrise sur Lucrèce et sa thèse de doctorat sur Plaute. Une grande partie de sa carrière professionnelle s'est centrée sur ces domaines littéraires antiques, dans les bibliothèques et les universités.

C'est donc naturellement que l'écrivain intègre de nombreuses références à l'imaginaire gréco-romain à ses livres. Certaines sont observables dès les titres, comme c'est le cas pour *Erynie* paru en 2010 en Pologne et qui relate une enquête du détective Edward Popielski à Lviv. Le roman n'a pas été traduit en français à ce jour.

Chez Krajewski, les références à la mythologie gréco-romaine sont tantôt explicites et revêtent un caractère informatif quasi-didactique, tantôt implicites et en appellent au bagage personnel du lecteur pour être comprises. Les deux cas de figure se rencontrent dans *La Peste à Breslau* :

<p><i>U Lukrecjusza na samym początku jego poematu De rerum natura [...] jest scena miłosna pomiędzy Marsem a Wenerą. Poeta pisze, że bóg wojny odchyła swój tęgo, kształtny kark, a jego oddech zawisa u ust bogini [...].</i></p> <p><i>Tę historię znamy z Homera, a zatem będę używał greckich imion bóstw. Kiedy Ares i Afrodyta, wspomniani kochankowie, leżeli w uścisku, zjawił się nagle mąż Afrodyty Hefajstos i zarzucił na nich sieć, którą już wcześniej przygotował. Potem wezwał wszystkich bogów z Olimpu, aby unaocznić zdradę, jakiej dopuściła się jego żona.</i></p> <p>(Dżuma w Breslau, p. 161-162)</p>	<p><i>Au tout début de son poème De natura rerum, Lucrèce décrit une scène entre Mars et Vénus. Le poète explique que le dieu de la Guerre dénude son torse puissant et beau tandis que son souffle se pose sur les lèvres de la déesse [...].</i></p> <p><i>La suite, nous la connaissons par Homère, je vais donc utiliser les noms grecs des dieux. Les deux amants, Arès et Aphrodite, étaient en pleine étreinte quand arriva Héphaïstos, le mari d'Aphrodite. Il jeta sur eux un filet dont il s'était muni avant de convoquer tous les dieux de l'Olympe pour qu'ils puissent témoigner de l'infidélité de son épouse.</i></p> <p>(La Peste à Breslau, p. 155-156)</p>
<p><i>Mężczyźni zamienili się ubraniami i podali sobie ręce. Potem ruszyli w przeciwne strony. Odprowadzał ich zdumionym wzrokiem wartownik spod komendantury. Od roku służył w Breslau i dziwaczne widział już rzeczy, ale jeszcze nigdy nie spotkał się z taką wymianą marynarek, żeby ich nowym właścicielom nie pasowały one ani do figury, ani do reszty garderoby. Mniej by się dziwił, gdyby chodził do gimnazjum i czytał Homera.</i></p> <p>(Dżuma w Breslau, p. 300)</p>	<p><i>Les deux hommes se passèrent leurs tenues et se serrèrent la main avant de prendre des directions opposées. L'homme en faction devant le commandement militaire les suivit d'un regard étonné. Il faisait son service à Breslau depuis un an et avait déjà vu bien des choses étranges, mais jamais encore un tel échange de vêtements. Surtout qu'ils n'allaient pas du tout avec le reste de la tenue et la silhouette des personnages ! Ah, s'il était allé au lycée et avait lu Homère, il n'aurait pas été aussi surpris !</i></p> <p>(La Peste à Breslau, p. 287)</p>

Le premier extrait cité en exemple correspond au premier cas de figure évoqué, présent dans *La Peste à Breslau*. Krajewski s'identifie à Mock qui prend le rôle du professeur et expose une véritable leçon sur la mythologie grecque et romaine, présentant la même légende dans ses deux versions. De prime abord, il n'y a pas de difficulté traductionnelle particulière à ce passage : la référence culturelle est explicite, l'histoire est rapportée de façon très claire, presque avec les références littéraires (Lucrèce et Homère). Seul le choix des traductrices de se servir du titre *De natura rerum* au lieu de *De rerum natura* est véritablement notable. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une erreur véritable de l'écrivain, cette deuxième version semble en effet plus fréquemment rencontrée. Par ailleurs, nous observons que Krajewski choisit

d'utiliser une version particulière du nom de Vénus, *Venere*, dont l'orthographe est polonisée en *Wenera* et déclinée selon la flexion polonaise. L'auteur attire l'attention sur ce choix en précisant, plus loin, qu'il va utiliser les noms grecs pour la suite de son exposé. Bien que cette version fonctionne dans la langue polonaise, ce n'est pas le cas pour le français. Ici, le personnage locuteur pense s'adresser à un homme et une prostituée, c'est donc tout un contexte pouvant être considéré comme un jeu de mots qui disparaît à la traduction entre *Wenera* et les maladies vénériennes. Il ne s'agit cependant que d'une interprétation possible parmi d'autres de l'écrit de Krajewski. Il est évoqué ici pour illustrer les rôles possibles des références mythologiques : d'une part, elles éduquent le lecteur sur la mythologie gréco-romaine ; d'autre part, elles peuvent permettre à l'auteur d'introduire des jeux sur les mots et les significations.

Le deuxième extrait étudié correspond au deuxième type de références imaginaires repérées dans *La Peste à Breslau* : les éléments implicites qui mobilisent le bagage cognitif personnel du lecteur pour être décryptés avec précision. Ici, Marek Krajewski fait référence à un passage précis de l'*Illiade* d'Homère, à savoir l'amitié d'Achilles et de Patrocle et la mort de ce dernier. Pendant la guerre de Troie, Patrocle demande à Achilles de lui prêter son armure. Il accepte, et Patrocle va combattre à sa place. Au début, les armées troyennes reculent en voyant le héros. Mais il se fait blesser par Apollon et achever par Hector. L'échange de tenues aura eu raison de Patrocle. Rien de tel chez Krajewski cependant, et le geste vestimentaire n'est interprété qu'en tant que signe d'amitié profonde.

b. Légendes arthuriennes

i. Le sorceleur à la recherche du Graal

La mythologie arthurienne est souvent considérée comme une branche à part entière de la culture européenne. L'une de ses principales caractéristiques, qui intéressera le traducteur s'attendant à un texte de fantasy, est qu'il est impossible de la rattacher à un seul pays ou à une seule langue d'origine. Katarzyna Łęk précise : « *Comme l'a dit T.M. Lebiecki, 'le cycle arthurien tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est pas le produit d'une littérature nationale unique, qu'elle soit française ou anglaise, mais a plutôt été enfanté par l'Europe médiévale'* »²⁴⁶.

Ceci implique que les sources disponibles sont multiples, tant pour les œuvres originales que pour les traductions. Les ouvrages ont pu être traduits à de nombreuses reprises, aussi bien de l'anglais médiéval que moderne, et les œuvres écrites en vieux français ont pu être reprises maintes fois.

En effet, les premiers textes arthuriens sont nés de la plume de Chrétien de Troyes au XIII^{ème} siècle. La langue utilisée alors diffère grandement de celle d'aujourd'hui. Par ailleurs, avant d'être rédigées, les légendes arthuriennes étaient d'abord transmises oralement. Les légendes arthuriennes sont ici définies selon le sens que leur donne Katarzyna Łęk qui s'est intéressée à la place qu'elles occupent dans le processus créatif d'Andrzej Sapkowski :

*[...] La vaste narration à variantes multiples développée autour du personnage légendaire du roi Arthur et de ses chevaliers. Initialement, elle n'était liée à aucune forme textuelle concrète (transmise oralement par les ménestrels itinérants bretons). Puis, ces formes se sont démultipliées, à commencer par les œuvres chevaleresques épiques et jusqu'aux romans fantasy modernes.*²⁴⁷

Les légendes arthuriennes inspirent les auteurs depuis près de huit siècles. Les références culturelles peuvent donc être innombrables, voire impossibles à répertorier dans leur totalité,

²⁴⁶ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 17 : « *Jak to określił T. M. Lebiecki, „cykl arturiański taki, jakim go dziś znamy, nie jest wytworem żadnej konkretnej, pojedynczej literatury narodowej, francuskiej, czy też angielskiej, a raczej dzieckiem Europy Średniowiecza”* » [AS].

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 5-6 : « *Przez pojęcie to rozumiem rozległą, wielowariantową narrację osnutą wokół legendarnej postaci króla Artura i jego rycerzy, pierwotnie nie powiązaną z jednym konkretnym kształtem tekstowym (przekazywaną ustnie przez wędrownych bretońskich rybaltów), a wtórnie posiadającą takich literackich kształtów wiele : od dzieł średniowiecznej epiki dworskiej począwszy, a skończywszy na współczesnych powieściach z gatunku fantasy* » [AS].

surtout pour un traducteur qui ne se spécialise pas dans ce domaine spécifique. Cependant, certains éléments semblent récurrents, qu'il s'agisse de thèmes, de personnages ou de situations. Ces culturèmes sont suffisamment encrés dans la conscience et l'imaginaire collectifs pour demeurer reconnaissables et pour que leur absence constitue une réelle perte d'un point de vue sémantique. Comment ces éléments peuvent-ils s'exprimer dans un texte de fantasy ? L'analyse du *Sorceleur* permettra de fournir une réponse partielle à cette question.

Bien que les références arthuriennes soient clairement présentes dans les ouvrages d'Andrzej Sapkowski, elles n'en constituent pas le cadre majeur comme c'est le cas pour d'autres romans de fantasy qui se déroulent dans le monde du roi Arthur²⁴⁸. Elles marquent cependant profondément l'ouvrage et le traducteur doit en faire la lecture pour le transmettre dans toute sa profondeur. Comme le souligne Katarzyna Łęk, « *sans la mise à jour du contexte 'arthurien', la reconstitution des sens de la prose du Sorceleur dans la forme que l'auteur considère comme idéale (ou sous une forme qui s'en approche) est impossible* »²⁴⁹. La chercheuse va même plus loin : selon elle, la connaissance des mythologies arthuriennes est indispensable à une bonne lecture de l'ouvrage. Elle considère que « *la tâche du destinataire est de déchiffrer ce contexte non-verbal, car il s'agit là d'une condition sine qua non pour en saisir toutes les significations [...], ce qui est impossible à faire sans évoquer la littérature arthurienne dans sa globalité* »²⁵⁰.

Les références à la mythologie arthurienne s'effectuent donc à plusieurs échelons du récit. Elles interviennent tout d'abord à un niveau purement textuel. On les retrouve par exemple dans le titre du septième volume, *Pani Jeziora*, traduit en français par *La Dame du Lac*, qui établit un lien très direct avec l'univers du roi Arthur dans les deux langues. Vivienne, surnommée « la dame du lac », est en effet un personnage important de ces récits.

²⁴⁸ Nous pourrions citer, à titre d'exemple, *Les Brumes d'Avalon* de Marion Zimmer-Bradley qui raconte l'histoire du roi Arthur vue par les yeux de Morgane, ou *La Quête du roi Arthur* de Terence Hanbury White, épopée initiatique du jeune Arthur sous la forme d'un roman satirique.

²⁴⁹ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 11 : « *Bez aktualizacji kontekstu 'arturiańskiego' niemożliwa jest rekonstrukcja sensów prozy 'wiedźmińskiej' w takiej formule, jaką autor pomyślał jako idealną (a przynajmniej w formule zbliżonej)* » [AS].

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 6 : « *zadaniem odbiorcy jest rozszyfrowanie owego niezwerbalizowanego tła kontekstowego, bo stanowi to warunek prawidłowego odczytania utworu, warunek dotarcia do jego pełni znaczeniowej [...]. Dokonanie tego jest niemożliwe bez przywołania szeroko pojętego kontekstu literatury arturiańskiej* » [AS].

L'onomastique joue donc un rôle majeur dans les références à l'imaginaire arthurien. La problématique de la traduction ou de la non-traduction des noms propres occupe une place importante dans le travail sur un texte de fantasy, et un chapitre sera consacré à cette question dans la partie sur les culturèmes relatifs à la langue. Il est cependant d'ores et déjà possible de remarquer que l'utilisation directe par l'auteur de noms tirés des romans chevaleresques arthuriens lui permet d'établir des liens étroits avec l'univers de Camelot. Le lecteur retrouve ainsi Nimue, magicienne qui vit recluse dans un tour au milieu d'un lac et qui ainsi correspond à la Nimue, ou Vivienne, du roi Arthur. Il rencontre également un chevalier renommé de la Table Ronde, non plus en tant que personnage du monde du *Sorceleur*, mais héros du monde réel :

<p><i>Jestem Galahad z Caer Benic. Rycerz króla Artura, pana zamku Kamelot, władcy Letniego Kraju, a także Dumnonii, Dyfneint, Powys, Dyfed...</i></p> <p>(<i>Pani Jeziora</i>, p. 8)</p>	<p><i>Je suis Galaad de Caer Benic. Chevalier du roi Arthur, le seigneur du château de Camelot, le souverain du Pays d'Été ainsi que de la Domnonée, du Dyfneint, du Powys, du Dyfed...</i></p> <p>(<i>La Dame du Lac</i>, p. 13)</p>
--	---

Dans le passage examiné, les noms propres utilisés en polonais ont été transcrits vers l'orthographe française habituelle – Galaad, Arthur, Camelot. L'auteur modifie l'orthographe habituelle de Corbenic pour le transformer en « Caer Benic », introduisant la racine gaélique *caer* pour désigner la place forte. Cette modification est reproduite en français, où le phénomène d'exotisation est privilégié bien que le personnage en question appartienne au monde connu du lecteur. C'est aussi ce qui semble être l'intention de l'auteur. L'utilisation de l'orthographe gaélique *caer* est, en soi, révélatrice de l'appartenance du culturème à l'ensemble arthurien. En effet, en Bretagne française, cette racine est orthographiée *ker*. Quant à Andrzej Sapkowski, il utilise une orthographe différente pour nommer ses châteaux : *kaer*. Il établit ainsi un lien très proche avec le monde breton tout en installant une certaine distance entre monde réel et monde fictif : Kaer Morhen, Kaer Trolde. Galaad cite les territoires gouvernés par Arthur parmi lesquels nous retrouvons le *Letni Kraj*. Tout porte à croire qu'il s'agit du *Aestivo Regio* où régnait Méléagant avant d'enlever Guenièvre et d'être vaincu par Lancelot, et dont l'occurrence la plus fréquente en français semble être « pays de

l'Été ». Enfin, des régions du monde réel sont présentes par le biais de Powys et Dyfed qui sont des régions du Pays de Galles.

Dans *La Dame du Lac*, un vieux sage elfe du nom d'Avallac'h fait également son apparition. Il joue aussi un rôle important dans *The Witcher III*. En introduisant Avallac'h dans ses nouvelles, Sapkowski fait référence aux *Brumes d'Avalon* de Marion Zimmer-Bradley. Ce roman de 1983 s'inscrit dans la définition du cycle arthurien élaborée par Katarzyna Łęk. En effet, l'intrigue se concentre autour de personnages et d'événements en lien direct avec le roi Arthur et ses chevaliers. Ainsi, les mythologies arthuriennes se retrouvent non seulement dans les romans qui composent *Sorceleur*, mais également dans les jeux *The Witcher*, par le biais des protagonistes qui y interviennent.

Selon Katarzyna Łęk et Natalia Lemann, les références que Sapkowski établit avec les romans arthuriens vont bien au-delà de renvois mineurs aux personnages ou aux lieux. Ainsi, Łęk considère, à la suite de Lemann, que l'auteur de fantasy procède dans la création de sa suite de romans de la même façon que pour l'écriture de ses nouvelles : il prend une histoire qui existe déjà et la réécrit. Cependant, il ne s'appuie plus sur des contes tels que ceux de Perrault ou des frères Grimm, mais sur un ouvrage bien plus vaste et constitutif de la culture européenne, qui ne peut se résumer à un seul texte ou même à un ensemble homogène de textes, à savoir le mythe du roi Arthur :

L'écrivain de Łódź 'parasite' en quelque sorte le mythe, ne prenant que sa forme et le remplissant de son propre fond' [...]. L'histoire nouvellement racontée se révèle être un palimpseste particulier (texte écrit sur un autre texte), une histoire certes transformée, mais déjà racontée par le passé.²⁵¹

Il convient de souligner que la présente recherche porte principalement sur les différentes manifestations textuelles et les problématiques traductionnelles qui sont posées par ces renvois au mythe arthurien. Nous avons tenté de restreindre notre étude à ces interrogations, car comme le démontre l'étude de Katarzyna Łęk, les références introduites par Sapkowski au roman arthurien sont nombreuses et variées, et nous dépasserions largement notre objectif

²⁵¹*Ibidem*, p. 12-15 : « łódzki pisarz <<pasożytuje>> niejako na micie biorąc sam kształt postaci i wypełniając go własną treścią [...], nowo opowiadana historia okazuje się być swoistym palimpsestem (tekstem napisanym na innym tekście), historią przekształconą wprawdzie, ale już niegdyś opowiedzianą » [AS].

d'étude traductologique d'influences possibles pour un roman fantasy si nous les prenions toutes en compte.

Outre l'histoire et l'onomastique, les culturèmes arthuriens sont également présents dans la création des personnages. Ceci est particulièrement visible avec le personnage de Yennefer. Une fois de plus, la manifestation s'effectue principalement au niveau du nom. En effet, sa proximité avec les différentes variantes anglaises de Guenièvre se remarque aisément : Guinevere pour la version la plus commune, Gwenhwyfar pour la version traditionnelle utilisée par Marion Zimmer Bradley, enfin Gwenifer pour la traduction polonaise des *Brumes d'Avalon*²⁵². De même que la Guenièvre arthurienne dans la vision de Marion Zimmer Bradley, Yennefer ne peut pas avoir d'enfants. Il semblerait cependant que la ressemblance entre les deux personnages s'arrête là, car Yennefer est représentée comme une femme forte, indépendante et puissante, contrairement à l'image traditionnelle de la Guenièvre faible et dévote. La proximité des noms est confirmée par Sapkowski lui-même au sein du cycle de romans, lorsqu'un personnage prononce mal le nom de Yennefer, erreur relevée et reproduite en français :

<p><i>Przyjechałeś tu z tą czarną wróżką, jak jej tam, zapomniałem... Guinever, chyba.</i></p> <p>(<i>Miecz Przeznaczenia</i>, p. 108)</p>	<p><i>Tu es bien venu avec cette magicienne aux cheveux noirs, comment s'appelle-t-elle ? J'ai oublié... Guinever, je crois.</i></p> <p>(<i>L'Épée de la Providence</i>, p. 125)</p>
---	---

Le changement de nom opéré par Sapkowski se rapproche de la version anglophone. Le traducteur a choisi de garder cette exotisation en évitant d'introduire la version française Guenièvre (ou un équivalent) et en conservant « l'erreur » telle qu'elle a été commise par le personnage en question.

La présence des mythologies arthuriennes pose la problématique de la place occupée par la retraduction. Andrzej Sapkowski connaît plusieurs langues et utilise diverses versions et réinterprétations du mythe dans la construction de son ouvrage, comme le montre son recours tant à des passages de *Le Morte d'Arthur* de Thomas Mallory qu'à des personnages des

²⁵² La première parution des *Brumes d'Avalon* date de 1994 en Pologne, il est donc peu probable que cette version ait inspiré Sapkowski dans la création du personnage de Yennefer car elle lui est postérieure. Cependant, la proximité sémantique est d'autant plus frappante quand on met les deux versions face à face.

Brumes d'Avalon. Dès lors, la transposition de ces mythologies vers le polonais puis leur retraduction vers le français font naître des interrogations. Le traducteur n'est plus seulement supposé reconnaître des mythologies étrangères, mais bien des légendes qui bercent l'imaginaire français depuis des siècles, et donc des histoires qui font partie intégrante de son bagage cognitif primaire mais qui a été importé en langue polonaise. Il a d'une part été traduit avec des choix faits par les traducteurs : s'il y a des traductions dites « académiques » et donc qui font autorité, celles-ci sont des choix interprétatifs à divers niveaux, comme toute traduction. D'autre part, cette importation des légendes a déclenché l'imaginaire polonais qui a greffé dessus ses propres élaborations. Il ne nous sera pas donné ici de réaliser une étude comparative des récits arthuriens en Pologne et en France. Il serait cependant possible de s'interroger sur la réception de ces éléments arthuriens par le lecteur polonais et par le lecteur français. En effet, bien qu'européennes, les mythologies du roi Arthur pourraient être perçues comme un élément d'exotisation du texte pour un Polonais, ce qui ne serait plus le cas pour un Français – la problématique de naturalisation et d'exotisation d'Antoine Berman se retrouverait alors inversée.

ii. *The Witcher III*, des espaces chevaleresques arthuriens

La thématique arthurienne se manifeste avec force dans l'extension *Blood and Wine* sortie en mai 2016 pour le jeu *The Witcher III*. Geralt y voyage dans le pays de Toussaint, décrit par Sapkowski comme tout droit sorti d'un conte de fées, réputé pour ses vins et ses chevaliers errants.

Tout porte à croire que Toussaint du jeu correspond fidèlement à la vision qu'aurait pu en avoir l'auteur : chevaliers, tournois, vignobles, paysages qui évoquent la France et l'Italie.

Certains éléments renvoient directement aux mythes arthuriens. Par exemple, la Dame du Lac est représentée. Elle donne à Geralt une épée qui avait sombré dans un lac. Dans les mythologies arthuriennes, à la mort du roi Arthur, son épée Excalibur est jetée dans un lac et ainsi retournée à la Dame par le chevalier de la Table Ronde Bédivère. L'introduction de cette thématique au support vidéoludique permet de confirmer la possibilité d'une lecture arthurienne de la série littéraire, d'autant plus que le personnage de la Dame du Lac est déjà présent dans *The Witcher I*.



Figure 12 : La Dame du Lac dans *The Witcher I*



Figure 13 : La Dame du Lac dans *The Witcher III*

iii. *Les Chevaliers teutoniques*, preuve de la popularité des mythologies arthuriennes

L'idée que les mythologies arthuriennes représentent un élément d'exotisation est mitigée par la lecture des *Chevaliers teutoniques* de Henryk Sienkiwicz. Elles sont en effet évoquées dans cette œuvre parue à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle dans l'espace culturel polonais :

*Okrzyknęli się na to zgodnym chórem miejscowi wojownicy, gdy zaś panu de Lorche przetłumaczono słowa książęce, wstał i oznajmił, że nie tylko świadczy, jako że wszystko odbyło się po rycersku i po bożemu, ale gdyby nawet ktokolwiek w Malborku lub na jakim innym dworze książęcym śmiał o tym wątpić – on, de Lorche, pozwie go natychmiast w szranki na walkę pieszą lub konną, choćby to był nie tylko zwyczajny rycerz, ale olbrzym lub czarnoksiężnik, samego Merlina magiczną siłą przewyższający.*²⁵³

Ce passage se place après un combat singulier où Zbyszko pourfend le Teutonique Rotgier en combat singulier. Une fois sa victoire acquise, il prend à parti les personnes présentes comme témoins que le duel s'est déroulé dans les règles de l'art. L'extrait ci-dessus, absent des

²⁵³ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy*, op. cit., p. 291.

versions françaises, est le discours de de Lorche rapporté par le narrateur. Voici une traduction possible :

Les guerriers locaux donnèrent leur accord d'une seule voix, et quand on traduisit à monseigneur de Lorche les paroles du duc, il se leva et déclara que non seulement il témoignait que tout s'était déroulé selon les règles divines et chevaleresques, mais que si quiconque, à Malbork ou dans une autre cour princière, osait en douter, alors lui, de Lorche, le défierait immédiatement à pied ou à cheval, son adversaire ne fût-il pas un homme ordinaire, mais un géant ou un magicien plus puissant que Merlin lui-même. [AS]

Nous n'avancerons pas d'hypothèses sur les connaissances possibles de l'ensemble arthurien par les chevaliers germaniques et polonais de la fin du XIV^{ème} siècle. Cependant, cette mention confirme que les histoires sur les chevaliers de la Table Ronde avaient fait leur chemin jusqu'aux esprits des Polonais à l'époque de l'écriture. Elle témoigne de l'implantation de ces légendes dans l'imaginaire et la culture polonaise. Les légendes arthuriennes, outre les éléments imaginaires qu'elles contiennent – magie, créatures fantastiques telles que les dragons, plans spatio-temporels parallèles au monde réel, etc. – sont avant tout des histoires de chevalerie, où des hommes nobles de cœur et de naissance parcourent le monde et viennent au secours de demoiselles en détresse. C'est également le cas de Zbyszko de Bogdaniec qui n'hésite pas à s'attaquer à des chevaliers qui semblent plus forts que lui et à les vaincre par la force de son bras et grâce à l'aide divine dans le but de secourir sa bien-aimée enlevée par un oppresseur cruel. Un double parallèle peut donc être établi entre *Les Chevaliers teutoniques* et les romans arthuriens médiévaux. Le premier est textuel, par la présence de références directes à l'imaginaire tissé autour des figures de Camelot. Le second est structurel, car à l'instar des récits arthuriens médiévaux, le roman de Sienkiewicz relève du roman de chevalerie.

7. De la traduction des références génériques sur l'exemple des culturèmes de l'imaginaire

Les références culturelles à l'imaginaire tant global de l'humanité que spécifique à certains ensembles sont nombreuses dans la fantasy. Andrzej Sapkowski en donne un exemple particulièrement fourni dans ses ouvrages. Il puise ses inspirations dans de nombreuses sources différentes, certaines slaves, d'autres européennes, d'autres encore plus universelles.

Le traducteur joue le rôle de premier lecteur ; il est responsable de la transmission de l'ouvrage non seulement d'une langue à une autre, mais aussi d'un ensemble culturel à un autre. C'est donc à lui qu'il revient de reconnaître les principales idées qui animent le travail de l'auteur et de les identifier avec suffisamment de précision pour pouvoir choisir de les transmettre ou non dans la langue et la culture cible.

Le premier type de culturème de l'imaginaire repéré correspond aux références aux contes de fées répertoriés dans la classification d'Aarne-Thompson. Sapkowski en est particulièrement friand, et on les retrouve tout au long de ses deux premiers livres, *Le Dernier Vœu* et *L'Épée de la Providence*, qui sont constitués de nouvelles relativement brèves. Chacune d'entre elles est élaborée à partir d'un conte existant des frères Grimm ou de Perrault. Elles introduisent également des références aux contes et légendes slaves et polonais. L'auteur applique le processus de l'évhémérisme, c'est-à-dire la recherche des origines du merveilleux dans un événement réel, terre à terre, qu'il réutilise dans le cadre d'un univers fictif. Il met à profit le bagage cognitif du lecteur tant dans la formation de ses nouvelles que dans leur contenu, en introduisant de nombreuses références plus ou moins voilées à divers contes nationaux ou internationaux, au point qu'il est possible de se demander s'il n'avait pas établi un jeu avec son lecteur dès le titre du second ouvrage, *Miecz przeznaczenia* : le héros Geralt serait-il guidé par le *fatum* du conte de fées ? L'enjeu traductionnel relevé pour cette partie demeure relativement simple, car il touche en grande partie aux connaissances du traducteur. Il s'agit principalement de se sensibiliser aux thèmes féériques abordés par l'auteur pour pouvoir les rendre dans toute leur profondeur.

L'imaginaire slave traité dans le deuxième chapitre s'est révélé être un sujet voisin, mais culturellement plus spécifique que les contes Aarne-Thompson du premier chapitre. Dans sa création, Andrzej Sapkowski introduit de nombreux éléments relatifs à l'imaginaire slave et plus spécifiquement polonais. Il s'agit notamment de références à des contes et légendes très largement connus en Pologne, mais qui constituent un véritable pré-requis culturel à la pleine compréhension du texte. Bien que certains aient été transmis en France par des passionnés tels que Julie Laguirande-Duval, il est peu probable qu'ils soient connus du plus grand nombre. Dès lors, on peut parler d'une « spécificité polonaise » dans l'écriture de Sapkowski, ou tout du moins dans sa réception française : en effet, ces éléments culturels jouent un rôle important

pour le divertissement du lecteur polonais et peuvent parfois servir de trait d'humour à l'auteur. L'absence de connaissances, et donc l'absence de compréhension, mène forcément à une perte de contenu pour le lecteur français, car le bagage culturel n'est pas partagé avec l'auteur, malgré que les mondes représentés soient fictifs. Alors, comment aborder cette problématique à la traduction ? Dans *Sorceleur*, ces passages ont été traduits de façon littérale, sans procéder à aucun changement ni adaptation culturelle, préservant ainsi la spécificité polonaise des ouvrages d'Andrzej Sapkowski dans l'esprit de l'exotisation selon Antoine Berman. Cependant, aucune explication n'a été fournie, que ce soit en note de bas de page, en préface, en postface ou en note de fin d'ouvrage pour expliquer ces particularités au lecteur français qui peut ne pas avoir conscience de prendre en main un livre polonais contenant ce type de références. Ainsi, malgré le processus d'exotisation qui serait mis en exergue dans un ouvrage se déroulant dans le monde réel, ces éléments polonais peuvent finir par disparaître au profit de l'univers imaginaire inventé par Andrzej Sapkowski dans l'esprit d'un lecteur français qui ne dispose pas du bagage nécessaire pour les décrypter. Dans *Les Chevaliers teutoniques*, c'est le processus inverse qui a lieu : bien que le roman se déroule dans le monde réel, les références à l'imaginaire slave sont effacées, dans un double processus que nous supposons être la naturalisation et le raccourcissement de l'ouvrage. Ceci mène à un appauvrissement de la traduction dans sa globalité, car certaines informations que Henryk Sienkiewicz souhaitait transmettre au lecteur du début du XX^{ème} siècle sur la société polonaise à la charnière des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles sont tout simplement supprimées de la version française la plus récente.

Le chapitre suivant a été consacré à l'analyse du bestiaire et de ses traductions. Pour ce faire, le corpus a été quelque peu élargi pour obtenir une vision d'ensemble, plus globale, des différentes approches proposées par les traducteurs pour ces éléments. Les créatures imaginaires occupent une place importante dans la fantasy. Le genre y recourt fréquemment, et les différents auteurs font montre d'une créativité plus ou moins importante et peuplent leurs contrées imaginaires d'une densité plus ou moins élevée de monstres et compagnie. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un élément immuable de la fantasy, il est rare que ses ouvrages ne contiennent aucune créature fantastique. C'est pourquoi il apparaît essentiel que le traducteur qui s'y intéresse acquière non seulement des connaissances dans ce domaine particulier, mais définisse aussi les approches traductionnelles possibles pour les éléments qui y sont relatifs.

En effet, l'imaginaire collectif tant international que spécifiquement national regorge de monstres et autres créatures imaginaires que les auteurs réutilisent à leur guise – parfois tels qu'ils sont représentés, parfois de façon détournée. Andrzej Sapkowski puise dans divers ensembles de façon particulièrement prolifique : polonais, slave, européen, mondial. Sur cet imaginaire collectif, il greffe sa propre imagination en inventant de nombreux éléments de bestiaire qui viennent s'ajouter à ces références préexistantes. Son bestiaire très vaste a été complété par celui de la série de jeux *The Witcher*. Les monstres, créatures et animaux fantastiques font partie intégrante des univers que les auteurs créent et constituent ainsi un véritable enjeu traductionnel, tant dans la littérature que dans le jeu vidéo. Plusieurs approches semblables sont appliquées par différents traducteurs. Cette convergence de processus ne semble cependant pas provenir de pratiques documentées, mais plutôt de réflexions personnelles menant à des résultats similaires. En effet, bien que les approches empruntent les mêmes chemins pour les différents ensembles considérés, le choix d'application semble personnel. Ces méthodes de traduction des noms de créatures sont les suivantes :

1. calque direct ou degré zéro de la traduction, qui équivaut à une non traduction du terme (*atronach*),
2. calque phonétique avec modification graphique pour adapter l'orthographe du mot aux exigences de la langue d'arrivée (*horker*/horqueur),
3. calque avec modification phonétique légère pour adapter la consonance du mot au français (*bruxa*/brouxe, *alp*/alpine),
4. traduction littérale, soit sur la base d'une traduction préexistante, soit sur la base des éléments porteurs de sens dans le mot inventé par l'écrivain (*wisp*/feu follet, *strzyga*/strige, *rusalka*/ondine),
5. traduction sur la base d'une racine grecque ou latine pour transmettre la lettre ou l'esprit de l'original, ou bien selon un lexème à signification correspondante (*wispmother*/lucereine, *diabol*/diabolo, *mglak*/brouillardier).

La réflexion sur les créatures imaginaires dans le roman policier et le roman historique a été peu révélatrice du point de vue de l'analyse traductologique. Dans le polar, les créatures sont

en effet utilisées à des fins de suspense qui trouvent une explication rationnelle, comme dans *Le Chien des Baskerville*. Ou alors, l'ouvrage se trouve à la croisée de plusieurs genres et n'est plus un polar pur, mais empiète sur le fantastique, voire la fantasy. Dans le roman historique à l'étude, les créatures slaves apparaissent probablement à des fins didactiques ou informatives : elles renseignent le lecteur sur les croyances, les superstitions et les préjugés des Polonais du Moyen-âge. Cependant, elles ont été quasi-effacées de la traduction française, il n'a donc pas été possible d'en tenter une réelle analyse traductologique.

Le dernier chapitre de la réflexion sur le culturème de l'imaginaire a porté sur les mythologies européennes qui sont celles qui alimentent le plus fréquemment les ouvrages fantasy. La première difficulté relevée dans le repérage et la traduction de ces éléments culturels est de nature informationnelle. En effet, les peuples qui ont habité l'Europe au cours des siècles partagent bien souvent une histoire commune, que ce soit par le biais de guerres, d'invasions, de conversions religieuses forcées ou non, ou encore d'échanges culturels et scientifiques pacifiques. Il peut donc être difficile de définir avec précision à quelle mythologie appartient un thème évoqué dans un ouvrage à traduire. Par exemple, la notion du droit de surprise citée par Andrzej Sapkowski est présente à la fois dans la Bible et dans les religions païennes ; d'autres éléments semblent immuables et apparaissent dans un grand nombre de croyances, comme le thème du Déluge. Ce syncrétisme ne simplifie pas le travail de recherche du traducteur lors de l'étude d'un texte de fantasy.

La présence textuelle des mythologies européennes est importante. L'influence qu'elles peuvent exercer sur la traduction est proportionnelle à la place qu'elles occupent. Elles peuvent se manifester de diverses manières. Il peut s'agir de personnages nommés après les héros de sagas scandinaves. C'est alors la question de la traduction de l'onomastique qui entre en jeu, problématique étudiée plus en profondeur dans la partie consacrée aux marqueurs langagiers, chapitre « Onomastique ». Ou bien, les personnages sont caractérisés à la manière de demi-dieux : le repérage et la cohérence des champs lexicaux peuvent alors jouer un rôle majeur dans la traduction. La problématique est sensiblement similaire lorsqu'il s'agit de références aux pratiques druidiques et aux événements du monde celte, tels que les fêtes, transmises par Sapkowski principalement par le biais de l'onomastique et des champs lexicaux. Les renvois aux mythologies européennes peuvent passer par l'introduction de

thèmes présents dans les poèmes épiques nordiques, ou encore par les reprises de passages entiers des *Eddas* comme le fait Andrzej Sapkowski dans *Le Sang des Elfes*. L'auteur fait alors appel au bagage cognitif de son lecteur, et donc de son traducteur, pour reconnaître les citations et les transmettre dans la langue d'arrivée. En effet, si les citations introduites par l'auteur – même de façon détournée – ne sont pas reconnues et traduites en conséquence, il existe un risque de perte de contenu, non seulement culturel, mais aussi intertextuel, interprétatif, voire académique. Enfin, les légendes arthuriennes occupent également une place prééminente non seulement dans la création d'Andrzej Sapkowski, mais aussi dans la fantasy dans son ensemble. Considérée comme une branche à part entière de la culture européenne, elle inspire les arts écrits et visuels depuis le Moyen-âge et influe fortement sur le genre. Il s'agit d'un ensemble de culturèmes fortement encrés dans l'imaginaire collectif international, bien qu'il trouve ses origines dans la littérature française et anglaise. Plusieurs chercheurs polonais les considèrent comme un point de référence indispensable à la bonne lecture de l'ouvrage de Sapkowski dans son ensemble. Elles interviennent à plusieurs niveaux de l'ouvrage : d'une part, à un niveau purement textuel avec l'introduction d'éléments onomastiques, de titres et de références variées directes, plus ou moins facilement reconnaissables, à l'ensemble des littératures arthuriennes. D'autre part, *Sorceleur* est souvent lu comme une réécriture moderne de la légende du Graal, et il peut revenir au traducteur de trouver les éléments pour confirmer ou infirmer cette lecture. Ici, c'est l'interprétation personnelle du traducteur en tant que lecteur qui intervient et qui fait naître une toute autre problématique dans l'étude de la culture dans la traduction des textes fantasy, liée à la plus petite unité culturelle possible : celle de l'individu qu'est le traducteur.

ET SI LE CULTURÈME POUVAIT ÊTRE LANGAGIER ?

Traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique, et quant aux effets passionnels auxquels le texte source tendait.

Umberto Eco²⁵⁴

Les constructions linguistiques sont dépendantes de la culture au sein de laquelle le langage considéré s'est développé. Les niveaux de langue et le langage en général constituent donc également une classe importante de marqueurs culturels et contextuels à traiter lors de la traduction et de l'analyse traductologique. Parmi les marqueurs relatifs au langage, nous retrouvons la stylisation archaïque, l'onomastique ou encore le langage spécialisé.

L'attention portée à la langue semble primordiale quel que soit le type de texte considéré. Dans son étude des références aux mythes arthuriens dans le cycle du *Sorceleur*, Katarzyna Łęk attire notre attention sur l'importance « *d'un langage et d'une formation modernes de la psyché des héros qui évoluent dans un monde médiéval* »²⁵⁵. Il est donc indispensable que le traducteur de fantasy s'interroge sur la traduction des éléments de langage porteurs d'informations culturelles ou contextuelles, au même titre que pour les autres genres littéraires. En effet, Andrzej Sapkowski oscille entre un langage désuet que l'on peut attribuer à un monde pseudo-médiéval et un langage moderne qui permet à l'auteur de jouer avec les conventions habituelles de la fantasy. Chez lui, la stylisation du langage va plus loin et

²⁵⁴ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 17.

dépasse les considérations de modernité ou d'archaïsation de la langue : ainsi, il avoue lui-même faire les recherches nécessaires à la spécialisation du langage dans ses ouvrages. Ceci s'inscrit dans la première définition de la culture que nous avons donnée, à savoir les connaissances personnelles sur un domaine particulier. En outre, le vocabulaire ainsi que les constructions grammaticales qu'il attribue aux différents personnages sont souvent révélatrices de leur caractère ou de leur origine.

Sapkowski démontre qu'il est parfaitement au courant des problématiques culturelles posées par la traduction d'éléments relatifs au langage, tant dans ses romans que dans ses travaux connexes. Dans une des nouvelles, le sorcelleur Geralt se retrouve ainsi dans la position de l'interprète entre une sirène et son prétendant humain :

<p>- Powiedz mu, żeby się wysuszył ! - Co ona powiedziała ? - Powiedziała – przetłumaczył wiedźmin – żebyś się utopił. (<i>Miecz przeznaczenia</i>, p. 201)</p>	<p>- Dis-lui... d'aller se faire sécher ! - Qu'est-ce qu'elle a dit ? - Elle souhaite, expliqua le sorcelleur, que tu te noies. (<i>L'Épée de la Providence</i>, p. 233)</p>
--	---

Parmi les rôles que Sapkowski a attribués à Geralt se trouve donc également celui d'interprète, visible en polonais dans la lexie *przetłumaczył*. Il est ici intéressant de noter que l'activité traduisante du héros – qui devrait pourtant intéresser le traducteur qui travaille sur un texte fortement marqué du point de vue culturel – a été effacée dans ce passage en français, remplacée par le verbe « expliqua ».

Le rôle de traducteur comme médiateur entre les cultures est représenté de façon humoristique dans ce passage. La sirène, créature aquatique qui ne craint donc pas de se noyer, envoie paître son prétendant en lui disant d'aller se faire sécher, ce qui – le lecteur peut le supposer – constitue une de ses grandes craintes. Cette angoisse est transposée à l'humain par l'utilisation du verbe « se noyer ». Ici, le culturème dépend de l'appartenance des personnages aux races de créatures présentes dans le livre.

²⁵⁵ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 22 : « współczesny język i współczesne kształtowanie psychiki bohaterów umieszczonych wewnątrz średniowiecznego świata » [AS].

Dans ce chapitre, la réflexion portera sur les aspects du langage que l'on retrouve dans la fantasy et dans les textes de grande diffusion de façon générale, et que l'on peut considérer comme relevant du culturel et du contextuel. Au terme de cette analyse, nous tenterons de répondre à la question : quelle est la place occupée par les culturèmes langagiers dans le travail du traducteur, et quelles solutions sont mises en œuvre dans leur approche ? Peut-on, sur la base des catégories identifiées et des exemples étudiés, identifier des tendances traductionnelles dans le traitement de ces éléments ?

1. Quelques remarques sur le culturème langagier

Les culturèmes relatifs aux expressions du langage sont vastement absents des études traductologiques, et ce malgré que la langue et le langage constituent le support principal de réflexion des spécialistes du domaine. Ils sont mentionnés par Irina Federova qui l'attribue à V.V. Vorobiev, fondateur de la linguistique culturelle dans les années 1990. L'ouvrage de référence, intitulé *Étude linguistique des cultures (théorie et méthodes)*, n'est disponible qu'en russe. Quelques chercheurs russophones ont transcrit le terme russe par *linguoculturema* dans des articles rédigés en anglais, que l'on pourrait librement traduire par « culturème linguistique ». Il reste cependant à définir dans le cadre des études francophones. Par ailleurs, l'appellation « linguistique » pourrait prêter à confusion quant à la finalité de ce culturème, c'est pourquoi nous proposons le nom de « langagier » comme présent dans les différentes manifestations de la langue. Dans un contexte typologique, nous définissons le *culturème langagier* comme celui qui « correspond aux manifestations de la culture macro- et microstructurale au niveau de la langue ». Il englobe ce que le langage utilisé fait découvrir de l'auteur ou des protagonistes, ce que la langue d'écriture peut dévoiler de la culture source. Ainsi, l'archaïsme est un culturème langagier car il dévoile l'époque de l'action par le biais du langage utilisé par les personnages. Les niveaux de langue des héros reflètent non seulement leur psyché et leurs intentions, mais aussi leur ascendance ou leur niveau d'éducation. Le langage spécialisé permet d'appréhender la culture personnelle de l'auteur sur des sujets bien spécifiques.

Le présent chapitre se concentre sur la présence d'indicateurs langagiers particuliers au sein de la littérature de grande diffusion, le rôle qu'ils jouent au sein du texte source, ainsi que leur

traduction dans le texte cible. Quels sont les défis posés par ces éléments de langage, et quelles conséquences ont-ils sur la réception de la traduction ?

Une question se pose par ailleurs en miroir à celle-ci, à savoir non pas ce que le culturème langagier apporte à un texte donné, mais ce que les éléments de langage d'un texte peuvent apporter à une autre culture ou une autre langue. C'est la thématique de l'un de nos articles publiés au cours de nos études doctorales et que nous présentons ci-dessous afin de proposer une approche différente de la question des manifestations de la culture dans le langage, et vice-versa.

a. Une influence possible de la phraséologie polonaise sur la phraséologie française ?

L'enrichissement culturel par la traduction a été questionné via les mots employés pour exprimer la révolution, les changements de régime et l'esprit républicain dans les textes publiés en français du roi de Pologne et duc d'Alsace Stanisław Leszczyński²⁵⁶. Nous nous sommes penchés sur l'hypothèse, émise par Mieczysław Klimowicz, que la publication française de l'œuvre de Stanisław Leszczyński, *La Voix libre du citoyen, ou observations sur le gouvernement de Pologne*²⁵⁷, permit, dès 1749, d'introduire dans la langue française une phraséologie républicaine qui trouva toute son application au moment de la révolution française²⁵⁸.

Ce qui se passa alors reste chargé de symboles et de significations dans la conscience et l'imaginaire tant français que polonais. Il n'est pas nécessaire de rappeler ici ce que fut la révolution française. En revanche, les événements qui suivirent la période de décadence économique et culturelle en Pologne, désignée sous le nom de « nuit saxonne », sont moins connus. Ils correspondent, en réaction au premier partage de 1772, à une vague de réformes et d'idées novatrices qui reflètent la prise de conscience des intellectuels face aux politiques

²⁵⁶ Notre article, intitulé « Influence du discours polonais sur la phraséologie républicaine française : une réalité ? », a été publié dans les annales du colloque *Traduction et rupture* qui s'est déroulé à Lille en janvier 2013.

²⁵⁷ LESZCZYŃSKI, Stanisław, *La Voix libre du citoyen, ou observations sur le gouvernement de Pologne*, traduit par Solignac, lieu d'édition inconnu, 1790.

²⁵⁸ KLIMOWICZ, Mieczysław, *Oświecenie* [Les Lumières], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975, p. 30-31.

annexionnistes des puissances voisines de la Pologne. Ainsi, le *liberum veto*, système de vote à l'unanimité à la Diète, qui paralysait la vie politique polonaise, est remplacé par un vote à la majorité. Peu après, les Polonais rédigent et font voter la Constitution du 3 mai 1791, qui précède de quatre mois la première Constitution française. Les grandes nouveautés introduites sont la séparation des pouvoirs exécutif et législatif et l'ouverture de l'anoblissement à la bourgeoisie qui pourra dorénavant participer à la vie politique, réservée à l'ordre équestre, terme utilisé pour désigner la noblesse polonaise. Ces mesures ne sont malheureusement pas suffisantes pour protéger la Pologne des deux partages suivants, en 1793 et 1795. La prise de conscience nationale, cristallisée en l'insurrection de Kościuszko en 1794, a fourni un prétexte à la Russie, la Prusse et l'Autriche pour effectuer le dernier partage : il fallait écraser une révolution naissante similaire à la révolution française, étouffer « l'hydre jacobine » dans l'œuf.

Il est important de commencer par définir ce que Klimowicz entend par « phraséologie républicaine ». S'agit-il spécifiquement des expressions que le français aurait empruntés au polonais à l'aide de la traduction du traité de Leszczyński ? Ou est-il plutôt question d'idées générales ? Pour *Le Petit Robert 2012*, la phraséologie est « l'ensemble des expressions (terminologie et particularités syntaxiques) propres à un usage, un milieu, une époque, un écrivain » ; le dictionnaire cite en exemple la phraséologie marxiste ou administrative. Dans le domaine de la linguistique, la phraséologie correspond aux unités lexicales composées de plusieurs mots. Cependant, après étude de *La Voix libre du citoyen*, c'est la seconde hypothèse émise qui semble la plus plausible : la phraséologie désignerait alors les expressions qui permettent d'exprimer un ensemble d'idées générales soutenues par Leszczyński dans un esprit républicain. Par ailleurs, Klimowicz réaffirme lui-même la portée culturelle globale qu'il décèle dans *La Voix libre* :

Que La voix libre ait constitué le programme électoral de Leszczyński en 1733, ou que l'œuvre ait été adaptée plus tard par le roi (dans les années 1734-1737) et rééditée à de nombreuses reprises aussi bien en polonais qu'en français à partir de 1743, force est de constater qu'elle s'est liée de façon tout à fait justifiée à son nom et qu'elle a joué un rôle important dans la vie politique aussi bien polonaise que française.²⁵⁹

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 30-31 : « [...] *Niezależnie więc od tego, czy Głos wolny stanowił program wyborczy Leszczyńskiego w r. 1733, czy też został później (w latach 1734-1737) przez niego zaadaptowany i wznawiany*

C'est cette portée politico-culturelle qui mérite d'être envisagée. L'objectif de cette étude n'était pas de cerner ce que la Révolution française a introduit de nouveau dans le domaine républicain, le sujet ayant déjà été traité par de nombreux chercheurs et historiens spécialisés dans ce domaine. Nous avons plutôt essayé de comparer ces nouveautés aux propositions introduites par le texte de Leszczyński, en mettant en évidence les similitudes et les sphères d'influence possibles.

Plusieurs points importants rejoignent l'ensemble de nos réflexions sur la traduction du culturème dans la littérature de grande diffusion. Il s'agit notamment de la transmission des références dont l'origine peut être influencée par divers courants de pensée ou dont les sources ont été soumises aux échanges culturels et pour lesquelles il est aujourd'hui difficile de préciser l'appartenance exacte, comme c'est le cas pour un grand nombre de culturèmes de l'imaginaire. En effet, Leszczyński et sa cour exerçaient une influence considérable en France. Le roi polonais en exil a ainsi résidé à Lunéville de 1737 à sa mort en 1766. Il y a reçu de nombreux hommes et femmes de lettres et de sciences : Voltaire, Montesquieu, Madame de Châtelet, pour ne nommer que ceux-là. La présence de ces personnages connus et reconnus justifie l'idée d'une perméabilité entre les idées polonaises et les idées françaises. Ceci penche en faveur d'un transfert et d'une appropriation d'idées.

Dans son ouvrage, Leszczyński aborde des idées chères aux révolutionnaires français. Il parle par exemple de la liberté. Le concept de liberté est l'un des grands axes de réflexion du siècle des Lumières, il est donc impossible de lui attribuer la paternité de l'idée. Il aborde également les thèmes de l'unité, de la solidarité, de la résistance à l'oppression ou encore critique les privilèges à la naissance – tout ceci retrouve un écho dans les idées de la Révolution française. Parmi les idées proposées par Leszczyński en 1749 et exploitées par les révolutionnaires français quarante ans plus tard, en 1789, plusieurs ont fait l'objet de notre analyse : redistribution des biens de l'Église, fonctionnement gouvernemental républicain, récompenses et nominations au mérite et non à la naissance et accent mis sur l'éducation.

wielokrotnie drukiem po polsku i francusku, poczynając od r. 1743, trzeba stwierdzić, iż zrół się on w sposób uzasadniony z nazwiskiem króla i odegrał ważną rolę w życiu politycznym i kulturalnym zarówno Polski, jak i Francji » [AS].

Les influences sur le langage et les idées républicaines sont non seulement multiples, mais aussi multilatérales : incidence française sur la pensée politique polonaise avec des philosophes tels que Montesquieu, importance des Lumières avec des idées sur l'éducation ou la liberté explorées par des philosophes anglais tels que Hobbes, inspirations antiques avec des idées empruntées au droit romain, etc. Le problème des influences diversifiées et mutuelles est également posé par la présence très marquée du latin dans le texte original. En effet, le XVII^{ème} siècle a vu l'introduction d'une forme de bilinguisme en Pologne : les textes mêlent fortement le polonais aux expressions latines, voire sont entièrement rédigés en latin. Leszczyński reproduit cette tradition latinisante en introduisant plus de trois mille expressions latines dans son texte polonais, dont très peu se retrouvent dans le texte français. Se pose donc ici la question de la langue tierce dans la traduction. Le rôle du latin dans le vocabulaire républicain peut également être considéré. En effet, une grande partie de la phraséologie républicaine à laquelle s'intéresse Klimowicz se retrouve dans des expressions latines du texte polonais. De nombreux exemples en sont donnés tout au long du texte : « pouvoir délibératif », que l'on retrouve chez Aristote et dérivé du latin *deliberativus*, ou « chose publique », du latin *res publica*, pour ne citer que ceux-là.

La comparaison des versions polonaise et française n'a pas permis de confirmer de façon univoque la thèse de Klimowicz selon laquelle la publication de *La Voix libre du citoyen* permit d'introduire, dans la langue française, une phraséologie républicaine qui trouva toute son application au moment de la révolution française. En revanche, il est indéniable qu'au moment où de nouvelles idées et une nouvelle approche politique émergent en Europe, une recherche des mots pour les dire et les décrire a lieu. Elle interroge les autres langues, dont le latin, pour mettre à jour un appareil terminologique adapté.

Analyser l'élément de langage chez Leszczyński a permis de mettre en exergue plusieurs problématiques qui trouvent également leur application dans l'étude des éléments culturels et contextuels dans la traduction lors du passage du polonais vers le français des littératures de grande diffusion. Dans les deux cas, nous avons affaire à un changement de monde : politique d'une part, littéraire d'autre part (nous ne revenons pas sur l'originalité de la fiction et plus particulièrement de la fantasy). Les points communs à l'étude de la culture par la traductologie dans les textes considérés – d'une part, un traité politique datant de la moitié du

XVIII^{ème} siècle, d'autre part, des textes contemporains dont l'objectif est le divertissement – soulèvent plusieurs interrogations :

- Quel est le rôle joué par les échanges culturels qui se sont déroulés en amont de la rédaction du texte considéré, tant dans son élaboration que dans sa traduction ? Pour le texte de Leszczyński, il s'agit plus particulièrement des échanges d'idées au cours du siècle des Lumières ; pour les textes de fantasy, la problématique toucherait au syncrétisme des éléments imaginaires qui regroupent plus de vingt siècles d'échanges de nature diverse.
- Quel est le rôle joué par la retraduction et la langue tierce dans la création littéraire, et comment cela influe-t-il sur la traduction et la transmission des idées contenues dans l'original ? Leszczyński rédige une partie de ses textes en latin, mais la langue de culture du XVIII^{ème} siècle qu'est le français remplace le latin comme langue de communication. Ces compétences en langues étrangères ne peuvent qu'avoir joué un rôle dans sa manière d'écrire. Comment cela a-t-il pu altérer ses textes ? Cette même supposition intervient lorsque l'on aborde un texte rédigé par un écrivain notoirement multilingue comme Andrzej Sapkowski. Quelle est la place occupée par la retraduction lorsque l'on sait qu'il s'est inspiré de grands ensembles tels que les légendes arthuriennes qui trouvent leurs origines dans la littérature française et anglaise et qu'il a pu lire tant dans les versions originales que polonaises ?

Nous avons tenté de trouver des réponses partielles à ces interrogations. Cependant, il convient de tenir compte du fait qu'elles touchent à des siècles d'évolution linguistique, sociale, technique, etc. Ainsi, bien qu'elles puissent concerner la culture dans la traduction dans son ensemble, elles peuvent également être particulières aux domaines dont traitent les traductions considérées. Le syncrétisme culturel n'aura pas la même signification dans une traduction qui nécessite des connaissances en folklore, comme c'est le cas pour la fantasy, que pour la traduction juridique, car la dynamique des flux d'échanges n'est pas comparable, ou encore pour la traduction technique où la création néologique est très forte, mais en grande partie issue du domaine anglo-saxon. Ainsi, bien que ces questionnements trouvent leur applicabilité dans les différents champs traductionnels, ils ouvrent également des voies de

recherche dans différents domaines sur la question de l'importance du syncrétisme culturel dans le travail actuel du traducteur.

Ce qui semble intéressant à identifier est l'élément dominant qui est décisif dans le domaine concerné. Il y a, d'une part, une vision nouvelle du monde. Celle-ci peut être politique (Révolution), fantaisiste historiquement (fantasy), technique ou technologique (outils nouveaux). Il y a d'autre part la nécessité d'exprimer cette nouveauté qui s'impose, de lui donner une existence verbale qui lui permettra de se diffuser par contamination ou non.

Les mots utilisés dans la fantasy et qui en sont devenus indissociables sont relativement nombreux. Ils concernent bien souvent les bestiaires : « hobbit », « orque », « kobold » sont autant de termes qui ont leur existence propre relative aux contextes du merveilleux. Les deux premiers sont des néologismes de Tolkien, le troisième est une créature du folklore allemand qui a fait son chemin jusqu'à l'univers de la fantasy et s'y est durablement greffée. D'autres termes forgés pour nommer et diffuser la fantasy sont relatifs à sa nomenclature : *heroic*, *dark* ou encore *urban fantasy*. Ils témoignent des origines et de la prédominance anglosaxonne du genre, mais peuvent parfois se retrouver traduits en français sans que ces acceptions fassent partie des plus courantes : merveilleux héroïque, fantasy urbaine ou noire.

Les exemples sont encore plus nombreux dans l'univers technique. On pourrait citer ne serait-ce que le mot anglais *laptop*. Ce terme a été transposé tel quel en polonais, mais pas en français qui lui préfère la traduction « ordinateur portable ». D'autres termes anglais ont toutefois été adaptés dans les deux langues, comme le *smartphone* (pl. *smartfon*, fr. *smartphone*).

Quel que soit le domaine considéré, certaines langues accepteront plus aisément une terminologie importée de langues étrangères tandis que d'autres préféreront exprimer leur originalité en mettant au point leur propres mots pour décrire une réalité nouvelle. La question de la souplesse du langage et de ce qu'il peut accepter ou non occupe nécessairement une place importante dans la réflexion du traducteur dont la tâche est de transmettre un monde nouveau ou méconnu à un lecteur cible.

b. La place du culturème langagier dans la recherche préliminaire sur les textes de Kapuściński

Le culturème langagier, initialement désigné sous le terme de « marqueur linguistique » lors de la recherche initiale sur Kapuściński, se détecte dans *Autoportrait d'un reporter*. Il s'agit d'une marque récurrente à laquelle l'auteur, pour qui la langue et la sémantique sont primordiales dans la définition et la différenciation des concepts, accorde une grande importance :

<p><i>W języku angielskim, który najszybciej reaguje na te przemiany, istnieje pojęcie media industrial complex, analogiczne do funkcjonującego w okresie zimnej wojny pojęcia military industrial complex.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 113-114)</p>	<p><i>La langue anglaise, qui réagit très vite à ces mutations, a créé le concept de media industrial complex, calqué sur le military industrial complex, concept en vigueur pendant la guerre froide [...].</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 126)</p>
<p><i>W polskim języku to rozróżnienie niestety nie funkcjonuje. W angielskim jest natomiast bardzo wyraźnie definiowane. Używa się pojęcia journalist i używa się pojęcia media worker, które z dziennikarstwem nikomu się nie kojarzy.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 122)</p>	<p><i>Malheureusement, en polonais, cette distinction n'existe pas. En anglais, en revanche, elle est très nettement définie. On utilise le concept de journalist et celui de media worker que personne n'associe au journalisme.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 136)</p>

Le culturème langagier est par ailleurs présent dans l'un des marqueurs intertextuels examinés au cours de la recherche préliminaire :

<p><i>Według rozróżnienia, którego dokonał McLuhan, dyskusja skupia się dziś na messenger, a nie na message.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 127)</p>	<p><i>Selon la distinction opérée par McLuhan, le débat porte aujourd'hui sur le messenger, et non pas sur le message.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 140)</p>
--	---

Dans les trois exemples considérés, la marque culturelle porte sur une terminologie qui relève d'un domaine de spécialisation précis, à savoir les médias et le journalisme. L'auteur présente la différence dans la compréhension des concepts entre l'anglais et le polonais. Ainsi, en polonais, le « journaliste » correspond à tous les métiers de l'information, du reporter au présentateur de journal télévisé. Pour Kapuściński, la différenciation entre les deux métiers

existe en anglais, mais pas en polonais. Le *media worker* est une personne qui travaille dans les médias à un échelon où à un autre, mais dont l'objectif principal est de répondre à une demande formulée par le plus grand nombre. Cette demande est, en général, d'accéder rapidement à des informations, soumises à un certain filtre médiatique qui peut correspondre aux lignes éditoriales du journal en question – et donc soumis à une influence économique, politique ou autre. D'une chaîne télévisée à l'autre, l'information reste similairement présentée, pré-interprétée pour le public. De plus, selon Kapuściński, le *media worker* ne travaille pas nécessairement par vocation à faire du journalisme, mais va plutôt là où l'herbe est la plus verte : un présentateur peut très bien devenir porte-parole du gouvernement pour se convertir à nouveau à la direction d'une grande entreprise. Le *journalist*, quant à lui, exerce son métier par passion et vocation. Son objectif est de transmettre les informations de manière à ce que le récepteur puisse se forger sa propre opinion sur les sujets abordés en complétant l'avis de l'écrivain par d'autres lectures. La principale différence entre les deux est celle, tacite et sous-jacente, de l'éthique personnelle et professionnelle. Dès lors, le langage spécialisé peut être porteur de connotations culturelles significatives et entre dans le domaine de l'analyse du culturème langagier. Nous y reviendrons dans le chapitre qui lui est dédié dans la présente partie.

2. Langage archaïsé

a. Langage archaïsé et fantasy

Il existe différents types de fantasy qui exploitent différentes périodes historiques. Ainsi, l'*urban fantasy* représente un genre particulier qui se déroule la plupart du temps à des époques modernes. Un exemple représentatif est donné avec les ouvrages de Neil Gaiman. Son *Neverwhere*²⁶⁰ commence par se dérouler dans Londres de nos jours avant d'emmener le lecteur vers les bas-fonds imaginaires de la ville qui représentent un monde à part sans toutefois changer d'époque. Il ne s'agit pas de fantasy médiévale habituelle, mais la définition du genre évoquée par Gutfeld où sont présentés des mondes plausibles différents du nôtre est respectée. Il n'en demeure pas moins que les mondes de la fantasy exploitent bien souvent des

²⁶⁰ Le roman, dont la version anglaise est parue en 1996, a été traduit en français en 1998 ; le titre original a été conservé en français et n'a pas été traduit.

périodes historiques antiques, et notamment des mondes médiévaux ou plus exactement pseudo-médiévaux. L'expression de cette historicité peut entre autres passer par l'utilisation d'*archaïsmes*, soit de « formes lexicales ou grammaticales qui ne sont plus d'usage », par l'auteur, tant dans la prose que dans les dialogues. Par extension, nous entendrons par *langage archaïsé* « tous les moyens mis en œuvre par l'auteur pour donner une patine ancienne à l'ouvrage considéré ».

Ursula Le Guin prévient des dangers qui découlent de l'application d'un tel langage par un écrivain inexpérimenté. Selon la célèbre auteure de romans fantasy, « *le style archaïque permet en effet d'introduire la distance nécessaire, mais il faut le faire à la perfection. Comme pour un numéro de funambule, une seule erreur peut tout gâcher* ». Elle va même plus loin en affirmant : « *Le style, bien sûr, est le livre* »²⁶¹.

Ainsi, de nombreux éléments langagiers dans la fantasy peuvent relever d'un parler pouvant être perçu comme ancien, voire désuet. Ils permettent d'ancrer le lecteur dans l'univers pseudo-médiéval de l'auteur, de même que de nombreux autres marqueurs que l'on peut regrouper sous le terme générique de « *culturèmes historiques* » et auxquels un chapitre est consacré dans la partie sur les culturèmes extralittéraires.

La reproduction du style archaïque lorsqu'il est utilisé par l'auteur peut donc se révéler être un exercice difficile et délicat pour le traducteur qui travaille sur un ouvrage relevant de la fantasy, d'autant plus que chaque langue possède ses propres mécanismes d'archaïsation. Elle n'en reste pas moins fondamentale pour la transmission de l'œuvre. Comment le langage peut-il être archaïsé en polonais ?

La réponse à cette question peut être difficile à donner. En effet, Stanisław Bereś souligne que « *nous ne savons malheureusement pas à quoi ressemblerait la langue polonaise au Moyen-âge* »²⁶², ce à quoi Sapkowski répond :

²⁶¹ LE GUIN, Ursula, « From Elfland to Poughskeepie » [Du Pays des Elfes à Poughskeepie] (1973), dans SANDNER David (éd.), *Fantastic Literature : A Critical Reader*, Westport, CT. : Praeger, 2004, p. 150 : « *The archaic manner is indeed a perfect distancer; but you have to do it perfectly. It's a high wire: one slip spoils all* » [AS] ; p. 154 : « *The style, of course, is the book* » [AS].

²⁶² SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 124 : « *Nie wiemy, niestety, jak wyglądała polszczyzna mówiona w średniowieczu* » [AS].

*Vous avez raison. Nous ne savons absolument rien du polonais médiéval, tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'il serait totalement incompréhensible pour un locuteur actuel [...]. Si on ne peut pas se servir de la langue authentique du Moyen-âge [...], pourquoi ne pas introduire un langage contemporain ?*²⁶³

Sapkowski n'utilise pas à proprement parler la langue du Moyen-âge : il admet lui-même introduire la langue du XX^{ème} siècle. Certaines parties du discours sont cependant stylisées. Il mime, de son propre aveu, le style de Henryk Sienkiewicz dans la rédaction de ses livres. Il fait passer l'archaïsation par deux canaux principaux : le vocabulaire et la grammaire. Ces mécanismes sont-ils reproductibles en français ? Nous nous intéresserons à l'approche adoptée par les traducteurs des différents tomes de la série *Sorceleur* pour analyser les possibilités de traduction des archaïsmes lors du passage vers le français.

Avant de procéder à l'analyse du langage archaïsé chez Andrzej Sapkowski, il serait intéressant d'observer les mécanismes d'archaïsation de la fantasy chez d'autres écrivains spécialistes du genre. Sapkowski est pour le moment le seul écrivain polonais de fantasy à avoir été traduit vers le français. Il est donc nécessaire ici d'étoffer quelque peu le corpus.

Pour vérifier l'utilisation du langage archaïque dans la fantasy autre que celle de Sapkowski, penchons-nous un bref instant sur les écrits fantasy de l'Américaine Robin Hobb. Les jeux grammaticaux représentent un moyen avéré d'archaïser le langage de la fantasy, appliqué non seulement par Sapkowski en polonais, mais aussi par d'autres auteurs dans d'autres langues. L'utilisation de formes grammaticales incorrectes semble être une astuce stylistique à laquelle les écrivains du genre recourent fréquemment pour donner un vernis ancien. Dans *L'Apprenti assassin* de Hobb, les personnages d'ascendance populaire utilisent un langage incorrect qui laisse deviner leur origine d'une part et qui est désuet d'autre part. Intéressons-nous à deux passages où l'écrivaine fait parler ses protagonistes ; ceux qui sont stylisés sont marqués en gras :

(1) « *Prince Chivalry [...]. **Him what's King-in-Waiting. That's who got him. So let him do for him, and be glad he managed to father one child, somewhere** ».*²⁶⁴

²⁶³ *Ibidem*, p. 125 : « *Ma pan rację – o polszczyźnie średniowiecza mamy pojęcie mniej niż blade, wiemy o niej tylko jedno: dla współczesnego Polaka byłaby totalnie niezrozumiała [...]. Jeżeli nie można używać autentycznego języka średniowiecza [...], dlaczego nie używać języka współczesnego ?* » [AS].

²⁶⁴ Hobb, Robin, *op. cit.*, p. 5.

(2) « *There was only the old plowman on the doorstep, and all **him** said was that this was Prince Chivalry's **bastid**, and he wasn't going to feed him **ner** put clothes on his back no more. **Said him what got him** could care for him now* ». ²⁶⁵

Le personnage qui s'exprime dans le passage (1) est un vieux fermier, celui en (2) est un garde. Il s'agit donc de personnes d'ascendance populaire qui, dans un univers médiéval, ne bénéficieraient probablement pas d'une éducation appropriée. Dans ces deux exemples, l'archaïsation et la familiarisation du langage passent principalement par l'utilisation de tournures non grammaticales, ce qui semble naturel au vu du profil des personnages : *Him what's King-in-Waiting, all him said, him what got him*. Les principales fautes relèvent de la grammaire : le pronom personnel de la troisième personne masculin singulier est utilisé à l'accusatif au lieu du nominatif ; le pronom relatif pour un antécédant non humain remplace le pronom d'un antécédant humain. Robin Hobb introduit également des formes lexicales non littéraires telles que *bastid*, forme argotique du mot *bastard*.

Voici la traduction proposée par Arnaud Mousnier-Lompré :

(1) « *Le prince Chevalerie [...]. **Celui qu'est** roi-servant. C'est de lui qu'il est. Il n'a qu'à s'occuper de lui, bien content d'avoir réussi à faire un **môme** quelque part* ». ²⁶⁶

(2) « ***Y avait** que le vieux fermier, devant la porte, et il a juste dit que c'était **le bâtard au prince** Chevalerie et qu'il voulait plus le nourrir ni l'habiller. C'est celui qui l'a fait qui doit s'en occuper, **il a dit*** ». ²⁶⁷

Mousnier-Lompré reflète la stylisation de Robin Hobb en utilisant des formes agrammaticales en français, à l'instar de ce qui est observable dans la version originale : « *le bâtard au prince* », absence de l'explétif « ne » dans les phrases négatives, élimination du pronom masculin de la troisième personne du singulier en faveur de la forme orale « *y avait* ». Le traducteur a également introduit une forme d'oralité par le vocabulaire dans la version française par l'utilisation du lexème « *môme* ». Celui-ci ne correspond pas directement à une forme orale ou argotique en anglais, Mousnier-Lompré a cependant transmis l'ambiance plus générale du texte par cette prise de liberté partielle opérée au niveau de la synonymie. L'argot *bastid* du deuxième extrait ne se ressent pas en français, et la familiarité du langage passe une

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 7.

²⁶⁶ Hobb, Robin, *L'assassin royal 1. L'apprenti assassin*, op. cit., p. 12.

fois de plus par les formules grammaticales très orales : « *celui qu'est roi-servant* » ou encore forme familière « *le bâtard au prince* ».

Dans la fantasy de Robin Hobb, l'anglais procède donc de deux façons distinctes pour archaïser le langage : d'une part, l'utilisation de formes agrammaticales ; d'autre part, l'introduction d'un vocabulaire oral qui n'a pas habituellement pas cours à l'écrit. Le français se focalise quant à lui sur la créativité grammaticale nécessaire à une restitution fidèle de l'esprit du texte. L'oralité du vocabulaire, bien que moins marquée, n'est toutefois pas totalement absente.

Andrzej Sapkowski fait lui aussi passer le langage archaïque par le vocabulaire et la grammaire. Le passage suivant en fournit l'exemple en polonais :

<p><i>Wiecie, co wam rzeknę ? Ten potwór głupi nie jest. On wie, żeście się na niego zasadzili. U nas, we wiosce, była, uważacie, rzeczka, w niej żyła wydra, onaż zakradała się na podwórko, kury dusiła. A taka była cwana, że nie przylazła nigdy, jeśli doma był ojciec albo ja z braćmi. Przylazła jeno wtedy, gdy ostawał jeno dziadunio, samiuteńki jeden. A dziadunio nasz, uważacie, na rozumie trochę ślabował i nogi mu paralusz odjął. Wydra, psia jej mać, jakby wiedziała o tym. No to pewnego razu nasz tatko...</i></p> <p>(<i>Krew elfów</i>, p. 195)</p>	<p><i>Vous savez quoi ? Ce monstre n'est pas bête. Il sait que vous lui tendez un piège. Chez nous, au village, il y avait une rivière, dans laquelle vivait une loutre. Elle venait en cachette dans les basses-cours et étranglait les poules. Mais elle était si maligne qu'elle ne venait jamais quand le père ou moi et mes frères, on était à la maison. Elle venait seulement quand le papi était tout seul. Et vous savez, notre papi, il n'avait plus toute sa tête ni toutes ses jambes d'ailleurs, à cause de la paralysie. C'était comme si cette saloperie de loutre le savait. Alors, un jour, notre paternel...</i></p> <p>(<i>Le Sang des elfes</i>, p. 268-269)</p>
---	--

Le personnage qui s'exprime dans l'extrait ci-dessus est un batelier, chargé de transporter des personnes et des biens par voie fluviale. Son ascendance populaire se perçoit facilement dans le texte polonais. Tout comme pour les personnages de Robin Hobb, il y a fort peu de chances pour que, dans un univers médiéval vraisemblable, il ait pu bénéficier d'une éducation en bonne et due forme. Ceci transparait dans sa manière de s'exprimer. Le langage utilisé est archaïsé, semblable à celui que l'on observe chez Henryk Sienkiewicz. Ainsi, Sapkowski

²⁶⁷*Ibidem*, p. 14.

vieillit son vocabulaire à la manière de ce que l'on peut rencontrer chez l'écrivain du XIX^{ème} siècle : *rzeknę, ostawał, słabował*. D'autre part, les formes grammaticales introduites sont désuetes, voire incorrectes : ainsi, « *we wiosce* » devrait s'appeler *w wiosce*, et les unités lexicales « *onaż* » et « *jeno* » ne se rencontrent pas – ou plus – dans le langage moderne. Des formes issues des patois polonais, telles que « *paralusz* »²⁶⁸, sont aussi utilisées. Il convient ici de préciser une double particularité du patois. D'une part, comme le rapporte Jadwiga Wronicz dans la revue *Socjolingwistyka*, les patois et les régionalismes sont considérés comme des niveaux de langue inférieurs à la langue commune. D'autre part, il s'agit d'un langage transmis par les générations anciennes aux plus jeunes²⁶⁹. Le patois peut donc bel et bien être considéré comme une forme d'archaïsme lorsqu'il est utilisé en parallèle avec des formes plus modernes et plus courantes du langage.

L'importante stylisation du langage observée en polonais ne se retrouve que peu en français. Lydia Waleryszak a introduit quelques formes orales : « *le père ou moi et mes frères, on était à la maison* » et « *le paternel* ». Leur concentration et leur intensité sont cependant bien moins élevées que dans la version polonaise. Le tic de langage du personnage, qui répète sans cesse le mot « *uwazacie* », est absent du français. Le personnage apparaît moins humain, pour ne pas dire moins réel, car les tics de langage constituent une marque importante d'oralité. Somme toute faite, la traductrice du *Sang des elfes* semble avoir préféré pencher vers une traduction moins nuancée que l'original d'Andrzej Sapkowski. Les raisons peuvent être nombreuses. Elles peuvent être liées à une volonté de faciliter la lecture et ainsi faire passer l'objectif de divertissement avant l'objectif de contextualisation et de description, au risque que l'univers dépeint par l'auteur soit moins substantiel. Mais elles peuvent aussi découler de contraintes sans doute plus terre-à-terre, telles que des délais de traduction serrés, et donc des difficultés à mettre en œuvre des moyens à la fois créatifs, rapides et efficaces pour ce type de problématique.

²⁶⁸ Voir BUŁAWA, Monika, « Paralusz i inne 'odmiany złośliwych diabłów', czyli o związkach między chorobą a diabłem we frazeologii gwarowej » [*Paralusz* et autres "genres de méchants diables": des relations entre la maladie et le diable dans la phraséologie patoise], dans Maciej Rak, Kazimierz Sikora (éds), *Słowińska frazeologia gwarowa* [Phraséologie patoise slave], Biblioteka 'LingVariów' T.23, Cracovie : Uniwersytet Jagielloński, 2016.

²⁶⁹ Voir WRONICZ, Jadwiga, « Status gwary w języku polskim » [Le statut du patois dans la langue polonaise], *Socjolingwistyka* XXX, 2016, consulté le 3 juin 2017 :

<<https://socjolingwistyka.ijp.pan.pl/download/volumes/30/socjo30-04.pdf>>

Pour le passage examiné, nous proposons la traduction suivante :

J'vais vous dire une chose. Ce monstre l'est pas bête. Il sait bien que vous lui tendez une embuscade. Vous voyez, chez nous dans not'village, y'avait un ruisseau avec une loutre. Elle se faufileait dans not'cour et étranglait nos poulets. Rusée qu'elle était, elle venait jamais quand le père ou moi et les frangins, on était à la maison. Elle venait que quand le pépé restait juste tout seul. Et not'pépé, vous voyez, il était un peu mou du cibouleau et ses jambes ne fonctionnaient plus à cause de la paralésie. C'est comme si elle le savait, cette saloperie de loutre. Alors un jour, not'paternel... [AS]

Notre proposition consiste principalement à transmettre le recours aux régionalismes et aux formes anciennes présents chez Sapkowski en soulignant l'oralité de la version française. Ainsi, par le biais du jeu avec la graphie : « j'vais vous dire », le caractère oral du discours est appuyé. Dans le même esprit, la non-prononciation du *r* dans « notre » dénote d'une négligence propre à l'oral. Il semble possible de l'accentuer par l'utilisation d'une forme graphique réduite : « not' » au lieu de « notre ». Nous reprenons par ailleurs les solutions mises en œuvre par Mousnier-Lompré dans sa traduction de *L'Assassin royal*, notamment la suppression de la troisième personne du singulier lorsqu'elle apparaît dans des expressions courantes : « y'avait » au lieu de « il y avait ». Le tic de langage *uwazacie* peut aussi trouver son équivalent en français. Les expressions telles « vous savez » ou « vous voyez » sont en effet fréquentes dans la langue parlée – nous avons opté pour la deuxième. Enfin, le patois normand ancien dispose de la forme « paralésie »²⁷⁰ qui peut être considérée comme un équivalent au patois polonais *paralusz* si l'on opte pour une transposition culturelle du langage. Buława précise à propos de ce terme que, selon les dictionnaires, il est considéré soit comme un patois, soit comme une forme ancienne, observable chez Sienkiewicz. Quelle que soit l'optique, le mot « paralésie » tiré des patois normands de la moitié du XIX^{ème} siècle permet de transmettre la stylisation de l'original.

Contrairement au polonais comme l'indiquent Sapkowski et Bereś, le français dispose d'un important fonds de langue ancienne. Il existe ainsi un Consortium pour les corpus de français médiéval, créé en 2004 à l'ENS de Lyon par plusieurs universités partenaires du monde entier. En 2014, le consortium a créé la Base de Français Médiéval, corpus numérique constitué initialement de 126 textes, puis enrichi pour atteindre les 153 textes en 2016. Ils ont

²⁷⁰ Voir DU BOIS, Louis, *Glossaire du patois normand*, Caen : A. Hardel, 1856.

tous été rédigés entre le IX^{ème} et la fin du XV^{ème} siècle. Bien que ce corpus n'ait pas encore été créé au moment de la traduction du *Sorceleur*, d'autres textes ou dictionnaires existaient, en ligne ou sur support papier. Ainsi, depuis 1989, la collection Lettres Gothiques des éditions Le Livre de Poche propose une lecture accessible de la littérature du Moyen-âge, en mettant le texte médiéval en miroir avec sa traduction moderne. L'un des premiers ouvrages publiés dans cette collection a été *Tristan et Iseut*, rédigé par Béroul au XII^{ème} siècle, ainsi que *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, paru en 1990 dans cette collection qui compte aujourd'hui plus d'une cinquantaine de titres.

Pour la traduction des passages archaïsés, le traducteur français doit donc mettre sa créativité à l'épreuve. Il possède également un atout de taille sous la forme d'un fonds important de littérature médiévale. Celle-ci est publiée dans des collections littéraires doublement accessibles. D'une part, le nombre important de titres publiés et de la gamme de prix de l'édition les rendent facilement acquérables ou empruntables. D'autre part, la présentation du texte médiéval en miroir avec sa traduction contemporaine en permet la compréhension sans connaissances poussées du français médiéval.

Nous l'avons vu, l'archaïsation du langage peut se confondre avec l'introduction de l'oralité dans le texte, tant au niveau de l'original que de la traduction. La dichotomie entre le langage littéraire et les différents niveaux de langue orale vient au secours du traducteur qui fait face à des formes légères d'archaïsation. En effet, si la langue d'arrivée ne dispose pas des mêmes référents d'archaïsation, l'utilisation orale des patois peut se confondre avec un langage vieilli. Ainsi, accentuer l'oralité de la traduction peut permettre de transmettre sinon la lettre, alors au moins l'esprit du texte. Cependant, certains auteurs tels que Tolkien sont réputés pour leur utilisation du langage archaïsé, comme le précise Ursula Le Guin. De même chez Sapkowski, certains passages sont orientés vers un langage assurément ancien. Ainsi, l'extrait suivant présente une stylisation archaïque bien plus appuyée que dans l'exemple précédent :

Zwę się Pokrzywka – oznajmił woźnica. – Przyglądałem się wam, **jakeście** ze starostą z Górnej Posady gadali. Wiem, **żeście** wiedźmin [...]. Słyszałem – ciągnął mężczyzna w kożuchu – jak wam starosta **bajędy prawili**. **Miarkowałem** waszą minę i **nie dziwno mi było**. **Dawnom** takich bredni i **łzy nie słychiwał**.

(Ostatnie życzenie, p. 203).

Je me nomme Ortillette, déclara le conducteur de la charrette. Je vous **ons** considérés quand vous **jabotiez** avec le staroste de Posada-le-Haut. Je sais que vous **estes** sorceleur [...]. J'ai **oui** le staroste quand il vous a déblaté ses **calembredaines**, poursuivit l'homme. **J'ons** remarqué la mine que vous allongiez et qui ne m'a point **estourbi**. Il y a beau temps que **j'avions** pas entendu des sornettes et des faussetés pareilles.

(Le Dernier Vœu, p. 235).

Le style utilisé par l'auteur tend vers une archaïsation bien plus forte du langage que dans l'extrait précédent. Il devient plus difficile ici de confondre les archaïsmes avec une forme d'oralité qui pourrait encore exister de nos jours dans la langue courante. Les modes de stylisation demeurent cependant semblables aux extraits précédents. Ainsi, Sapkowski utilise le vocabulaire et la grammaire pour donner un aspect à la fois vieilli et patois à la langue de son personnage, stylisant son écriture à la manière de Sienkiewicz.

Les lexies *jakeście*, *dawnom* et *slychiwał* relèvent de l'archaïsation grammaticale. En effet, il s'agit de formes modifiées de mots toujours employés dans le langage courant : *jakeście/jak żeście*, *dawno/dawnom*, *slychiwał/słuchiwał* ou *slyszal*. Pour les deux premières unités, le pronom personnel fait irruption dans une entité syntaxique non verbale : le polonais est une langue à déclinaisons qui intègre la personne dans la conjugaison du verbe. Le pronom personnel et les conjonctions *że* ou *by* peuvent parfois se télescoper : *żeśmy*, *byście*, etc. Cependant, les formes proposées par Sapkowski dans cet extrait – *jakeście*, *dawnom* – ne correspondent pas à une utilisation moderne et courante de la langue.

Le vocabulaire utilisé se situe lui aussi entre le patois et l'archaïsation : *zwać się* et *łzy* sont tous deux considérés comme des formes anciennes par le dictionnaire de la langue polonaise SJP.

Il est difficile de ne pas remarquer l'excellence de la traduction de Laurence Dyèvre. La traductrice a fait preuve d'une très grande créativité ainsi que d'une connaissance approfondie de la langue française, de ses mécanismes et de son vocabulaire. Ainsi, pour

reproduire les formes grammaticales archaïques, elle a appliqué l'ancienne orthographe du verbe être : « *vous estes sorceleur* ». Elle a reproduit les formes agrammaticales du polonais qui associent le singulier et le pluriel telles que *starosta prawili* en les appliquant à la première personne : « *j'avions entendu* ». De plus, elle a puisé dans un vocabulaire ancien qui permet de définir l'ambiance de toute la nouvelle : « *jabotiez* », « *calembredaines* », « *estourbi* ». Ceci est particulièrement important compte tenu du fait que le passage est issu de la nouvelle intitulée « Le bout du monde » qui se déroule dans une campagne oubliée de tous. L'utilisation d'un patois fortement marqué par les personnages qui l'habitent se pose en jeu d'écriture, et l'auteur introduit une forme de moquerie envers cette façon de parler que l'on ressent dans le passage ci-dessous :

<p>- <i>Dziękuję, babko. A teraz pokażcie nam, gdzie tu o diable mowa i cóż to księga o diabłach powiada. Tym razem więcej rad bym usłyszeć, bom ciekaw, jakiego to sposobu na niego użyliście.</i> - <i>Uważaj, Geralt – zachichotał Jaskier. Zaczynasz wpadać w ten żargon.</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 217)</p>	<p>- <i>Merci, l'aïeule. Et maintenant, montrez-nous où le livre parle des diables et ce qu'on y dit sur iceux. Cette fois, j'aurai davantage l'heur de vous ouïr car je suis fort curieux de la recette dont vous avez usé pour vous en défaire.</i> - <i>Fais attention, Geralt ! ricana Jaskier. Tu commences à prendre leur jargon.</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 251).</p>
--	--

Tout comme dans le passage précédent, l'archaïsation et la stylisation en patois est présente à un double niveau, celui de la grammaire et celui du vocabulaire, tant en polonais qu'en français. Les procédés appliqués par Sapkowski sont les mêmes que dans les autres exemples. Ainsi, il intercale le pronom personnel de la première personne du singulier dans la conjonction *bo* et lui donne l'aspect aujourd'hui peu usité *bom*. Il utilise également la forme verbale *powiadać*, moins fréquent que le simple *mówić* de la langue courante. Le lieu dépeint par Andrzej Sapkowski se caractérise par cette façon de parler. L'auteur attire l'attention du lecteur sur le style d'écriture via la moquerie exprimée par Jaskier. La traductrice a donc dû appliquer un style similaire à son travail, non seulement pour reproduire les spécificités de l'univers créé par l'auteur, mais aussi pour rendre l'ensemble du texte compréhensible au lecteur. En l'absence de stylisation du langage, comme c'est le cas pour l'extrait du *Sang des elfes* analysé précédemment, le lecteur français n'aurait pas pu comprendre la moquerie de Jaskier et donc le trait d'humour de l'auteur.

Dans tous les passages examinés, les mêmes moyens sont employés par les auteurs pour archaïser le discours des protagonistes. Robin Hobb et Andrzej Sapkowski font tous deux appel aux richesses grammaticales et lexicales de leurs langues respectives pour styliser leur texte. L'introduction de formes grammaticales incorrectes ou désuètes, l'utilisation de mots qui ne sont plus d'usage et l'irruption de l'argot et du patois sont autant de possibilités d'archaïsation observées dans les brefs extraits étudiés. Les traducteurs ont reproduit ces procédés en français, avec plus ou moins d'emphase. Ils ont utilisé des procédés similaires de dyssyntaxie et d'agrammatisme : fautes de grammaire, omission d'unités lexicales telles que les pronoms. Ils ont également recouru à un vocabulaire familier, argotique, patois ou archaïque. Nous pourrions ajouter, à ces solutions, la possibilité du jeu avec la graphie dont l'objectif est de mimer l'oralité du discours. En effet, bien que l'oralité ne soit pas un signe distinctif du langage archaïsé en tant que tel, elle en est une composante possible dans les dialogues. Rappelons ici que certains auteurs, tels que Tolkien ou Lord Dunsany, ont fait de l'archaïsation leur marque de fabrique. Ce n'est pas le cas du corpus étudié. Cependant, malgré qu'elle ne constitue l'un des styles dans lesquels il puise, Sapkowski y recourt à densité variable à divers endroits de ses livres.

La répétition du langage désuet dans différents volumes du *Sorceleur* démontre que l'archaïsation du langage fait partie de la palette de styles de l'auteur. Cependant, nous l'avons vu, elle n'a pas été traitée de la même manière par les différents traducteurs qui ont travaillé sur la série. Or, nous pourrions supposer que conserver un style cohérent dans les traductions peut constituer un enjeu éditorial. En effet, la traduction du cycle a été confiée à quatre personnes différentes.

b. Stylisation du langage et intervention de traducteurs multiples

Les problématiques concernant le style d'écriture propre du traducteur, sa créativité et sa sensibilité se posent d'autant plus lorsqu'il participe à un ouvrage collectif. Nous pouvons en effet considérer les traductions de Sapkowski comme des ouvrages collectifs dans la mesure où plusieurs traducteurs ont participé à un travail commun sur un ensemble homogène de nouvelles et de romans, bien que cette participation se soit effectuée de manière décalée dans le temps.

Les questions qui peuvent découler de ces pratiques ont été soulevées lors des journées d'étude qui se sont déroulées à Mulhouse les 4, 5 et 6 décembre 2013, sur le thème de « Traduire à plusieurs ». Nous avons participé à ces journées avec la présentation et la publication d'un article intitulé « Le processus de traduction dans les structures publiques et privées : traducteur salarié, traducteur indépendant », dans lequel nous examinons les similitudes et les différences entre la pratique du traducteur qui travaille pour une entreprise, une institution ou autre, et celle du freelance établi à son propre compte. Dans cette analyse, nous nous sommes appuyés sur notre expérience au Centre de traduction des organes de l'Union européenne, où nous avons fait un stage de juin à septembre 2013, et sur notre propre expérience de freelance ainsi que celle d'une dizaine d'autres traducteurs qui ont accepté de répondre à un bref questionnaire concernant leurs tâches et leurs ressources de travail.

Cette étude a permis d'affirmer avec certitude que le traducteur, aussi bien salarié qu'indépendant, est un maillon du processus à plusieurs étapes qu'est la traduction.

Le Centre de traduction des organes de l'Union européenne dispose d'un certain nombre d'équipes qui viennent assister le traducteur. Il est divisé en plusieurs sections :

- la section traduction, en charge de la traduction interne, de la relecture des traductions externalisées et des relectures en interne,
- la section d'aide à la traduction (*Translation Support Department*) qui gère les commandes, répartit les textes entre les traducteurs et aide à la résolution de problèmes techniques tels que les problèmes informatiques,
- la section d'aide technique et linguistique ou *Language and Technology Support Section*, en charge entre autres d'aider les traducteurs à trouver et à accéder aux ressources linguistiques nécessaires (DocRef) et responsable de l'extraction et de la gestion de la terminologie.

Le traducteur indépendant ne bénéficie pas de cette entraide, ou tout du moins à une moindre échelle selon son réseau personnel de contacts. Il doit assurer seul toutes les tâches divisées entre différentes équipes au sein de structures privées ou institutionnelles. Il est également obligé de faire preuve d'une grande polyvalence et d'une adaptabilité à toute épreuve : création et entretien d'un réseau de contacts (qualités relationnelles et adaptatives), veille

technologique pour connaître les derniers outils de traduction en date et gestion des mémoires de TAO²⁷¹ pour les traducteurs non littéraires, gestion des glossaires, etc.

Cependant, quelle que soit la configuration, le traducteur fait partie de la chaîne :

texte source → traducteur → texte cible → public cible

qui montre que quelle que soit la tâche de traduction, il y a toujours, à l'origine du processus, un texte source et donc un ou plusieurs auteurs. Toutes les traductions sont faites à partir d'un texte d'origine (intervention de l'auteur) et sont destinées à un public cible, large ou restreint (intervention du lecteur).

La traduction de la fantasy, bien qu'elle fasse partie de la traduction littéraire au sens large du terme, n'échappe pas à cette règle. Le traducteur doit tenir compte de l'intention de l'auteur, des attentes du public, mais aussi, dans le cas particulier examiné, du travail des autres traducteurs sur les textes du même corpus. La traduction à plusieurs n'est pas simultanée dans le temps, ce qui rend impossible toute discussion sur la terminologie ou le style à adopter. La question qui se pose est donc non seulement celle de la créativité qui permettra de conserver un style cohérent à la fois avec l'original et les opus précédents, mais aussi celle de la rigueur qui permettra au traducteur d'établir des liens clairs avec les tomes précédents de la série, que ce soit au niveau du style, des idiomes ou de la terminologie utilisée. L'exemple est donné avec le mot « hobbit », « halfelin » et « hobberas », cité dans le chapitre sur la traduction du bestiaire. Chaque traducteur a choisi de traiter le terme *niziolek* à sa façon, sans tenir compte de la terminologie déjà utilisée par ses prédécesseurs qui ont œuvré sur la série, introduisant ainsi des incohérences terminologiques à l'ensemble. De même, l'absence d'unité dans l'approche de l'archaïsation du langage énoncée plus tôt déconstruit, dans une certaine mesure, l'arrière-plan de la saga.

c. Archaisation et retraduction

Dans son étude des éléments culturels dans les traductions françaises de *Messire Thadée*, Elżbieta Skibińska soulève le problème des traductions multiples des ouvrages littéraires²⁷².

²⁷¹ TAO : Traduction Assistée par Ordinateur.

Dans certains cas, il s'agit de corriger ce qu'Antoine Berman appelle les « défailances » de la première traduction. Dans d'autres, l'objectif est de compléter le travail des traducteurs précédents avec de nouvelles informations ou une nouvelle lecture de l'œuvre. Skibińska indique cependant que la plupart du temps, les retraductions sont motivées par le vieillissement des traductions antérieures. Elle cite l'opinion de Paul Bensimon :

*Toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné. Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l'écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque.*²⁷³

Qu'en est-il lorsque le langage est sciemment archaïsé par l'auteur de l'original ?

La fantasy de Sapkowski s'inscrit dans le cadre moderne par l'utilisation d'un langage tantôt archaïque, tantôt très contemporain. Bien qu'il soit impossible de prédire si l'ouvrage sera retraduit dans un avenir plus ou moins proche, il ne semble pas y avoir de contre-indications à l'exercice. Il est cependant possible de se demander à quel point un ouvrage de fantasy rédigé dans un esprit pleinement archaïque se prête au jeu de la réactualisation historique.

La fantasy est un genre littéraire relativement récent, nous manquons donc de recul pour pouvoir répondre à cette question avec exactitude : les exemples de retraductions françaises sont encore peu nombreux. Certains ouvrages des auteurs qu'Ursula Le Guin considère comme des maîtres du style y ont cependant déjà été soumis. Ainsi, *Le Hobbit* a été traduit une première fois en français en 1969, puis une deuxième fois en 2012. Une des différences notables s'opère au niveau des noms des personnages. Le héros, jusque-là connu dans la littérature et le cinéma comme Bilbon Sacquet, devient Biblo Bessac ; quant à la dernière édition de la traduction de Francis Ledoux, le nom de Bilbon Sacquet est remplacé par sa version originale anglaise, Biblo Baggins.

La question qui se pose ici est de savoir si la retraduction concerne uniquement les noms propres, ou si le style de l'ouvrage a également été soumis à ce processus. Si l'on suit les

²⁷² Voir SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach « Pana Tadeusza »* [Traduction et culture. Les éléments culturels dans les traductions françaises de *Messire Thadée*], *op. cit.*, p. 38-43.

²⁷³ BENSIMON, Paul, « Présentation », dans : *Retraduire*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, *Palimpsestes* n° 4, 1990, cité par SKIBIŃSKA Elżbieta, *ibidem*, p. 42.

propos de Le Guin, alors la stylisation de Tolkien, entre archaïsme, lyrisme et conte de fée, devrait être respectée. La question est apparue comme intéressante à soulever dans la mesure où Skibińska avance le vieillissement de la langue comme l'une des grandes raisons qui motivent la retraduction. Or, il semblerait que les passages archaïsés ne devraient pas être concernés par cette problématique, le vieillissement étant un effet intentionnel. *Sorceleur* n'a pas encore été retraduit, il est donc impossible d'examiner cette question sur la base de la fantasy telle qu'elle est présente dans le corpus. Nous avons donc opté pour la comparaison de passages tirés du *Hobbit* et de leurs traductions françaises :

Original (p. 166)

« *But your way through **Mirkwood** is dark, dangerous and difficult* », he said. « *Water is **not** easy to find there, **nor** food. **The time is not yet come** for nuts (though it may be **past and gone indeed** before you get to the other side), and nuts are about all that grows there fit for food; in there the wild things are dark, queer, and savage. **I will provide you with skins** for carrying water, and I will give you some bows and arrows. But I doubt very much whether anything you find in Mirkwood will be **wholesome to eat or to drink**. There is one stream there, I know, black and strong which crosses the path. That you should **neither** drink of, **nor** bathe in; for I have heard that it carries **enchantment and a great drowsiness and forgetfulness**. And in the **dim shadows** of that place **I don't think you will shoot anything, wholesome or unwholesome**, without straying from the path [...] ».*

Traduction 1 (Francis Ledoux, 1980, 2006, p. 222-223)

« *Mais votre trajet au travers de **Mirkwood** est sombre, dangereux et difficile, dit-il. **Il n'est pas aisé** d'y trouver de l'eau, **non plus que** de la nourriture. La saison des noix **n'est pas encore venue** (bien qu'elle puisse, certes, **arriver et passer** avant que vous ne soyez de l'autre côté) ; or, les noix sont à peu près tout ce qui pousse là de **mangeable** ; dans ces forêts, les choses sont noirâtres, étranges et sauvages. **Je vous pourvoirai d'outres** pour transporter l'eau, et je vous donnerai des arcs et des flèches. Mais je doute beaucoup **que vous trouviez rien de sain à manger ou à boire** dans Mirkwood. Il y a là, je le sais, une rivière noire et forte qui croise le chemin. Il ne faudra surtout pas y boire, ni vous y baigner ; car j'ai entendu dire **qu'elle porte un charme et transmet une grande somnolence et l'oubli**. D'autre part, dans les **ombres indistinctes** de ces lieux, je pense que **vous ne tirerez rien de sain ou de malsain** sans vous écarter du chemin [...] ».*

Traduction 2 (Daniel Lauzon, 2012, p. 182-183)

« *Mais le chemin qui traverse **Grand'Peur** est sombre, dangereux et semé d'embûches, dit-il. **Il est difficile** d'y trouver à boire ou à manger. **Ce n'est pas encore la saison des noix** – bien qu'elle puisse encore se terminer avant que vous*

*ne soyez de l'autre côté –, et c'est à peu près le seul **aliment comestible** que l'on puisse trouver dans cette végétation où vivent des créatures étranges, sombres et sauvages. **Je vous donnerai des outres** pour le transport de l'eau, ainsi que des arcs et des flèches. Mais je doute fort que **vous y trouviez quelque chose de bon à manger ou à boire**. Il y a là une rivière que je connais, aux eaux noires et puissantes, qui traverse le chemin. Vous ne devez en aucun cas y boire ou vous y baigner, car j'ai entendu dire **qu'elle porte un enchantement qui incite au sommeil et à l'oubli**. Et dans **la pénombre** de cet endroit, je doute que vous réussissiez à **chasser quelque bête que ce soit, saine ou malsaine**, sans vous écarter du chemin [...]. »*

Les deux traductions correspondent très visiblement au même passage en anglais. Bien qu'aucune des deux ne s'écarte drastiquement de son original, elles offrent chacune une lecture différente du même passage, tant du point de vue du style que du contenu en lui-même. La fantasy serait ainsi sujette à la fois à une réactualisation de la langue et à une lecture et une interprétation personnelle.

En anglais, la stylisation du passage est très littéraire, bien qu'il s'agisse d'une partie de dialogue et donc d'un passage à l'oral. Elle se ressent dans la rythmique des phrases et dans la grammaire utilisée qui ne sont pas habituelles d'un anglais moderne ou oral : « *the time is not yet come* » (utilisation d'une forme verbale avec *is* au lieu de la forme avec *has* que l'on rencontre habituellement), « *in the dim shadows of that place I don't think you will shoot anything* » (inversion de l'ordre de la phrase et application d'un vocabulaire littéraire) – les exemples sont nombreux, dans cet extrait.

Dans la première traduction de Francis Ledoux, ce caractère littéraire se retrouve par le biais de procédés similaires à l'anglais. Ainsi, la syntaxe utilisée n'est pas celle du français oral : « *Il n'est pas aisé d'y trouver de l'eau, non plus que de la nourriture* ». La tournure de cette phrase ne relève pas du registre familier, de même que le vocabulaire que le traducteur a choisi d'appliquer tout au long de l'extrait : « *il n'est pas aisé* », « *je vous pourvoirai* », « *je doute que vous trouviez rien de sain* », « *dans les ombres indistinctes de ces lieux* ». L'effort de transmettre la poésie de Tolkien est perceptible à la traduction, et les processus traductionnels sont similaires à ceux que l'on observe dans les traductions françaises du *Sorceleur*, à la fois sur le plan de la grammaire et celui du lexique.

La deuxième traduction, réalisée par Daniel Lauzon, semble s'éloigner de la rythmique littéraire de Tolkien. Les tournures sont plus précises, mais moins archaïsées, et bien que la

signification soit, à peu de choses près, la même, l'ambiance générale qui ressort de l'ensemble du passage se retrouve altérée. Une analyse des principales différences entre les deux traductions permet de mettre ces remarques en lumière :

Original	Traduction 1 (Francis Ledoux)	Traduction 2 (Daniel Lauzon)
Mirkwood	Mirkwood	Grand'Peur
Water is not easy to find there, nor food.	Il n'est pas aisé d'y trouver de l'eau, non plus que de la nourriture.	Il est difficile d'y trouver à boire ou à manger.
The time is not yet come for nuts	La saison des noix n'est pas encore venue	Ce n'est pas encore la saison des noix
(though it may be past and gone indeed before you get to the other side)	(bien qu'elle puisse, certes, arriver et passer avant que vous ne soyez de l'autre côté)	– bien qu'elle puisse encore se terminer avant que vous ne soyez de l'autre côté –
all that grows there fit for food	tout ce qui pousse là de mangeable	le seul aliment comestible
I will provide you with skins for carrying water	Je vous pourvoirai d'outres pour transporter l'eau	Je vous donnerai des outres pour le transport de l'eau
There is one stream there, I know, black and strong which crosses the path.	Il y a là, je le sais, une rivière noire et forte qui croise le chemin.	Il y a là une rivière que je connais, aux eaux noires et puissantes, qui traverse le chemin.
for I have heard that it carries enchantment and a great drowsiness and forgetfulness	car j'ai entendu dire qu'elle porte un charme et transmet une grande somnolence et l'oubli	car j'ai entendu dire qu'elle porte un enchantement qui incite au sommeil et à l'oubli
in the dim shadows of that place	dans les ombres indistinctes de ces lieux	dans la pénombre de cet endroit
I don't think you will shoot anything, wholesome or unwholesome,	je pense que vous ne tirerez rien de sain ou de malsain	je doute que vous réussissiez à chasser quelque bête que ce soit, saine ou malsaine,

La première différence qui s'observe entre la première traduction de Francis Ledoux et la retraduction de Daniel Lauzon est l'approche des éléments onomastiques. Comme nous l'avons mentionné, les noms propres ont initialement été traduits par Ledoux dans la première édition parue en 1980. Puis, dans la nouvelle version de 2006, ils ont été remplacés par leurs correspondants anglais, tels qu'ils sont utilisés dans l'original. La retraduction de Lauzon revient sur cette tendance à la conservation du nom propre en introduisant des équivalents français aux éléments onomastiques anglais : « Baggins » devient « Bessac », « Mirkwood » est réinterprété en « Grand'Peur ».

La deuxième distinction qui s'opère est la différence d'approche rythmique chez les deux traducteurs. Francis Ledoux a tendance à rester plus proche du texte anglais et introduire des formes plus poétiques en français que Daniel Lauzon. La phrase « *Il n'est pas aisé d'y trouver de l'eau, non plus que de la nourriture* » en donne un très bon exemple. En effet, la traduction proposée par Lauzon est bien plus prosaïque : « *Il est difficile d'y trouver à boire ou à manger* ». Le sens des deux phrases demeure le même, mais leur tonalité et leur rythmique diffèrent. La nouvelle traduction ne reflète pas la sonorité musicale que l'on peut déceler chez Tolkien, au profit d'un langage plus direct et facile à comprendre. Il en va de même pour le choix du vocabulaire, qui est de registre globalement plus élevé chez Ledoux : « *je pourvoirai* » vs. « *je donnerai* » chez Lauzon, « *les ombres indistinctes de ces lieux* » (Ledoux) vs. « *la pénombre de cet endroit* » (Lauzon) illustrent à nouveau l'approche plus poétique du premier traducteur et plus factuelle du second.

Les différences se font également entendre, dans une moindre mesure, au niveau du sens. Ainsi, Francis Ledoux propose une traduction somme toute assez littérale de l'extrait. La dernière phrase constitue l'exemple le plus parlant : « *I don't think you will shoot anything* » est traduit par « *je pense que vous ne tirerez rien de sain ou de malsain* » par le premier traducteur. Quant au second, il s'inscrit dans un courant traductionnel peut-être plus moderne représenté par Marianne Lederer et sa théorie interprétative : « *je doute que vous réussissiez à chasser quelque bête que ce soit, saine ou malsaine* ».

En prenant en compte uniquement le passage étudié, il est possible de constater que les deux traductions – l'ancienne comme la nouvelle – possèdent leurs points forts et leurs points faibles, si l'on se place du point de vue la fidélité à l'ouvrage original. En effet, la première

semble s'attacher davantage au respect du style de Tolkien que la deuxième qui tend à faire l'impasse sur les éléments de poétique, à la fois ceux qui relèvent de la grammaire que ceux qui appartiennent au vocabulaire. La seconde traduction propose quant à elle une lecture plus claire et peut-être plus précise de l'ouvrage de référence. L'hypothèse est que l'évolution des pratiques traductionnelles, tant générales que propres à la fantasy, ont joué un rôle important dans cette retraduction. En effet, la reformulation observée chez Lauzon semble relever d'une modernisation non seulement du langage lui-même, mais aussi de l'approche traductionnelle et traductologique. La façon dont les noms propres ont été abordés dans l'une et l'autre version interpelle : ils ont été entièrement traduits chez Lauzon, traduits puis remplacés par les originaux chez Ledoux. La question qui se pose alors concerne les pratiques habituelles pour l'approche des noms propres dans la traduction de la fantasy. Diffère-t-elle des conventions internationales telles que celles de l'Union européenne qui préconise de ne pas les traduire, ou encore celles de grandes entreprises de sous-titrage qui exigent que les noms propres anglais se retrouvent dans les sous-titres français ? Cette interrogation s'inscrit dans le chapitre sur les éléments onomastiques, étudiés plus loin dans cette partie.

d. Archaïsation et langue fictive

Nombre d'auteurs dotent les paysages imaginaires qu'ils construisent d'une ou plusieurs langues fictives utilisées plus ou moins fréquemment ou couramment par leurs héros. Tolkien, souvent considéré comme le père de la fantasy moderne, a été le premier à introduire ces langages imaginaires dans ses ouvrages. Des pages entières du *Seigneur des anneaux* ou du *Silmarillon* sont rédigées en langue elfique, relatant des chants ou des poèmes de ce peuple ; l'inscription sur l'Anneau Unique est en langue du Mordor. Chaque mot possède sa signification en langue réelle, et la popularité de l'écrivain anglais est telle que des cercles de fans se consacrent à l'apprentissage de ces langues. Andrzej Sapkowski a suivi cette tendance à l'élaboration linguistique en inventant un langage nain et un langage elfe dans ses ouvrages.

L'importance de la langue fictive est mise en avant dès le premier ouvrage de Tolkien ; il y fait le parallèle entre l'anglais réel et les langues des nains et des elfes, considérés comme des peuples anciens. Voici ce que Tolkien écrit en anglais :

*This is a story of long ago. At that time the languages and letters were quite different from ours today. English is used to represent the languages. But two points may be noted. (1) In English the only correct plural of dwarf is dwarfs, and the adjective is dwarfish. In this story dwarves and dwarvish are used, but only when speaking of the ancient people to whom Thorin Oakenshield and his companions belong. (2) Orc is not an English word. It occurs in one or two places but is usually translated goblin (or hobgoblin for the larger kinds). Orc is the hobbits' form of the name given at that time to these creatures, and it is not connected at all with our orc, ork, applied to sea-animals of dolphin-kind.*²⁷⁴

Comme cela a été mentionné dans le paragraphe précédent, deux traductions distinctes de *The Hobbit* ont été prises en compte. La première, intitulée *Bilbo le Hobbit*, a été réalisée par Francis Ledoux et est parue une première fois en 1969 aux éditions Stock, puis a été rééditée en 1980 et en 2006 aux éditions Hachette. La seconde a été élaborée en 2012 par Daniel Lauzon et a été éditée par Christian Bourgois sous le titre *Le Hobbit*.

La première traduction fait l'impasse sur le prologue de Tolkien concernant la langue. Le mot *dwarf* ne trouve pas d'écho dans le vocabulaire français, et est simplement traduit par « nain », tant dans les livres de Tolkien que dans les possibles ouvrages de référence comme les *Edda*. Quant au mot *orc* et aux explications sur l'utilisation des runes, que nous n'avons pas citées, elles ont tout simplement été omises.

La deuxième traduction incorpore quant à elle cet avant-propos :

*Cette histoire se passait il y a longtemps. Dans ce temps-là, les langues et les lettres étaient très différentes de celles que nous connaissons aujourd'hui. Le français est utilisé pour représenter ces langues. Mais deux choses sont à souligner : (1) Le seul pluriel correct de dwarf, en anglais, est dwarfs, et l'adjectif est dwarfish. Dans cette histoire, les formes dwarves et dwarvish sont utilisées, mais seulement pour désigner le peuple ancien auquel Thorin Lécudechesne et ses compagnons appartenaient. (2) Orque n'a pas son sens habituel en français. Ce terme apparaît à quelques endroits ; mais le plus souvent, il est traduit par goblin (ou hobgoblin pour les plus gros). Orque est le nom que les hobbits donnaient à ces créatures à l'époque, et il n'a rien à voir avec notre orque à nous, un mammifère marin de la famille des dauphins.*²⁷⁵

Dans le passage cité, une confusion s'installe entre les références aux langues réelles : le traducteur se rapporte à la fois à l'anglais et au français. L'absence d'équivalent à la forme plurielle *dwarves* en français met le traducteur dans l'embarras. Pour se sortir d'une situation

²⁷⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Hobbit*, op. cit., p. 9.

épineuse, il a recours aux notes de traducteur. Cependant, le reste des explications est donné par rapport au français : le paragraphe analysé se trouve donc à mi-chemin entre naturalisation et exotisation.

La traductrice polonaise de Tolkien a, quant à elle, trouvé le moyen de mimer la forme *dwarves*. Andrzej Sapkowski remarque :

Afin de s'éloigner le plus possible des contes pour enfants, Tolkien a « durci » le pluriel du mot dwarf en dwarves. Maria Skibiniowska a reproduit cette opération dans sa traduction polonaise du Seigneur des anneaux, transformant l'amusant petit krasnoludek [nain] des contes de fées en un krasnolud sérieux. Cependant, en polonais, le mot krasnolud est un néologisme.²⁷⁶

Le changement opéré par Tolkien et son explication dans un prologue sont donc culturellement marqués et orientent la réception de l'ouvrage. Bien que *Le Hobbit* soit considéré comme un livre pour enfants, et ce malgré des thématiques universelles qui ne relèvent pas toujours de l'enfantin, ce n'est plus forcément le cas pour *Le Seigneur des anneaux*. La maturité de l'œuvre passe donc entre autres par le langage utilisé, et le choix des formes joue un rôle important chez Tolkien – assez pour que l'auteur attire lui-même l'attention du lecteur sur ces choix dans une préface. Or, un lecteur français ne ressentira pas cette maturité de la langue dans la même mesure qu'un lecteur anglais ou polonais. Ceci est principalement dû aux contraintes du français qui n'offre pas les mêmes possibilités de création néologique que le polonais. En effet, contrairement au français, ce dernier peut se servir des préfixes et des suffixes de façon naturelle pour créer des mots nouveaux qui intégreront aisément un nouvel ouvrage et – comme pour le cas de *krasnolud* – le langage de la fantasy dans son ensemble. Ceci indique par ailleurs que la traduction de la fantasy étrangère permet de continuer à alimenter la terminologie de l'imaginaire existante, aussi ancienne soit-elle.

²⁷⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Hobbit*, traduit de l'anglais par Daniel Lauzon, *op. cit.*, p. 11.

²⁷⁶ SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Compendium wiedzy o literaturze fantasy*, [Le manuscrit trouvé dans la grotte du dragon. Compilation de connaissances sur la littérature fantasy], p. 206 : « Liczbę mnogą słowa dwarf - aby jak najdalej odejść od bajeczek dla dzieci [...] - Tolkien « utwardził » na dwarves. W polskim przekładzie Władcy Pierścieni podobnej operacji dokonała Maria Skibiniowska, zamieniając śmiesznego bajkowego « krasnoludka » na poważnego « krasnoluda ». Słowo « krasnolud » jest jednak w języku polskim neologizmem » [AS].

Chez Sapkowski, les langues fictives permettent d'établir un lien direct avec le monde celtique, ses pratiques et ses mythes. L'exemple en est donné avec l'extrait suivant :

<p>- <i>Bez teatralnych gestów - parsknęła królowa.</i> - <i>Oszczędzaj krew. Powiedziałam: kiedyś. Pamiętaj!</i> - Aen me Gláeddyv, zvaere a'Bloedgeas, Ard Rhena, Lionors aep Xित्रा! - <i>Crach an Craite, Jarl Wysp Skellige, uniósł ręce, potrzęsął mieczem. Wojownicy ryknęli ochryple, walnęli bronią o tarcze.</i> - <i>Przysięgę przyjął. Prowadź do fortu, jarlu.</i></p> <p>(<i>Krew elfów</i>, p. 326)</p>	<p>- <i>Épargne-moi ces gestes théâtraux, s'esclaffa la reine. Épargne ton sang... Je t'ai dit : un jour. Souviens-t'en !</i> - Aen me Gláeddyv, zvaere a'Bloedgeas, Ard Rhena, Lionors aep Xित्रा ! (<i>Le jarl des îles Skellige leva le bras et agita son épée. Les soldats poussèrent un cri rauque et frappèrent leurs armes contre leur bouclier.</i>) - <i>J'accepte ton serment. Maintenant, conduis-moi au fort, Crach.</i></p> <p>(<i>Le Sang des elfes</i>, p. 447)</p>
--	---

Nous ne tenterons pas ici de décrypter l'ensemble du message transmis par le jarl. Toutefois, quelques mots attirent l'attention par leur connotation culturelle, et notamment *Bloedgeas*. Dans un autre tome de *Sorceleur*, Crach commente lui-même cet épisode :

<p><i>Bloedgeas, przysięga krwi, jaką złożyłem Calanthe, faktycznie wiąże mi ręce.</i></p> <p>(<i>Wieża Jaskółki</i>, p. 345-346)</p>	<p><i>En raison du Bloedgeas, le serment par le sang exigé par Calanthe, j'ai effectivement les mains liées.</i></p> <p>(<i>La Tour de l'Hirondelle</i>, p. 399)</p>
--	---

Selon Katarzyna Łęk, le *geas* de Sapkowski est calqué sur la pratique celtique du *geis* qui permettait à une personne d'imposer une obligation, un devoir ou une interdiction à une autre par le biais d'une formule ou d'un geste particulier²⁷⁷. Ces extraits font directement référence à ces pratiques : après la mort de sa fille et de son gendre, la reine Calanthe exige réparation du jarl Crach an Craite qui a les a laissés prendre la mer dans une région particulièrement dangereuse. D'une part, la proximité sémantique entre *geas* et *geis* ne passe pas inaperçue. La langue créée par Sapkowski s'inspire donc bel et bien de mots celtes. D'autre part, la forme même du *geas* – obligation imposée à Crach par Calanthe – est tirée de la pratique du *geis*. Il est à noter que dans la version française, l'aspect imposé du *geas* est souligné : « *przysięga krwi, jaką złożyłem Calanthe* », littéralement « le serment de sang que j'ai **fait** à Calanthe », est traduit par « le serment par le sang **exigé** par Calanthe ». Le français opte donc pour une

version plus explicative, mais aussi plus exotisante par le rapprochement opéré entre le geste du livre et la pratique celtique. La dimension d'obligation est, en effet, absente de l'original polonais.

Dans la fantasy, l'archaïsation du langage joue donc plusieurs rôles. Outre sa fonction de stylisation à part entière, elle permet de placer le lecteur à l'époque souhaitée par l'auteur. Mais elle peut également servir de base à l'élaboration d'un langage interne propre au monde imaginaire considéré. Ceci peut permettre de rendre l'univers représenté plus véridique, de donner le ton à l'ensemble de l'ouvrage ou encore d'établir des liens avec les domaines mythologiques réels sollicités par l'auteur.

Dans le cadre de cette étude, l'interrogation a également porté sur le langage archaïsé dans le roman historique.

e. Le langage archaïsé dans *Les Chevaliers teutoniques*

L'étude du langage archaïsé dans *Les Chevaliers teutoniques* de Henryk Sienkiewicz prend toute son importance lorsque l'on songe, comme nous l'avons déjà mentionné plus tôt, qu'Andrzej Sapkowski s'est inspiré du style de cet écrivain dans l'élaboration de ses archaïsmes.

À l'instar de la fantasy, le roman historique peut se dérouler à diverses époques. Selon les choix et préférences des auteurs, le langage pourra être plus ou moins fidèle à celui employé au cours de la période choisie. Comme l'ont expliqué Sapkowski et Bereś, le polonais du Moyen-âge est méconnu car les écrits médiévaux rédigés en polonais sont très rares : le latin était alors la langue de préférence pour l'écriture. Dans l'élaboration de son ouvrage, Henryk Sienkiewicz a réalisé un travail quasi-archéologique sur les documents qui existaient en polonais. Il s'est notamment appuyé sur des textes tels que *Kazania Świętokrzyskie* [Sermons de la Sainte Croix], extrait religieux daté de la fin du XIII^{ème} ou du XIV^{ème} siècle découvert par Aleksander Brückner en 1890. Les modes de pensée étaient également difficiles à cerner, et l'auteur s'est référé à des travaux d'historiens tels que Długosz pour donner du corps à son roman.

²⁷⁷ Voir ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 74.

Malgré les difficultés que l’auteur a pu rencontrer pour redéfinir le cadre historique médiéval, le langage est fortement archaïsé dans la version polonaise des *Chevaliers teutoniques*. Ceci donne d’emblée une ambiance moyenâgeuse à l’ensemble de l’ouvrage qui dépasse les simples indications sur l’époque analysée dans les chapitres sur les références historiques de la dernière partie de notre recherche.

Les mêmes mécanismes de stylisation sont-ils présents chez Sapkowski, auteur moderne de fantasy, et chez Sienkiewicz, écrivain de romans historiques et patriotiques du XIX^{ème} siècle ? L’archaïsation du langage est approchée de différentes façons par les traducteurs de fantasy qui penchent vers une fidélité plus ou moins importante, un respect plus ou moins scrupuleux du style de l’auteur, et mettent en œuvre différents procédés, tant grammaticaux que terminologiques, pour l’appréhender. La traduction du roman historique s’inscrit-elle dans l’une ou l’autre de ces tendances ? Pour répondre à cette question, analysons quelques exemples tirés de l’original des *Chevaliers teutoniques* et de leur traduction française la plus récente réalisée par Jean Nittman :

<p>- <i>Dalibóg, prawda!</i> – odrzekł jeden ze szlachty. – <i>Wiadoma po świecie chojność królewska, jeno się teraz docisnąć do niego nie będzie łatwo [...]. Ma być król węgierski, będzie, jako powiadają, i cesarz rzymski, i różnych książąt a komesów i rycerzy jako maku [...].</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 11)</p>	<p>- <i>Par Dieu ! Oui, c’est vrai ! répondit un des gentilshommes. Tout le monde connaît la générosité du roi, mais il ne sera pas facile de l’approcher [...]. On attend le roi de Hongrie et l’empereur romain ainsi qu’une foule de princes et de ducs.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 12)</p>
<p><i>Dwór jakowyś wali !</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 12)</p>	<p><i>On dirait toute une cour qui arrive.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 12)</p>
<p><i>A Zbyszko odrzekł :</i> - <i>I mazowieckich panien siła musi z nią być, hej !</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 13)</p>	<p>- <i>Il doit y avoir avec elle force filles de Mazovie ! répondit gaiement Zbyszko.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 12)</p>

<p><i>Młody Zbyszko z Bogdańca, który przywykły od dzieciństwa do wojny i srogich jej widoków, nigdy nic podobnego w życiu nie widział, trącił w ramię stojącego obok Mazura [...].</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 16)</p>	<p><i>Le jeune Zbyszko, habitué depuis son enfance à la guerre et à ses cruels spectacles, n'avait jamais rien vu de pareil. Il heurta le bras de son voisin [...].</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 15)</p>
---	---

Dans *Les Chevaliers teutoniques*, l'ambiance médiévale se laisse ressentir par l'utilisation d'un vocabulaire qui est tombé en désuétude. Notre réflexion porte sur la réception moderne de ces romans, nous nous intéresserons donc à leur perception contemporaine, et non celle au moment de la création du roman. Les mots tels que *dalibóg* ou *jeno* sont clairement perçus aujourd'hui comme des marques de stylisation archaïque. Cependant, le vocabulaire n'est que peu stylisé dans la traduction française. Le lecteur retrouve des expressions devenues aujourd'hui inhabituelles, comme « Par Dieu ! » pour traduire *Dalibóg*. Elles sont cependant minoritaires dans les exemples proposés.

De même que pour le cas de la fantasy, la grammaire joue un rôle important dans la réception du langage comme archaïque. L'utilisation de formes avec *jeno* ou *jako* (*jako powiadają, jako maku*) ne fait plus partie du langage courant. Le lecteur polonais y trouve une forme d'exotisation temporelle : du temps de la modernité de la lecture, il est transporté vers le passé où se déroule l'histoire, entre autres par le biais du langage qu'utilisent le narrateur omniscient et ses personnages. Cela n'est pas tout à fait vrai pour la traduction française ; aux formes archaïsées des exemples étudiés correspondent des formulations classiques en français :

- « *jeno się teraz docisnąć do niego nie będzie łatwo* » → « *mais il ne sera pas facile de l'approcher* »
- « *książąt a komesów i rycerzy* » → « *une foule de princes et de ducs* » : utilisation ancienne de *a* pour exprimer la conjonction de coordination « et » ; par ailleurs, il manque une information dans la traduction (« *i rycerzy* », « et de chevaliers »)
- « *jako maku* » → « *une foule* » : traduction de la métaphore comprenant une forme ancienne par une expression toujours utilisée en français.

Outre l'utilisation de conjonctions anciennes, l'inversion syntaxique permet non seulement de donner un aspect plus poétique à l'ouvrage, mais aussi de mimer un parler ancien : « *srogich jej widoków* ». Cette pratique est fidèlement reproduite en français : « *ses cruels spectacles* ». Cette manipulation grammaticale est fréquente dans la version française pour souligner l'archaïsation de la langue, comme le montrent les exemples suivants :

- *Plus attentifs encore semblaient les bourgeois.*
(*Les Chevaliers teutoniques*, p. 9)
- *On raconte même que le roi a fait tendre de brocart et orner de perles la couche royale !*
(*Les Chevaliers teutoniques*, p. 10)

Par ailleurs, bien que la stylisation par le vocabulaire est moindre que dans l'original polonais, des exemples peuvent être relevés :

- *J'ai en effet l'intention de m'arrêter à Cracovie, car j'ai entendu parler des **joutes** qui se préparent et je serai heureux de m'y essayer, de même que mon neveu qui m'accompagne ; malgré son jeune âge, **il a déjà vu à terre devant lui plus d'une cuirasse.***
(*Les Chevaliers teutoniques*, p. 10)
- *Et toi, tu n'as pas fui devant Jurand, **naguère** ?*
(*Les Chevaliers teutoniques*, p. 132)
- *Étendu ainsi, immobile, il paraissait plus grand encore que debout et ressemblait à un rocher **taillé à la ressemblance de l'homme.***
(*Les Chevaliers teutoniques*, p. 214)

La réflexion sur la retraduction menée pour la fantasy est également applicable au roman historique, car l'ouvrage considéré a connu deux versions en français. La première date de 1905 et la seconde, de 2002. Près de cent ans séparent les deux traductions. Il est fort possible que l'archaïsation du langage telle que perçue aujourd'hui ne corresponde pas à ce qui était pratiqué au début du XX^{ème} siècle. L'exemple ci-dessous permet d'établir une comparaison succincte :

Krzyżacy (Sienkiewicz, 1900), p. 17 :

*Niechże będzie wedle waszych słów, miłościwa pani! Pora tej wdzięcznej panience mieć swego rycerza, a pora i mnie mieć swoją panią, której urodę i **cnoty** będę wyznawał, za czym z **waszym pozwoleniem** tej oto właśnie chcę ślubować i **do śmierci wiernym jej w każdej przygodzie stać.***

Pour l'Honneur et pour la Croix (Wodziński et Kozakiewicz, 1905), p. 17 :

*Qu'il soit fait selon votre désir, **Altesse très gracieuse**. Il est temps que cette **jouvencelle** ait son chevalier, et que moi j'aie ma dame. Avec **votre licence**, c'est elle que j'élis. Jusqu'à la mort et **à travers les circonstances, je lui garderai ma foi**.*

Les Chevaliers teutoniques (Jean Nittman, 2002), p. 17 :

*Qu'il en soit selon votre parole, madame. Il est temps pour cette demoiselle d'avoir son chevalier, et il est temps pour moi d'avoir ma dame dont je **glorifierai la beauté et les vertus**. Ainsi donc, avec votre **assentiment**, je désire lui jurer fidélité jusqu'à la mort.*

Ces extraits sont tirés du moment du récit où Zbyszko, après avoir vu Danusia pour la première fois et l'avoir entendue chanter, décide de devenir son chevalier servant. Les passages soulignés sont ceux sur lesquels porte la stylisation la plus importante.

D'emblée, il est possible de remarquer une différence quantitative de traitement de l'archaïsme entre la traduction moderne et la première traduction dont la stylisation est bien plus importante. L'information transmise n'est pas non plus la même. La version de Nittman fait l'impasse sur deux éléments : le fait que le serment découle d'un choix de Zbyszko et non de Danusia, et l'indication de sa fidélité non seulement jusqu'à la mort, mais aussi en toutes circonstances. Quant à la traduction de Wodziński et Kozakiewicz, elle omet également l'information que Zbyszko devient le chevalier de Danusia pour louer sa beauté et ses vertus. Combiner les deux permettrait d'obtenir une version complète en français.

Par ailleurs, le langage utilisé diffère fortement entre les deux traductions. Là où Wodziński et Kozakiewicz s'attachent au style fortement archaïsé, Nittman semble préférer la facilité de lecture. Ainsi, la « *jouvencelle* » de la version ancienne, mot fortement marqué d'un point de vue stylistique, est rendue par « *demoiselle* » dans la traduction moderne, mot toujours utilisé et courant. À « *Altesse très gracieuse* » correspond « *madame* ». « *Votre licence* » est remplacé par « *votre assentiment* ». Le vocabulaire appliqué apparaît comme moins archaïque dans la traduction de 2002 que dans celle de 1905. Il apparaît ici que, outre la nouvelle lecture de l'ouvrage avancée par Skibińska, l'intentionnalité de la traduction diffère. Ainsi, Wodziński et Kozakiewicz semblent souhaiter rendre l'esprit médiéval du texte. Quant à Nittman, son intention paraît être de transmettre le style de l'auteur tout en l'allégeant autant

que possible, afin de rendre le texte plus lisible et accessible à lecteur contemporain. Ainsi, l'intentionnalité de l'auteur, évoquée par certains chercheurs en traductologie tels que Desmond ou Gostkowska, est complétée par la volonté du deuxième acteur qu'est le traducteur de l'œuvre.

3. Niveaux de langue

a. Langage vulgaire

Qu'est-ce que le langage vulgaire ? Avant de réfléchir aux implications des vulgarismes sur le travail du traducteur, il convient de définir cette notion.

Diverses définitions sont proposées par les dictionnaires. Dans l'optique d'une analyse traductologique, il a fallu se restreindre à celles qui intéressent la langue telle qu'elle est présente dans les textes du corpus, c'est-à-dire une langue appliquée par et adressée à des utilisateurs contemporains. En effet, le vulgarisme peut aussi avoir rapport à la manière dont le latin était utilisé (latin classique vs. latin vulgaire), ou encore il peut avoir trait au comportement. Ce ne sont cependant pas ces aspects qui occupent nos réflexions.

Le *Larousse* considère le vulgarisme comme une « *expression populaire qui n'est pas admise dans le bon usage* »²⁷⁸. Quant au *Petit Robert 2012*, il le définit ainsi : « *Expression, tour propre aux personnes peu instruites (ex. donne-moi z'en pour donne-m'en)* ». Enfin, le CNRTL confond les concepts de « vulgaire » et de « vulgarisme » et propose une vingtaine de définitions dont plusieurs ont retenu notre attention comme relatives à l'étude de la langue :

- *Qui est spécifique, qui est réservé à l'usage oral.*
- *Qui manque d'éducation, de distinction.*
- *Qui dénote la grossièreté, le manque de distinction.*
- *Qui choque la bienséance par son caractère grossier dans l'expression ou dans le contenu.*
- *La partie la moins distinguée, la plus commune d'une société.*²⁷⁹

En réunissant les définitions du *Larousse*, du *Petit Robert* et du CNRTL, il est possible de diviser le langage vulgaire en deux catégories distinctes. La première correspond au langage

²⁷⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vulgarisme/82651>, consulté le 9 mars 2017.

qui dénote de l'oralité sans intention de choquer. Il pourra par exemple s'agir des manières de parler peu distinguées qui peuvent être exprimées par la grammaire ou les formations lexicales comme dans l'exemple proposé par le *Petit Robert* : « *donne-moi z'en* » au lieu de « *donne-m'en* ». Ce langage correspondrait au langage argotique auquel se réfère William O. Desmond dans son article « Langue verte et verueur de la langue »²⁸⁰. La deuxième catégorie de langage vulgaire correspond à ce que Desmond décrit comme les jurons : mots grossiers, insultes, etc. L'intensité du ressenti peut être une affaire personnelle d'une part, et culturelle de l'autre. Tous les jurons seront donc considérés comme des vulgarismes à part entière, qu'ils soient d'intensité légère, modérée ou élevée.

Il convient, à la suite de William O. Desmond dans sa réflexion sur le langage vulgaire et argotique, de « *déterminer à quel nécessité ou besoin, à quel désir, à quelle tendance répond [le besoin d'utiliser de l'argot ou des jurons]* ». Desmond répond à cette interrogation en déclarant : « *L'emploi d'une expression argotique ou familière a [...] pour objet de souligner une intention de l'auteur* »²⁸¹.

i. Le Sorceleur à tous les niveaux de langue

Suite à la remarque de Desmond, la question qui se pose est la suivante : quelle est l'intention de Sapkowski dans son utilisation du langage vulgaire dans son ensemble ? Parmi les différentes possibilités, Desmond mentionne « *l'intimité avec le lecteur* »²⁸². Il apparaît en outre que le langage présent dans le *Sorceleur* est révélateur, en polonais, d'un parler médiéval qui place d'emblée le lecteur dans l'univers de l'auteur. Les vulgarismes occupent une place importante dans ce langage pseudo-moyenâgeux.

• Insultes et jurons

Passionné par l'histoire, Sapkowski double ses fictions de multiples caractéristiques historiques, aussi authentiques que précises, mais utilisées à des fins fictionnelles

²⁷⁹ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/vulgarisme>, consulté le 9 mars 2017.

²⁸⁰ Voir DESMOND, William Oliver, « La langue verte et verueur de la langue », dans Fabrice Antoine (éd), *Argot, langue familière et accents en traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille, 2004, p. 25-29.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

détournées²⁸³. Il est donc primordial de trouver les bons équivalents en français : l'utilisation d'idiomes trop modernes ou d'insultes d'intensité inappropriée reviendrait à partiellement détruire le monde où se déroule l'histoire. Le rôle de ces expressions dans la traduction française demeure similaire : « *hultaj* » est traduit par « gredin », « *włóczęga* » par « vagabond »²⁸⁴, etc.

Certaines insultes présentes dans le livre permettent de mettre en exergue la question de la littéralité de la traduction, comme « *psie nasienie* » qui a été rendu par « *graine de chien* », l'expression polonaise originale pouvant aussi être traduite par « fils de chien » si l'on applique le procédé de reformulation de Marianne Lederer. Cette littérarité s'explique-t-elle par la volonté de conserver la lettre de l'original ? La question qui se pose alors est la suivante : quelles libertés le traducteur peut-il se permettre dans la langue cible pour respecter l'intention de l'auteur et reproduire l'univers qu'il a créé, sans toutefois perdre en cohérence, tant du point de vue du texte d'origine que de la langue cible ?

Chez Andrzej Sapkowski, deux niveaux de jurons sont présents : les insultes et jurons « historiques », c'est-à-dire qui auraient pu être considérés comme vulgaires dans un monde médiéval mais qui sont aujourd'hui tombés en désuétude, et les insultes et jurons toujours utilisés dans la langue courante. Cette différenciation souligne l'importance de l'intentionnalité dans l'utilisation des mots et expressions vulgaires soulevée par Desmond et confirme la nécessité d'une gradation habile par le traducteur. En effet, les vulgarismes ne servent pas seulement à établir un lien avec le lecteur, mais sont aussi utiles à la création de l'espace du récit. Le tableau suivant comporte un échantillon d'insultes et de jurons présents dans les différents volumes du *Sorceleur* :

Polonais (original)	Français (traduction)
EXEMPLES DE VULGARISMES ANCIENS	
<i>Hultaju, rivski włóczęgo</i> (<i>Ostatnie życzenie</i> , p. 8)	<i>Gredin, vagabond de Riv</i> (<i>Le Dernier Vœu</i> , p. 8)

²⁸³ Andrzej Sapkowski est également l'auteur, entre autres, d'une trilogie historique à composantes fantastiques connue sous le nom de *Trylogia husycka* [La trilogie hussarde].

²⁸⁴ Dans la mesure où ces termes sont utilisés en tant qu'insultes à l'égard du personnage principal, ils peuvent être considérés comme relevant du langage vulgaire tel que nous l'avons défini pour les besoins de la présente recherche.

Remarque : Les termes *hultaj* et « gredin » sont des équivalents exacts, tant du point de vue de la signification que des connotations. Le terme « vagabond » pourrait cependant être perçu comme moins dégradant que *włóczęga*. Il aurait été possible d'accentuer l'aspect péjoratif du polonais en utilisant un terme comme « va-nu-pied » ou encore « traîne-savate » qui reflètent plus fortement l'aspect de pauvreté et de désœuvrement qui se perçoivent dans « *włóczęga* ». Notons ici que « *Rivski* », traduit par « de Riv », fait référence à la Rivie, pays imaginaire du monde créé par Sapkowski.

Pokrzywnik

(*Ostatnie życzenie*, p. 8)

Paon-de-nuit

(*Le Dernier Vœu*, p. 8)

Remarque : Un paon-de-nuit est un type de papillon de nuit. Il ne s'agit cependant pas d'une insulte en français. Le mot polonais *pokrzywnik* peut également désigner cet insecte, mais le dictionnaire *Słownik gwar polskich* [Dictionnaire des patois polonais]²⁸⁵ indique que *znajda* est un synonyme de *pokrzywnik* ; il s'agit d'un terme péjoratif désignant un enfant ou un animal abandonné. Or dans l'univers créé par Sapkowski, les sorciers sont connus pour être des enfants abandonnés par leurs parents. Un équivalent acceptable en français aurait pu être « batârd » qui reflète le caractère indésirable de *pokrzywnik*.

Lajno ma w uszach

(*Ostatnie życzenie*, p. 9)

Il a de la merde dans les oreilles.

(*Le Dernier Vœu*, p. 8)

Remarque : On ne retrouve pas le caractère désuet de « *lajno* » dans la traduction. Nous n'avons pas trouvé de synonyme français qui rendrait à la fois la lettre et l'esprit de l'original. Cependant, le langage global utilisé par les protagonistes français laisse entendre que l'action se déroule à une période pseudo-médiévale, notamment par l'introduction de termes tels que « gredin ». Tous les termes archaïsés ne peuvent pas l'être à valeur égale dans la traduction, le traducteur doit donc user de créativité pour rendre cet esprit dans l'ensemble de son texte. Il aurait toutefois été possible d'utiliser le mot « bouse » à la place de « merde » pour accentuer le caractère argotique de l'énoncé.

²⁸⁵ KARŁOWICZ, Jan, *Słownik gwar polskich* [Dictionnaire des patois polonais], Cracovie : Akademia Umiejętności, 1906, numérisé par Google Books, consultable en ligne (consulté le 25 janvier 2016) : https://archive.org/stream/sownikgwarpolsk04kargoog/sownikgwarpolsk04kargoog_djvu.txt

<p><i>Jeden pastuszek, kretyn znany w całej okolicy.</i></p> <p><i>(Ostatnie życzenie, p. 16)</i></p>	<p><i>Un pâtre, un innocent connu dans toute la contrée</i></p> <p><i>(Le Dernier Vœu, p. 17)</i></p>
<p><u>Remarque</u> : La traduction du terme péjoratif <i>kretyn</i> (littéralement, « crétin ») par « innocent » interpelle. Lors de la discussion au cours du colloque « Fantastique, fantasy et merveilleux en traduction » qui s’est déroulé à Cracovie les 4 et 5 décembre 2015, Dorota Guttfeld a parlé du « choix de la sécurité » lors de la traduction de la fantasy et de la science-fiction. Il s’agirait, d’une part, d’« assagir » le langage pour le public et le marché cible, et d’autre part de choix « sécuritaires » faits par le traducteur. Il est possible qu’il s’agisse ici de ce type d’approche. Par ailleurs, l’utilisation du terme « pastoureau » à la place de « pâtre » aurait permis de mimer le diminutif présent dans le mot <i>pastuszek</i>, accentuant ainsi le caractère du personnage.</p>	
<p><i>Odchędoż się, durniu !</i></p> <p><i>(Ostatnie życzenie, p. 308)</i></p>	<p><i>Va te faire voir, imbécile !</i></p> <p><i>(Le Dernier Vœu, p. 358)</i></p>
<p><u>Remarque</u> : « <i>Odchędoż się</i> » a été créé sur la base du verbe <i>chędożyć</i> qui est un verbe ancien, voire désuet selon le dictionnaire des vulgarismes <i>Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów</i> [Dictionnaire des jurons et des vulgarismes polonais] de Maciej Grochowski²⁸⁶. Le caractère ancien de l’insulte se perd en français ; il est également possible de se demander si l’expression « Va te faire voir » n’est pas d’intensité moins élevée que « <i>odchędoż się</i> », dont le caractère sexuel est absent du français, alors que l’utilisation de « va te faire foutre » aurait changé la tonalité comme le dénote Claude Duneton²⁸⁷.</p>	

²⁸⁶ Voir GROCHOWSKI, Maciej, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów* [Dictionnaire des jurons et des vulgarismes polonais], entrée *chędożyć*, p. 43.

²⁸⁷ Voir DUNETON, Claude, *Le Bouquet des expressions imagées*, Paris : Seuil, 1990, p. 772.

EXEMPLES DE VULGARISMES MODERNES

Wzruszył ramionami i poszedł precz, znacząc tym samym siebie i ogół swoich komilitonów klejmem nieczułych, aroganckich, godnych najwyższej pogardy skurwysynów.

(Czas pogardy, p. 164)

*Il s'est contenté de hausser les épaules et de s'en aller au loin, se laissant ainsi marquer, lui et l'ensemble de ses compagnons d'armes, du sceau **des fils de pute** insensibles et arrogants, dignes du plus grand mépris.*

(Le Temps du mépris, p. 207)

Remarque : l'auteur mêle ici une insulte hautement vulgaire et qui est toujours utilisée, « skurwysyn », à un langage plutôt soutenu : « *znacząc tym samym siebie i ogół swoich komilitonów* ». Les formes introduites dans la version française reproduisent cette dichotomie : l'expression littéraire « *se laissant ainsi* » se retrouve dans la même phrase que le vulgarisme « *fils de pute* ».

- *Dziwnego tego osobnika poszukujemy nie tylko my, ale, jak się okazuje, również służby Vattiera de Rideau i ludzie tego skurwysyna...*

- *Pani Filippa, hem, hem, nie lubi takich słów. Napisałem : 'tej kanalii'.*

- *Niech będzie. Tej kanalii Stefana Skellena.*

(Chrzest ognia, p. 37)

- *Nous ne sommes pas les seuls, apparemment, à rechercher cet étrange individu. Les services de Vattier de Rideaux sont également à sa poursuite, et les hommes de ce fils de p...*

- *Dame Filippa n'aime pas ces mots-là. J'ai écrit : « cette canaille ».*

- *Soit. « ... cette canaille de Stefan Skellen ».*

(Le Baptême du feu, p. 43-44)

Remarque : Il est intéressant de noter que le vulgarisme clairement énoncé en polonais est soumis à une certaine censure en français. En effet, la traductrice a préféré interrompre le personnage avant qu'il ne profère son insulte. Par ailleurs, ce paragraphe confirme l'idée de gradation qui correspond à une intention de l'auteur envers son lecteur – ici, il s'agit de ne pas offenser la sorcière Filippa Eilhart.

<p><i>Tchórz ! [...] Gównojad ! Zajęcza skóra !</i> <i>(Wieża jaskółki, p.178)</i></p>	<p><i>Pleutre ! [...] Bouffeur de merde ! Peau de lièvre !</i> <i>(La Tour de l'Hirondelle, p. 204)</i></p>
<p><u>Remarque</u> : Les vulgarismes présents en polonais ne sont pas spécialement archaïsés, c'est pourquoi ils sont considérés comme des jurons modernes. <i>Tchórz</i> est un mot qui existe réellement et qui, malgré qu'il soit rendu par un archaïsme en français, est toujours utilisé. Quant au mot-valise <i>gównojad</i>, il est traduit de façon imagée et non rendu par un mot-valise similaire. Enfin, l'expression <i>zajęcza skóra</i> se réfère au caractère farouche du lièvre. La traduction littérale en français ne permet cependant pas l'expression de ce trait. Ainsi, l'imagerie animale constitue un culturème à part entière et change d'une langue à l'autre. Pour ce qui est de l'absence de courage, le français aurait préféré une expression telle que « courage de brebis »²⁸⁸ ou « poule mouillée ».</p>	
<p><i>Szachraje, kurwa, jesteście !</i> <i>(Wieża jaskółki, p.195)</i></p>	<p><i>Vous êtes des escrocs et rien d'autre !</i> <i>(La Tour de l'Hirondelle, p. 224)</i></p>
<p><u>Remarque</u> : Le vulgarisme présent sous la forme d'interjection <i>kurwa</i> (litt. « putain ») a été effacé de la version française. Une traduction possible de cette phrase pour rendre l'aspect vulgaire du polonais aurait été : « Des escrocs, putain, voilà ce que vous êtes ! » [AS].</p>	

ii. *The Witcher III, un niveau de langue respecté ?*

Lors du colloque « Fantastique, fantasy, merveilleux en traduction » qui s'est déroulé à Cracovie les 4 et 5 décembre 2015, nous avons eu l'opportunité de présenter nos travaux sur *Sorceleur* sous le titre « Histoire et mythologies dans la traduction du roman fantasy sur l'exemple du *Sorceleur* d'Andrzej Sapkowski ». Nous avons eu la chance de faire notre présentation juste avant Dorota Gutfeld dont le sujet était « *Fantastic neologisms in translation : creature names in professional and amateur renderings of Sapkowski's Witcher series into English* ». Lors de la discussion qui a suivi nos exposés, Dorota Gutfeld a précisé que le travail réalisé par les équipes de CD Projekt Red sur le jeu vidéo inspiré de *Sorceleur* était un travail de fans qui avaient souhaité être fidèles au monde de l'auteur.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 499

Cette fidélité passe par de nombreux canaux : ambiance générale, aspect et psyché des personnages, bestiaire et représentation des monstres, références internes à l'ouvrage de Sapkowski, etc. Le langage, et notamment les vulgarismes et leur gradation, en fait-il partie ?

En s'intéressant au langage présent dans la version polonaise de *Witcher III*, force est de constater que les éléments de vulgarité appartenant à notre deuxième catégorie – donc celle qui regroupe les insultes et les jurons – sont nombreux :

Version polonaise

Hymke,

Nic dziwnego, że wojnę przegrywamy, skoro nasi żołnierze to takie pizdy! Starczyło parę strzał z krzaków puścić, doprawić buzdyganem i po walce, cały konwój w rozsypce. Może dlatego tak im nie szło, że wieźli od cholery wódki. Pewnie dzielni wojacy sobie od czasu do czasu popijali, a wiadomo – jak się widzi podwójnie, to i trafić ciężiej.

Version française

Himmy,

Pas étonnant qu'on perde cette guerre avec des soldats aussi cons et lâches ! Quelques flèches, un grand coup de masse et le tour était joué. La bataille était finie et nous n'avions plus qu'à nous emparer du convoi. Ils se débrouillaient peut-être aussi mal à cause de toute la vodka qu'ils transportaient. Nos braves guerriers devaient en siroter un peu de temps en temps et la conséquence est évidente : quand on voit double, c'est sacrément dur de toucher sa cible.

Commentaire

L'expressions très vulgaires *pizdy* se retrouve traduite en français par « *cons et lâches* ». Il s'agit, dans les deux cas, d'un vulgarisme moderne qui peut être considéré comme moins gradé en français qu'en polonais. Par ailleurs, la version française est descriptive mais correspond à la signification du polonais. Une traduction plus fidèle, tant du point de vue de la gradation du vulgarisme que de sa signification, aurait probablement pu être : « Pas étonnant qu'on perde cette guerre quand nos soldats sont des trous-du-cul pareils ! ».

Version polonaise

Ten głupi kutas Bruce znów chciał nas oszukać. Ale nie tym razem! Weźcie kilof, łopatę i złóżcie wizytę naszej zmarłej pryncypalce. Jej kocia morda nawet za życia była mi wstrętna, dlatego na samą myśl, żebym miał ją oglądać po śmierci, dostaję krwawej biegunki. Zabierzcie klejnoty, perły i resztę precjozów, które ten idiota Bruce wrzucił jej do grobu i wracajcie na metę.

Robin

PS Podobno od śmierci Seliny ten pętak pląta się gdzieś po Cmentarzu za Murami i zawodzi do księżyca. Jak znam życie, to ma przy sobie kluczyk do szkatułki, z którą pogrzebał tę sukę. Można by było skrócić jego cierpienia ukrecając mu tęb. Albo wrzucając go do jeziora? O ile sam się już nie utopił.

Version française

Ce gros nigaud de Bruce a encore essayé de nous rouler. Mais cette fois, il ne nous aura pas ! Prenez une pelle, une pioche et allez rendre visite à notre défunt chef. Son visage était hideux même de son vivant, alors j'ai des frissons rien qu'à l'idée de la regarder maintenant qu'elle est morte. Prenez les bijoux, les perles et les autres objets précieux que ce niquedouille de Bruce a jetés dans sa tombe. Oh, et si vous voyez cette chiffe molle traîner dans le cimetière, brisez-lui le cou.

Robin

Depuis la mort de Selina, il semblerait que ce crétin hurle à la lune aux environs du cimetière hors-les-murs. Je suis prêt à parier qu'il détient la clef du coffre que nous avons enterré avec cette vieille carne. Le mieux serait peut-être de mettre fin à ses tourments en le noyant dans le lac. S'il n'est point tombé dedans tout seul, bien entendu.

Commentaire

Le langage vulgaire est nettement plus gradé en polonais qu'en français. L'expression imagée *kutas* qui renvoie à une certaine partie de l'anatomie masculine est traduite par « *gros nigaud* » qui relève de l'insulte très légère, voire peut être considéré comme sorti du langage vulgaire. Il en va de même pour les autres expressions vulgaires : *idiota*, litt. « idiot », est traduit par « *niquedouille* » qui est un équivalent sémantique archaïsé ; le terme insultant *suka* est traduit par « *vieille carne* » dont le traitement correspond aux deux vulgarismes précédents.

Dans le passage polonais, des vulgarismes modernes d'intensité élevée qui ne se retrouvent pas chez Andrzej Sapkowski sont utilisés. Il semble que la gradation des vulgarismes diffère dans le jeu vidéo et dans le livre, premièrement par leur intensité et deuxièmement par leur

fréquence. En effet, *pizda* qui désigne les parties génitales féminines est un mot considéré comme extrêmement vulgaire, peut-être plus que *skurwysyn* [fils de pute] qui est le maximum introduit par l'auteur. Par ailleurs, les vulgarismes se retrouvent à différents moments du jeu vidéo. Le joueur les rencontre non seulement dans le paratexte, comme dans les exemples cités ci-dessus, mais également dans les dialogues avec les personnages non joueurs ; il est invectivé par ses adversaires au cours des combats qui jalonnent l'aventure. Ces situations correspondent à différents moyens d'expression qui existent dans le jeu vidéo, mais ne sont pas permis par le support littéraire, ce qui peut, entre autres, expliquer la présence plus importante de vulgarismes dans le jeu que dans le livre. Nous nous sommes interrogés non seulement sur la gradation des jurons dans le jeu au regard de l'ouvrage littéraire, mais aussi sur leur traduction française. En effet, rien ne peut vraiment justifier un bémol dans l'utilisation des vulgarismes si ce n'est l'auto-censure du traducteur ou, par extension, de l'organisme pour lequel il traduit²⁸⁹, et ce même si l'on prend en compte que les vulgarismes sont plus intenses et plus fréquents dans l'usage banal polonais que français. Les exemples cités en sus sont unanimes et reflètent la situation globale de la version polonaise par rapport à la version française, où le choix de la sécurité mentionné par Gutfeld prime.

iii. Les vulgarismes dans la Breslau de l'entre-deux guerres

Dans *La Peste à Breslau*, le langage vulgaire se manifeste de deux manières principales : soit sous forme d'invective adressée par un personnage à un autre, soit sous forme d'interjection, de juron qui ne s'adresse à personne en particulier. C'est une utilisation calquée sur la vie courante, que l'on observe également dans la fantasy de Sapkowski. Nous n'avons pas observé la présence de jurons ou de langage vulgaire en-dehors des dialogues. L'histoire est racontée par un narrateur omniscient, certains extraits sont cependant présentés sous la forme d'articles de journaux. Dans les autres volumes des enquêtes d'Eberhard Mock, l'auteur introduit également des extraits de journaux intimes, de recherches scientifiques ou pseudo-scientifiques, etc. Recourir à ces différents registres influe sur la langue employée, sur le ton général mais aussi sur le niveau de spécialisation. Intéressons-nous ici au langage vulgaire dans le cycle de Krajewski en nous appuyant sur des exemples tirés de *La Peste à Breslau*.

²⁸⁹ La localisation de jeux vidéo est le plus souvent réalisée par des agences de traduction spécialisées qui confient la tâche à des traducteurs multiples, au regard de l'immensité du travail que représente la traduction d'un jeu vidéo aussi vaste que *Sorceleur*.

Marek Krajewski ne s'illustre pas par une créativité néologique particulière, ni par une difficulté importante dans le niveau de gradation des vulgarismes qu'il introduit. Les plus fréquents semblent être *kurwa* [litt. « putain »], utilisé une dizaine de fois dans le livre, et *skurwysyn* [litt. « fils de pute »], pour lequel nous avons comptabilisé treize utilisations, avec ou sans déclinaisons, au singulier comme au pluriel. Voyons quelques exemples d'utilisation du mot *kurwa* dans *La Peste à Breslau* et ses traductions dans la version française :

1	<i>I wyrzucicie, kurwa, ten głupi protokół. (Dżuma w Breslau, p. 21)</i>	<i>Et puis, jetez-moi ce foutu procès-verbal ! (La Peste à Breslau, p. 25)</i>
2	<i>Jakaś kurwa śmiała się z jego małego ptaszka, to ją zaciukał ! (Dżuma w Breslau, p. 102)</i>	<i>La pute a dû rigoler de sa pine et il l'a trucidée. (La Peste à Breslau, p. 101)</i>
3	<i>Wychodź, kurwa! No co jest! (Dżuma w Breslau, p. 105)</i>	<i>Sortez de là, putain ! Et plus vite que ça ! (La Peste à Breslau, p. 103)</i>
4	<i>Pobrudziłaś mi kołnierzyk, kurwo ! – Szczęki Mocka zacisnęły się mocno. – Tak ? Tak właśnie zrobiłaś ? Wiesz, kurwo, co to znaczy pobrudzić mi kołnierzyk albo powalać błotem moje buty ? To znaczy rozzłościć mnie. Bardzo rozzłościć... (Dżuma w Breslau, p. 157)</i>	<i>Tu m'as sali mon col, putain ! s'écria Mock, dont les mâchoires se crispèrent. Tu sais ce que ça fait de salir ma chemise ou mes chaussures, putain ? Ça me met dans une rage, putain ! Une rage terrible... (La Peste à Breslau, p. 152)</i>
5	<i>Po kilku godzinach ścierwojady i robaki porzucą rozłożone ciało tej kurwy i zaczną wgryzać się w twoje świeże mięso. (Dżuma w Breslau, p.180)</i>	<i>Dans quelques heures, la vermine délaissera le cadavre en décomposition de cette pute pour s'occuper de toi. (La Peste à Breslau, p.172)</i>

Pour un seul et même vulgarisme, trois traductions différentes sont utilisées en français. La première correspond au premier exemple et équivaut à la non-traduction. En effet, dans la phrase « *Et puis, jetez-moi ce foutu procès-verbal !* », l'interjection *kurwa* fréquente en langue familière et qui tend vers le vulgaire disparaît. Les deux autres solutions sont en réalité des synonymes que l'on peut observer dans les quatre autres exemples. Une réserve peut cependant être émise sur l'utilisation de « *putain* » dans l'exemple n° 4, où l'invective polonaise peut être lue comme une interjection en français. La problématique qui se formule

ici ne porte plus sur la gradation du langage vulgaire et sur l'intentionnalité de l'auteur, mais sur le placement du vulgarisme dans la langue d'arrivée. Bien que du point de vue de la signification du mot lui-même, le choix semble judicieux, il est impossible d'affirmer la même chose si l'on considère la phrase dans son ensemble, car il s'agit d'un mot plus fréquemment utilisé comme une interjection servant à exprimer diverses émotions que comme une insulte réelle, ce qui est le cas dans l'original.

Le mot *dziwka* [litt. fille de joie] revient également à de nombreuses reprises dans *La Peste à Breslau*. Il peut très certainement s'agir d'une insulte si on l'utilise hors-contexte, cependant, il ne figure pas dans le dictionnaire des jurons *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów* [Dictionnaire des jurons et des vulgarismes polonais] de Maciej Grochowski²⁹⁰. Il ne semble pas non plus avoir systématiquement été considéré comme une injure par les traductrices de *La Peste à Breslau* qui l'ont notamment rendu par « *gagneuse* » pour désigner le métier de prostituée. En effet, Eberhard Mock enquête sur le meurtre de deux péripatéticiennes avant d'en être accusé. Krajewski a par ailleurs souvent recours au personnage de la fille de joie dans ses nouvelles. Il s'agira alors de détecter la limite entre langage familier et langage vulgaire, entre dénomination et injure, qui peuvent encore se confondre dans la langue et l'écriture. Dans l'exemple cité, les traductrices ont choisi de rester du côté « sûr » de la traduction. Peut-on parler d'une interprétation personnelle de l'écrit de l'auteur, dès lors que nos recherches indiquent que ces mots qui peuvent être considérés comme injurieux ne sont pas systématiquement référencés comme tels ? Cette possibilité ne peut pas être rejetée, cependant, tout porte à penser que cette fois-ci – contrairement aux observations très justes de Kaja Gostkowska sur les traductions de Lem – la traduction la plus sûre a probablement été la meilleure. Toutefois, la traduction de « *gagneuse* » n'est pas la seule proposée par les traductrices, car plus loin dans l'ouvrage, le même vulgarisme est plus fortement gradé, « *pute* » pour *dziwka*. Il semble toutefois justifiable du point de vue de l'intention de l'auteur mentionnée par Desmond, il fait en effet partie d'une tirade plus vaste ponctuée de jurons et de langage vulgaire²⁹¹. Nous notons cependant l'utilisation d'un même mot dans la traduction pour deux synonymes dans l'original, question déjà abordée et qui ici relève d'un choix unique et purement stylistique opéré à la traduction.

²⁹⁰Voir GROCHOWSKI, Maciej, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów* [Dictionnaire des jurons et des
257

iv. Les vulgarismes interviennent-ils dans *Les Chevaliers teutoniques* ?

La question de la gradation des vulgarismes est particulièrement délicate à aborder lorsque l'on examine un texte archaïsé. D'une part, le polonais médiéval est inconnu, il est donc impossible de dire avec assurance quels termes vulgaires étaient alors utilisés. D'autre part, l'évolution de la langue et des mœurs altère la perception des jurons : il est tout à fait concevable que ce qui jadis pouvait être considéré comme vulgaire ne le soit plus aujourd'hui.

Ainsi, notre réflexion sur le langage vulgaire n'a pas pris en compte les considérations sur les mots employés, mais plutôt sur le contexte dans lequel ils le sont. Lorsqu'un personnage en insulte un autre, même si l'invective paraît aujourd'hui comme innocente, elle a été considérée comme un vulgarisme pour la présente étude. Dans cette perspective, il est intéressant de jeter un œil au traitement des jurons et insultes dans les deux traductions :

<i>Krzyżacy</i> , 1900, p. 39	<i>Pour l'Honneur et pour la Croix</i> , 1905, p. 29	<i>Les Chevaliers teutoniques</i> , 2002, p. 29
- <i>Tu ziemia równa, byle ją trochę udeptać. Niżli Niemca przeproszać, wolej bym się z nim potykał konno albo pieszo, na śmierć albo niewolę.</i> - Glupiś! – przerwał Maćko.	- <i>Le sol est uni, il suffirait de le piétiner un peu. A des excuses, je préfère une rencontre.</i> - <i>Tu es un niais!</i> interrompit Mathieu.	- <i>Le terrain me paraît bon... Si, au lieu de m'excuser auprès de l'Allemand, je le provoquais au combat? A mort ou à rançon, comme il voudra...</i> - <i>Tu es stupide!</i> interrompit Mathieu.

Dans cet exemple, l'interruption est le fait d'un terme unique : « *Glupiś!* », soit en français : « *Idiot!* ». Les traducteurs affaiblissent la force de celle-ci en introduisant une phrase : « *Tu es un niais/stupide!* ». Par ailleurs, dans la version polonaise et celle de Nittman, l'insulte en présence relève d'un langage toujours utilisé. Dans la traduction plus ancienne, un équivalent qui est aujourd'hui lu comme plus léger est utilisé. Toutefois, il relève d'un registre qui tend vers le soutenu. Ainsi, la question de l'évolution temporelle du culturème se pose, car ce changement de registre peut également résulter d'une évolution du langage.

vulgarismes polonais], Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.

²⁹¹ Voir KRAJEWSKI, Marek, *La Peste à Breslau*, op. cit., p. 187.

b. Langage courant et familier

À l'instar de ce que l'on peut observer pour les archaïsmes, l'expression littéraire de l'oralité, qui correspond au langage courant et familier, passe par différents canaux, utilisés de différentes manières par les différents auteurs. Après l'analyse initiale menée chez Kapuściński, c'est principalement sur le langage familier chez Sapkowski et Krajewski que portera la recherche. En effet, le langage archaïsé de Sienkiewicz et ses formes inhabituelles en polonais contemporain ne se prêtent pas à une étude du langage courant et familier.

i. Marques d'oralité chez Kapuściński

Les marqueurs d'oralité désignent l'introduction d'un style oral dans l'écrit. Que ce soit en donnant la parole aux protagonistes de ses livres ou en adoptant lui-même un style d'écriture relevant du registre courant ou familier, Kapuściński introduit à plusieurs reprises le marqueur d'oralité dans *Le Christ à la carabine* :

<p><i>Przestań podrzuć mi ciągle rakiety. Przyślij zdjęcie jakiejs żywej gęby jednego z tych facetów, którzy tam się tłuką ! [...]</i> <i>Kiedy zobaczyłem cmentarzyska sprzętu na Bliskim Wschodzie, pomyślałem : « Boże, <i>jakaż to niesamowita forsa</i> ! »</i> <i>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 51)</i></p>	<p><i>Arrête de m'envoyer des roquettes ! Envoie-moi plutôt une ou deux gueules bien vivantes, des tronches de mecs qui se cognent ! [...]</i> <i>Un jour, au Proche-Orient, j'ai eu l'occasion de voir un immense cimetière où était entreposé du matériel militaire. Je n'ai pas pu m'empêcher de penser : « Mon dieu, <i>quelle fortune cela représente</i> ! »</i> <i>(Le Christ à la carabine, p. 52)</i></p>
--	--

L'oralité est transmise par le vocabulaire employé dans la première partie de la citation, indiqué en gras. En français, la familiarité passe également par lexicque : « *gueules* », « *tronches* ». Cependant, le mot « *forsa* » issu de l'argot (« blé », « maille », « fric », etc.) a été traduit en français par « *fortune* ». L'oralité de l'expression n'est donc pas rendue et le style de l'auteur semble enjolivé, littérisé. Une proposition possible pour pallier cette absence serait : « Mon dieu, ça fait tellement de pognon ! » ou « Seigneur, tout ce fric ! » [AS].

Comme le montrent les exemples suivants, la plupart des marqueurs d'oralité rencontrés chez Kapuściński ont trait au vocabulaire utilisé. Le français, dont les normes d'écriture sont plus strictes, a souvent du mal à rendre cette oralité, et surtout les passages d'un registre de langue à un autre :

1	<p><i>Nowym prezydentem dożywotnim Haiti jest syn Duvaliera, dwudziestojednoletni Jean Claude, stuczterdziestokilowe bobo, ociężałe w ruchach, zapóźnione umysłowo.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 86)</p>	<p><i>Le fils de Duvalier, Jean-Claude, Bébé Doc, fort de ses vingt et un ans et de ses cent quarante kilos, gauche dans ses mouvements, retardé mentalement, est devenu le nouveau président de Haïti, à vie.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 86)</p>
2	<p><i>« Dokąd byśmy zaszli, mój Panie, gdyby ta kupa łbów nauczyła się myśleć ? »</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 101)</p>	<p><i>« Où irions-nous, mon cher monsieur, si cette bande d'abrutis apprendait à penser ? »</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 101)</p>
3	<p><i>Jeszcze hen przed wyborami Arana zapowiedział, że « lud wybierze mnie prezydentem »</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 127)</p>	<p><i>Bien avant les élections, Arana avait prédit que « le peuple l'élirait président »</i> (<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 125)</p>

Dans l'exemple 1, l'oralité est exprimée en polonais par l'utilisation du mot « *bobo* », terme affectueux pour « bébé ». La traductrice a tenté de rendre cette oralité en utilisant le surnom de Jean-Claude Duvalier, « *Bébé Doc* ». Toutefois, il s'agit de l'appellation utilisée dans les médias, l'oralité n'est donc pas entièrement présente. Une possibilité pour rendre le caractère familier de la phrase aurait été non pas d'utiliser le surnom du nouveau président, mais de trouver une correspondance française aux mots doux de Kapuściński :

Le fils de Duvalier, Jean-Claude, un gros bébé de vingt-et-un ans et cent quarante kilos, aux mouvements aussi lents que son esprit, devint le nouveau président à vie de Haïti. [AS]

Dans l'exemple 3, le marqueur d'oralité en polonais est rendu par l'utilisation d'une expression issue de la langue parlée, « *hen przed wyborami* ». Cependant, elle ne semble pas posséder d'équivalent oral en français, ce qui a conduit à l'utilisation d'une expression d'un registre courant.

De même que dans le *Christ à la carabine*, le marqueur d'oralité occupe une place importante dans *Autoportrait d'un reporter*. Ces culturèmes d'un genre particulier passent par l'utilisation de locutions tirées de la langue orale. Dans les deux premiers exemples suivants, ces locutions n'ont pas toujours d'équivalent en français :

<p><i>A pisanie powinno być odpowiedzialne, powinno być serio, powinno być ważne.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 53-54)</p>	<p><i>Or l'écriture doit être responsable, elle doit être sérieuse, elle doit être importante.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 57)</p>
<p><i>Dlatego jestem za tym by traktować tę pracę bardzo serio, w sposób bardzo odpowiedzialny.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 64)</p>	<p><i>C'est pourquoi j'estime qu'il faut le traiter avec le plus grand sérieux, de manière tout à fait responsable.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 68)</p>

L'expression « *serio* » relève, en polonais, du langage courant. Ce n'est pas le cas pour les équivalences proposées en français. Il aurait été possible de transmettre le langage courant en transformant le déverbatif *pisanie* en verbe : « écrire » au lieu de « écriture ». La formation syntaxique aurait alors permis de délittéreriser le langage dans le premier exemple : « Écrire, c'est une responsabilité, c'est du sérieux, il faut que ce soit important » [AS]. Dès lors, le sens et le niveau de langue peuvent être rendus de façon plus rigoureuse.

Le langage familier, courant et oral passe aussi par l'insertion de situations de dialogue dans le texte :

<p><i>Na przykład słyszymy, jak spierają się dwie osoby. Jedna mówi do drugiej : Moja droga. Nie masz racji.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 108)</p>	<p><i>Par exemple, deux personnes se querellent. L'une dit à l'autre : « Ma chère, tu as tort ».</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 120)</p>
--	---

Nous pouvons remarquer l'absence dans la version polonaise des marques classiques du dialogue, à savoir le retour à la ligne et le tiret. Le français, moins malléable, a exigé de la traductrice qu'elle conserve les guillemets, jugés indispensables pour le dialogue. L'oralité demeure toutefois présente tant en polonais qu'en français par l'introduction d'une situation qui implique un échange verbal.

ii. Le langage accessible de *Sorceleur*

Où établir la limite entre langage archaïsé, langage familier et langage courant pour une étude traductologique ? L'archaïsation peut être définie par l'ancrage du langage sur des formes reconnues comme archaïques par le biais de références à la littérature historique : fonds littéraires médiévaux français ou stylisation de Sienkiewicz. Nous l'avons vu, l'archaïsme peut toutefois se confondre l'oralité qui renvoie à son tour à un langage courant, voire familier. C'est ici l'usage, et donc la connaissance de la langue moderne, qui fournit les indices nécessaires au traitement de ces passages.

Le langage de *Sorceleur* est, en grande partie, accessible et compréhensible. La lecture de l'ouvrage en est facilitée et répond à l'objectif de divertissement des littératures adressées au grand public. Les exemples du langage courant sont nombreux :

<p><i>Kenna podciągnęła koc pod brodę. Wspominała.</i></p> <p><i>Nie dogonili dziewczyny. Znikła. Po prostu znikła. Boreas Mun – niebypwale – zgubił ślad karej klaczy po jakichś trzech milach. Nagle, bez ostrzeżenia zrobiło się ciemno, wicher przygiął drzewa niemal do ziemi. Lunął deszcz, ba, huknęły nawet gromy, zaświeciły błyskawice.</i></p> <p><i>Bonhart nie darował. Wrócili do Goworoźca. Wrzeszczeli na siebie, wszyscy, jeden przez drugiego i jeden na drugiego : Bonhart, Puszczyk, Rience i ten czwarty, zagadkowy, nieludzki, skrzeczący głos. Potem podnieśli na siodła całą hanzę, prócz tych, którzy – tak jak ja – nie byli w stanie jechać. Skrzyknęli chłopów z pochodniami, pognali w lasy. Wrócili nad ranem.</i></p> <p><i>Wrócili z niczym. Jeśli nie liczyć grozy, jaką mieli w oczach.</i></p> <p><i>(Wieża Jaskółki, p. 430)</i></p>	<p><i>Kenna tira la couverture jusque sous son menton. Elle se souvenait.</i></p> <p><i>Ils n'avaient pas rattrapé la jeune fille. Elle avait disparu. Tout bonnement disparu. Chose inouïe, Boreas Mun avait perdu la trace de la jument morelle au bout de quelque trois miles. Soudain, sans avertissement, le ciel s'était assombri, le vent avait fait ployer les arbres presque jusqu'à terre. Il pleuvait à torrents, la foudre grondait, les éclairs zébraient le ciel.</i></p> <p><i>Bonhart était en rogne, se souvint-elle. Ils étaient de retour à Unicorne. Ils se hurtaient dessus, les uns les autres : Bonhart, Chat-Huant, Rience et cette quatrième voix, énigmatique, inhumaine, éraillée. Puis toute la hanse s'était mise en selle, sauf ceux, dont je faisais partie, qui n'étaient pas en état de voyager. Ils avaient assemblé des manants qu'ils envoyèrent avec des flambeaux inspecter la forêt. Ils étaient rentrés au petit matin.</i></p> <p><i>Les mains vides. Mais l'horreur dans les yeux.</i></p> <p><i>(La Tour de l'Hirondelle, p. 494)</i></p>
---	---

Cet extrait constitue un échantillon représentatif de l'écriture d'Andrzej Sapkowski lorsqu'il n'applique pas de stylisation particulière – qu'il s'agisse de langue archaïque, de vocabulaire spécialisé ou encore de registres soutenus. Le vocabulaire utilisé fait majoritairement partie du langage courant. Le passage rapporté est énoncé à la première personne et contient quelques marques d'oralité, comme l'interjection *ba* qui n'est pas traduite en français. Quelques idiomes sont présents : « *Bonhart nie darował* », fr. « *Bonhart était en rogne* ». L'écriture est imagée : « *wicher przygiął drzewa niemal do ziemi* », fr. « *le vent avait fait ployer les arbres presque jusqu'à terre* ». Dans l'ensemble, le passage ne contient pas de difficultés culturelles particulières lors de la traduction, outre celles qui sont liées à l'usage de la langue mais qui trouvent des équivalents directs en français.

Un personnage est particulièrement intéressant pour étudier les formes familières du langage chez Sapkowski. Il s'agit de Milva, jeune femme qui a grandi en campagne puis en forêt. Dans ses dialogues apparaissent des formes proches de l'archaïsme qui cotoient des niveaux de langue familiers à rapprocher des patois. C'est un personnage dont le langage semble provenir tout droit des *kresy*, confins orientaux de l'ancienne Pologne, par l'introduction de lexies et de formes grammaticales russisantes. Ceci permet de démarquer sa provenance, que par ailleurs elle rappelle elle-même. Dans les extraits suivants, les mots et expressions stylisés sont indiqués en gras :

1	<p><i>We trzy dni wyjeżdżam z Brokilonu – powiedziała łagodnie po długim, bardzo długim milczeniu. – Niech jeno miesiącek pójdzie na uszczerb, niech nocki trochę ciemniejsze nastaną. Do dziesięciu dni wrócę, może wcześniej. Wnet po Lammas, w pierwszych dniach sierpnia. Nie turbuj się. Ziemię i wodę poruszę, ale wywiem się wszystkiego. Jeśli kto co wie o tej pannie, też będziesz to wiedział.</i></p> <p>(<i>Chrzest ognia</i>, p. 20)</p>	<p><i>Dans trois jours je quitte Brokilone, annonçat-elle doucement après un très long silence. Le temps que la pleine lune disparaisse, que les nuits s'assombrissent un peu. Je reviendrai d'ici dix jours, avant peut-être. Juste après Lammas, aux premiers jours d'août. Te prends pas la tête. Je remuerai ciel et terre, mais je découvrirai tout. Si quelqu'un sait quelque chose au sujet de cette demoiselle, tu le sauras aussi.</i></p> <p>(<i>Le Baptême du Feu</i>, p. 25)</p>
---	--	--

2	<p>Mówiła żem – wydyszała Milva – żebyś na mię tak nie wołała. Mówiła żem !</p> <p>(Wieża Jaskółki, p. 212)</p>	<p><i>Je t'avais prévenue, déclara Milva en haletant, de ne plus m'appeler comme ça. Je te l'avais bien dit !</i></p> <p>(La Tour de l'Hirondelle, p. 243)</p>
3	<p>- Cóż to jest, pół wieku? - uśmiechnął się wampir. - Chwilka, mgnienie ulotne... Aha, Jaskier, mała uwaga: Pół wieku poezji brzmi moim zdaniem lepiej niż Pięćdziesiąt lat.</p> <p>- Nie przeczę - trubadur schylił się nad kartką i pobazgrał po niej ołówkiem. - Dzięki, Regis. Nareszcie coś konstruktywnego. Ktoś jeszcze ma jakieś uwagi?</p> <p>- Ja mam - odezwała się niespodzianie Milva, wystawiając głowę spod derki. - Czego gały wytrzeszczacie? Żem niegramotna? Alem też i nie durna! My na wyprawie są, idziem Ciri na odsiecz, z bronią w ręku przez wraże ziemię idziem. Może tak być, że w lapy wraże popadnie ta Jaskrowa pisanina. A znamy wierszokletę, nie sekret, że papla jest, sensat tudzież plotkarz. Niechże tedy baczenie ma, o czym gryzmoli. By nas za te jego gryzmoły nie powiesili wypadkiem.</p> <p>(Wieża Jaskółki, p. 103)</p>	<p>- <i>Qu'est-ce qu'un demi-siècle ? sourit le vampire. Une minute, un instant fugace... Ah, Jaskier, permets-moi une petite remarque : « Un demi-siècle de poésie » sonne mieux que « Cinquante ans... ».</i></p> <p>- <i>Je ne le nie pas. (Le troubadour se pencha sur sa feuille de papier et gribouilla quelque chose à l'aide de son crayon.) Merci, Régis. Enfin une réflexion constructive. Quelqu'un d'autre a-t-il des observations à faire ?</i></p> <p>- <i>Moi, j'en ai une, intervint soudain Milva sur un ton abrupt en sortant sa tête de sous sa couverture. Qu'est-ce que vous avez à écarquiller vos mirettes ? C'est parce que je suis inculte ? Mais c'est pas pour autant que je suis bête ! Je vous rappelle qu'on est en expédition pour aller porter secours à Ciri, l'arme à la main, et qu'on traverse des terres ennemies. Ca se pourrait bien que les scribouillages de Jaskier tombent entre de mauvaises mains. Et on le connaît bien, le rimailleur, tout le monde sait que c'est une pipelette, un homme avide de sensations doublé d'une commère. Qu'il prenne donc garde à ce qu'il gribouille. Faudrait pas qu'on se fasse prendre à cause de sa fichue prose.</i></p> <p>(La Tour de l'Hirondelle, p. 120-121)</p>

Le langage particulier de Milva est fortement marqué dans la version originale, tant par l'utilisation d'un vocabulaire particulier (« wywiem », « niegramotna », « tudzież ») que par la grammaire atypique (« my na wyprawie są », « alem », « na mię ») et la phraséologie employée (« niech jeno miesiącek pójdzie na uszczerb », « nie turbuj się »). Le tableau ci-dessus permet d'établir un comparatif visuel entre la quantité d'éléments stylisants dans l'original et dans la traduction. Force est de constater que le français ne reflète que peu la langue de l'original, voire pas du tout dans l'exemple 2.

En français, le caractère familier du langage de Milva passe par l'utilisation de formes grammaticalement incorrectes à l'écrit. Ainsi, elle n'utilise pas systématiquement l'expletif dans les phrases négatives : « *te prends pas la tête* », « *mais c'est pas pour autant que je suis bête !* ». Par ailleurs, certaines expressions utilisées sont tombées en désuétude ou sont peu courantes sans relever du registre soutenu et s'accordent avec le polonais : « *écarquiller vos mirettes* », « *scribouillages* ». Toutefois, certaines formulations s'éloignent de cette oralité : « *un homme avide de sensations* ».

Le langage de Milva présente des difficultés considérables à la traduction, et respecter des champs sémantiques qui correspondent à un personnage médiéval non éduqué ne semble pas être une tâche aisée. Ce caractère aurait pu être renforcé en multipliant les recours aux méthodes déjà utilisées par la traductrice, mais le prix aurait pu être la lisibilité de l'ensemble.

La familiarité du langage exprimée par des formes légèrement russisantes permet de caractériser un personnage particulier. Ces formes s'expriment par les formes verbales qui expriment la première personne du pluriel : « *idziem* » ou encore l'application d'une forme mouillée inhabituelle à certains mots : « *mię* ». Il s'agit d'un véritable culturème spécifique à la Pologne où ce type de parler s'apparente à des zones géographiques précises (les confins) et à des populations particulières (paysans, peu éduqués, patois). Il est à noter que ce sont des formes qui tendent à s'effacer, se perdre. Ainsi, bien que la familiarisation littéraire du langage chez Sapkowski ne s'opère par de la même manière que son archaïsation (russisation des *kresy* vs. langage de Sienkiewicz), les deux objectifs peuvent se confondre.

iii. Le parler courant et familier de Krajewski

De même que chez Sapkowski, la majorité de *La Peste à Breslau* est rédigée dans un langage accessible apparenté au registre courant. Toutefois, des formes de familiarités s'introduisent chez l'écrivain tant au niveau de la graphie que du vocabulaire :

<p><i>Ale nie tera, dopiro za chwilę, jak przyjdzie mój kompan...</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 207)</p>	<p><i>Mais pas tout d'suite, quand qu'mon compère y sera là...</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 197)</p>
--	--

Tous les exemples examinés se situent alors que Mock est en prison pour un crime qu'il n'a pas commis. En tant que policier, il se fait malmener par ses compagnons de cellule, des tueurs sans scrupules, mais aussi sans éducation. Ils viennent de la rue et en utilisent le langage. Ceci se perçoit en polonais par l'utilisation de formes incorrectes à l'écrit qui introduisent l'oralité : « *nie tera* », « *dopiro za chwilę* ». L'aspect phonologique de l'oralité se traduit par l'application d'une orthographe incorrecte pour les mots considérés : « *tera* » au lieu de *teraz*, « *dopiro* » au lieu de *dopiero*. En français, le traitement est similaire d'une part à ce qui s'observe en polonais, d'autre part à ce qui est utilisé par les traducteurs de fantasy. Ainsi, la version traduite mime elle aussi un parler négligé. Celui-ci transparaît dans l'oralisation du discours par la graphie : « *tout d'suite* » au lieu de « tout de suite », « *y sera là* » au lieu de « il sera là ». Maryla Laurent et Margot Carlier soulignent cet aspect en introduisant la formule agrammaticale « *quand qu'mon compère* » et qui rapproche ces observations de celles réalisées sur la fantasy, où la tendance est à l'introduction de formes orales par le biais de la faute orthographique et grammaticale.

Chez Krajewski, la familiarité du langage est également transmise par l'utilisation d'un vocabulaire qui relève de ce registre :

<p><i>Bez mojego pozwolenstwa nie wolno ci wyjść z chlewu, nie wolno ci się wysrać ani wyszczuć, ani zapalić, ani położyć się pod pryczą i na pryczy. Nie wolno ci dotykać mnie i mojego żarła. Masz sprzątać celę i prac moje gacie oraz onuce.</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 206)</p>	<p><i>Nos règles, c'est que, sans ma permission, t'as pas le droit de sortir de ta porcherie. T'as pas le droit d'chier, d'pisser, d'fumer, d'te coucher sous le lit ou dessus. Pas le droit d'me toucher ou d'toucher à ma bouffe. Tu nettoies la piaule, tu laves mon calebar et mes molletières.</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 196)</p>
--	--

Contrairement au passage précédent où l'oralité était principalement exprimée par la grammaire et l'orthographe, cet extrait regorge de mots issus du registre familier qui est donc également perceptible dans le vocabulaire : « *pozwolenstwo* », « *wysrać ani wyszczuć* », « *żarło* », « *gacie* ». La stylisation graphique et grammaticale est absente.

Les traductrices françaises ont quant à elles recouru aux trois canaux de familiarisation disponibles : grammaire, orthographe et vocabulaire. Outre la contraction « d' » au lieu de « de », on note l'absence de l'explétif dans les phrases négatives : « *t'as pas le droit* » au lieu

de « tu n’as pas le droit ». Ceci relève du registre courant, non littéraire. Par ailleurs, les mots utilisés sont peu châtiés : « *chier* », « *pisser* », mais aussi « *piaule* » et « *calebar* » qui viennent de l’argot. On peut toutefois remarquer que la difficulté posée par le mot archaïsé « *pozwolenstwo* » n’a pas été traitée, ni dans cet extrait, ni dans l’extrait suivant où il est utilisé dans les réflexions de Mock :

<p><i>Czy Priessl leżał na tym samym łóżku, co dzisiaj on sam? I też nie wolno mu było nigdzie się ruszać « bez pozwolenstwa » ?</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 208)</p>	<p><i>Le jeune Hans avait-il été dans ce lit que Mock occupait désormais? Lui était-il également interdit de bouger ?</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 198)</p>
--	--

À l’instar de son créateur, Mock est un érudit qui a étudié le latin et le grec, un amoureux de littérature ancienne et classique. En polonais, il semble interpellé par le vocabulaire utilisé par son tortionnaire. Ceci n’est pas perceptible en français. La difficulté posée par la réutilisation en contexte différent d’un mot culturellement marqué peut toutefois se révéler insurmontable. En effet, quand un mot est stylisé dans l’original, il ne possède pas toujours d’équivalent dans la langue cible. Ainsi, dans la traduction, la stylisation peut porter sur des lexies différentes, comme c’est le cas dans les exemples cités. Le cinéma des années 1940 ou 1950 aurait pu constituer une source utile pour la recherche d’un équivalent. Il aurait aussi été possible de rendre l’état d’esprit de Mock, un intellectuel martyrisé par des gens qu’il considère probablement comme inférieurs, par un jeu de synonymie. Pour ce faire, il aurait été envisageable de reprendre un passage où la stylisation est perceptible et dont le sens est proche : « *Lui était-il également interdit de bouger ?* » aurait pu être remplacé par « Lui était-il également interdit de ‘sortir de sa porcherie’ ? ». Ainsi, la référence au discours précédent ne se ferait plus uniquement au niveau sémantique, mais aussi au niveau lexical. Par ailleurs, bien que le polonais utilise un mot qui existe, il est désuet et perçu comme incorrect par le protagoniste. Il aurait donc été possible d’inventer un mot nouveau, comme « *permissure* », qui aurait rendu l’équivalence.

iv. Quel langage courant dans *Les Chevaliers teutoniques* ?

Comme cela a été mentionné en introduction, *Les Chevaliers teutoniques* est un roman médiéval qui mime les façons de parler de l’époque, tout du moins dans la mesure du possible

au vu du peu de documents existants pour certifier de la langue polonaise du Moyen-âge. Les archaïsmes et le langage familier ont donc tendance à s’y mélanger. Certaines marques d’oralité qui semblent tendre vers la familiarité demeurent toutefois présentes.

L’exemple en est donné avec les interjections « *Hej !* » et « *Ba* » parfois utilisées par les personnages, comme le fait Maćko dans l’extrait suivant :

<p><i>Ba ! Lepiej pytajcie, panie bracie, gdzie był, bo go już nie ma. Hej ! jeszcze za czasów wojny Grzymaliticzyków z Nałęczami [...]</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 6)</p>	<p><i>Monsieur mon frère, demandez plutôt où il se trouvait ; car il n'existe plus. Pendant la guerre des Grzymala et des Nalezz [...]</i></p> <p>(<i>Pour l'Honneur et pour la Croix</i>, p. 10)</p>	<p><i>Demandez plutôt où il se trouvait, car il n'existe plus. Il avait brûlé, une fois, au cours de la guerre [...].</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 10)</p>
--	---	---

Les implications historiques et informatives de cet extrait sont analysées dans le chapitre sur la traduction du culturème historique. Ici, il est intéressant de noter la disparition du caractère oral du polonais dans les deux versions de la traduction. Il est toutefois possible de les traduire par des équivalents en français :

Bah ! Monsieur mon frère, demandez-moi plutôt où il se trouvait, car il n’existe plus. **Ah !** Au temps où les Grzymaliticzyk gerroyaient avec les Nałęcz [...]. [AS]

Nous proposons de transmettre l’oralité présente en polonais par l’introduction d’onomatopées en français, dans un même mouvement que ce qui s’observe dans l’original. Ainsi, les exclamations « Bah ! » et « Ah ! » font partie d’un langage fréquemment et aisément employé à l’oral. Bien qu’il soit possible d’arguer que cet extrait semble ainsi moins littéraire, il en devient plus fidèle à l’original, tant à sa lettre qu’à son esprit. En effet, ces onomatopées sont employées dans des discours oraux et humanisent en quelque sorte les personnages par l’attribution de certaines habitudes de langage.

c. Langage soutenu

Le recours à divers niveaux de langue joue un rôle quasi-descriptif dans l’écriture d’Andrzej Sapkowski et, de même que pour le langage argotique et les jurons, le langage soutenu répond lui aussi à une intention de l’auteur. Ainsi, les personnages plus éduqués ou issus de couches

sociales supérieures seront facilement repérables par le niveau de langue qu'ils utilisent. Le langage soutenu passe principalement par le vocabulaire utilisé.

Dans *Le Temps du mépris*, le lecteur fait ainsi la connaissance d'un personnage surnommé Professeur. Bien qu'il s'agisse d'un mercenaire, ses tournures sont empreintes d'un affect qui laisse entrevoir sa volonté d'apparaître intellectuellement supérieur :

<p>- <i>Lykniesz, Profesor?</i> - <i>Pozytywnie chętnie [...]. Byleby trunek nie był fałszowany żadnymi ingrediencjami [...]. Suponuję, że przejeżdżały tędy niedawno dwie damy, zmierzające intensywnie w kierunku Gors Velen? [...] Inkryminowanych dam – rzekł wolno okularnik – nie mógłbyś nie zauważyć. Jedna z nich jest czarnowłosa i ekstraordynaryjnie urodziwa. Dosiada wrongo żrebca. Druga, młodsza, jasnowłosa i zielonooka, wojażuje na jabłkowitej klaczce.</i></p> <p>(<i>Czas Pogardy</i>, p. 49)</p>	<p>- <i>Ça te tente, Professeur ?</i> - <i>Volontiers [...]. Du moment que l'alcool n'est pas frelaté [...]. Cher aubergiste [...], m'est avis que deux dames sont passées par ici, il y a peu de temps ; elles se dirigeaient avec promptitude vers Gors Velen [...]. Tu n'aurais pas pu ne pas remarquer les dames en question, dit lentement l'homme à lunettes. L'une d'entre elles a les cheveux noirs et elle est d'une beauté extraordinaire. Elle monte un étalon noir corbeau. La seconde, plus jeune, aux cheveux clairs et aux yeux verts, voyage sur une jument pommelée.</i></p> <p>(<i>Le Temps du mépris</i>, p.63)</p>
--	--

Le polonais est une langue slave, mais une grande partie du vocabulaire scientifique a pour base des mots latins. En effet, au XVIII^{ème} siècle, époque où le noyau terminologique des disciplines scientifiques était forgé, les langues savantes étaient le latin et le grec. C'est donc là que les chercheurs ont puisé leur inspiration pour la création de leurs concepts. Le résultat est qu'aujourd'hui, de nombreux termes relatifs aux sciences peuvent être compris hors-traduction d'une langue à une autre par les spécialistes, comme le montrent ces quelques exemples issus de la biologie et de l'écologie :

<u>Anglais</u>	<u>Polonais</u>	<u>Français</u>
Biomass	Biomasa	Biomasse
Ecosystem	Ekosystem	Écosystème
Autotrophy	Autotrofizm	Autotrophie
Photosynthesis	Fotosynteza	Photosynthèse

Pour mimer le langage savant, Andrzej Sapkowski s'est appuyé sur ces constructions et a utilisé un vocabulaire repose sur des formulations latines : « *ingrediencje* », « *suponuję* », « *inkryminowane* », « *ekstraordynaryjnie* », « *wojażuje* ».

Cependant, contrairement au polonais, une grande majorité du vocabulaire français puise ses sources dans le latin. Ceci ne concerne pas uniquement le langage soutenu ou scientifique, mais aussi la langue courante. Le traducteur ne peut donc pas user du même procédé que l'auteur et s'appuyer sur des constructions latines pour reproduire un langage savant. La question de la créativité du traducteur est donc à nouveau soulevée.

Dans le passage examiné, la traductrice a choisi d'introduire des mots d'un registre élevé, ou tout du moins peu courant, pour styliser le texte : « *frelaté* », « *avec promptitude* ». L'exercice n'est pas aisé, et le traducteur confronté à ce type de situation doit faire preuve d'une grande habileté à manier le vocabulaire. Ici, le nombre d'expressions savantes en français est bien moindre qu'en polonais. Le caractère éloquent du personnage aurait pu être souligné en renforçant l'utilisation de ces expressions (« je suppute » au lieu de « *m'est avis* », par exemple), ou bien en évitant la répétition « aux cheveux noirs »/« un étalon noir » qui n'est pas présente en polonais. C'est ce que nous tentons ci-dessous :

- Tu bois, Professeur ?

- Très volontiers [...]. Tant que le **breuvage** n'est pas *frelaté* [...]. Je **suppute** que deux dames sont passées par ici il y a peu. Elles allaient **promptement** en direction de Gors Velen [...]. Impossible de ne pas remarquer les dames **susmentionnées**, dit lentement l'homme à lunettes. L'une d'entre a la **chevelure de jais** et elle est d'une beauté inouïe. Elle **chevauche** un étalon noir. La seconde, plus jeune, aux cheveux clairs et aux yeux verts, voyage sur une jument pommelée. [AS]

Dans notre proposition, la tentative a porté sur une amélioration lexicale du passage étudié. Nous avons essayé de renforcer le côté érudit du personnage en multipliant les mots issus d'un registre élevé : « breuvage », « supputer », « chevelure de jais », « chevaucher ». Par ailleurs, l'utilisation du mot dérivé du langage juridique *inkryminowane* semble pouvoir trouver un équivalent en français, avec l'utilisation de « susmentionnées ».

Qu'en est-il lorsque le langage savant ne sert pas à définir un personnage, mais est directement souligné dans le texte ? Le dialogue suivant entre Geralt et le magicien Vilgefortz permet d'avancer une réponse à cette question :

<p>- Wierz mi, Vilgefortz, długo będę wspominał ten bankiet i tę feerię ewenementów. Zaiste, warte to obrazu. Tytuł: 'Geralt opuszcza wyspę Thanedd, pękając ze śmiechu'. - Nie zrozumiałem. – Czarodziej pochylił się lekko. – Zgubiłem się wśród kwiecistości twojej wypowiedzi, gęsto przetykanej wyszukanymi słowy.</p> <p>(Czas pogardy, p. 163)</p>	<p>- Crois-moi, Vilgefortz, je penserai longtemps à ce banquet et à ces événements féériques. Assurément, cela mérite un tableau. Avec en titre : 'Geralt quitte l'île de Thanedd, hilare'. - Je t'ai mal compris, alors. (Le magicien se pencha légèrement.) Je me suis égaré dans la grandiloquence, abondamment ponctuée de mots choisis, de ta déclaration.</p> <p>(Le Temps du mépris, p. 205)</p>
--	---

Dans la version polonaise, Geralt utilise des mots qui sont inhabituels en polonais : « *feeria* », « *ewenementy* ». Il introduit également la forme soutenue et archaïsée « *zaiste* ». Sa façon de s'exprimer est tournée en dérision par son interlocuteur.

La traduction française pose toutefois quelques problèmes quant à ce rapport de forces qui s'établit entre les personnages. En effet, Vilgefortz se moque de Geralt, qualifiant sa déclaration de « *grandiloquente* » et « *ponctuée de mots choisis* ». Cependant, les mots qui ne sont pas d'usage en polonais font partie du fond commun latin de la langue française : « *événement* » est un mot de la langue quotidienne, « *féerie* » ne relève pas non plus d'un registre particulièrement soutenu. L'astuce d'Andrzej Sapkowski qui consiste à introduire des mots de racine latine pour donner un aspect plus savant au langage de ses personnages ne peut pas non plus être appliquée ici. C'est donc une fois de plus la créativité du traducteur ainsi que son bagage lexical personnel qui entrent en jeu afin que le dialogue demeure cohérent.

La traduction de ce passage et l'établissement d'un rapport de forces adéquat entre les personnages est d'autant plus important que le magicien Vilgefortz joue un rôle capital dans la série. Ces relations auraient pu être représentées en appuyant sur la grandiloquence de Geralt en français :

Crois-moi, Vilgefortz, longtemps **j'invoquerai le souvenir** de ce banquet et de ces **péripéties fantasmagoriques**. C'est véritablement digne d'un tableau. Son titre : « Geralt quitte l'île de Thanedd en pleurant de rire ». [AS]

Le processus que nous nous proposons d'appliquer ici consiste en un changement de registre par un jeu de synonymie. Les mots qui apparaissent dans la langue française courante sont remplacés par des équivalents moins usités qui répondent ainsi à l'exigence de grandiloquence évoquée dans la seconde partie du dialogue par Vilgefortz.

Dans un ouvrage où interviennent différents niveaux de langue – vulgaire, familier, savant, etc. – la question de l’intentionnalité de l’auteur se pose. Pourquoi mettre des mots savants dans la bouche de tel personnage et des mots simples dans la bouche de tel autre ? L’extrait examiné montre que cette intention peut porter sur la globalité de l’ouvrage. Les rapports entre Geralt et Vilgefortz, illustrés par ce dialogue puisé dans *Le Temps du mépris*, sont représentatifs l’intrigue : le magicien se joue du sorcier tout au long des trois tomes restants de la saga. La gradation du langage dans la traduction prend donc toute son importance. Ceci pose la question de la sensibilité du traducteur à la tonalité du texte et de sa conscience du rôle joué par les différents niveaux de langue dans le texte source. Il s’agit d’un élément culturel majeur.

d. Le langage enfantin, un type particulier d’expression

Un autre niveau de langage exploité par Sapkowski et intéressant à analyser du point de vue de la traduction est le langage enfantin employé par Ciri dans les passages qui relatent son enfance. L’infantilisation du langage s’opère par le vocabulaire d’une part et les expressions idiomatiques d’autre part²⁹².

Le vocabulaire enfantin de Ciri passe notamment par la mauvaise prononciation des mots. La confusion entre les lettres « l » et « r » – qui sont deux consonnes alvéolaires en polonais – et la difficulté à rouler les « r » sont des problèmes orthophoniques courants chez les enfants en Pologne. Ils sont comparables aux difficultés des enfants français à différencier les sons /j/ et /z/. Sapkowski se sert de ce phénomène : « *Lefreks trzeba mieć. Jak się nie ma lefreksu, to wiatrak walnie cię kijem* »²⁹³.

En français, le « l » et le « r » se prononcent différemment : la première est alvéolaire, la seconde est uvulaire. Cependant, dans la traduction française, la confusion typiquement polonaise entre les deux lettres a été conservée : « *Il faut avoir de bons lefrefres. Quand on n’a pas de lefrefres, eh bien le tourniquet te donne un coup avec ses bras* »²⁹⁴.

²⁹² Voir LAURENT, Maryla, « *Pan Kleks* ou l’altérité mise en accusation. M.Tache d’encre, une réminiscence des totalitarismes du XX^{ème} siècle ? », dans SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Traduction pour la jeunesse face à l’altérité*, Wrocław : Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2001, pp. 23-35.

²⁹³ SAPKOWSKI, Andrzej, *Krew Elfów*, op. cit., p. 74.

²⁹⁴ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Sang des Elfes*, p. 100.

Ciri utilise également des expressions idiomatiques qui n'ont habituellement pas cours en polonais :

<i>Coën rozmasował mnie i zaraz wsadził znowu na grzebień. Tak trzeba, wiesz? Inaczej złapiesz lęk.</i>	<i>Coën m'a massée à cet endroit et m'a remise sur l'échelier. C'est ce qu'il faut faire, tu sais? Autrement, tu auras toujours peur.</i>
---	---

Le traducteur est ici face à un choix : rendre l'expression, erronée dans la langue d'origine, par une expression erronée dans la langue d'arrivée, ou bien introduire une forme appropriée dans la traduction et « naturaliser » le langage enfantin du personnage. Le premier choix serait donc à rapprocher de l'exotisation du texte selon Berman. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une référence directe à la culture slave, l'expression mise dans la bouche de Ciri démontre l'élasticité de la langue polonaise qui crée et admet facilement de nouveaux mots et expressions. Le second choix – introduire une forme correcte en français – est, au contraire, en faveur d'une naturalisation du texte. Dans le but de rendre cet idiome qui n'existe pas en polonais, la traductrice s'est servie d'une expression descriptive : « *tu auras toujours peur* », optant ainsi pour une version plus correcte et naturelle en français, mais qui éloigne un peu le lecteur de l'esprit du texte. Dans cet extrait, l'auteur détourne l'idiome polonais *złapać chorobę*, littéralement : « tomber malade » ou « attraper une maladie », et présente la peur comme une pathologie contre laquelle il convient de se prémunir. Une traduction possible aurait alors été :

Coën m'a massée à cet endroit et m'a remise sur l'échelier. C'est ce qu'il faut faire, tu sais? Sinon, **tu chopes la frousse**. [AS]

Le langage enfantin de Ciri s'exprime également dans les lettres qu'elle envoie à Geralt. L'auteur joue d'une part avec l'orthographe des mots, d'autre part avec les constructions syntaxiques pour montrer au lecteur que les lettres ont été rédigées par une personne qui n'écrit pas encore très bien.

Le premier indice, que l'on retrouve à la fois en polonais et en français, est l'utilisation abusive des majuscules :

<p><i>Dzisiaj natomiast Jadł Rosół a najgorzej że niekiedy trzeba Pościć i wstawać bardzo wczesnym Świtem.</i></p> <p>(Krew Elfów, p. 180)</p>	<p><i>Par contre, aujourd'hui, j'ai Mangé du Bouillon, mais le pire, c'est que quelquefois on doit Jeûner et se réveiller très tôt, à l'Aube.</i></p> <p>(Le Sang des elfes, p. 248)</p>
--	--

Le second est l'introduction de fautes d'orthographe dans la version polonaise :

<p><i>[Kazała napisać] czego się uczyć i że czuję się dobrze i jestem zdrowa. Czuję się dobrze i jestem zdrowa niestety Głodna, ale Wkrutce Obiad.</i></p> <p>(Krew Elfów, p. 180-181)</p>	<p><i>Elle me dit aussi de t'écrire ce que j'apprends ici, et que je me sens bien et en bonne santé. C'est la vérité, mais j'ai Faim... Heureusement, c'est bientôt le Dîner.</i></p> <p>(Le Sang des elfes, p. 248).</p>
---	---

Dans ce passage, la faute d'orthographe commise sciemment par l'auteur sur le mot *wkrótce*, orthographié *wkrutce*, n'a pas été reproduite en français. La question qui se pose ici est : les fautes intentionnelles introduites par un auteur dans son texte doivent-elles également s'opérer dans la traduction ? Dans le sous-titrage, il est souvent demandé aux traducteurs de ne pas reproduire les erreurs de l'original, à moins qu'elles aient une signification réelle dans le dialogue considéré. En effet, lors de la lecture d'un sous-titre qui ne dure qu'un instant, ces erreurs pourraient être malvenues dans la mesure où elles pourraient induire le lecteur en erreur et/ou rendre la lecture des sous-titres difficile. Cependant, les mécanismes de la littérature sont différents. Il semble donc que les erreurs conscientes de l'auteur devraient être transmises à la traduction. De même que pour le langage argotique, vulgaire ou scientifique, elles répondent à une intention de l'auteur. Ici, il s'agit d'une erreur qui indique au lecteur qu'il a affaire à un personnage jeune qui apprend à écrire. Une possibilité aurait été d'introduire une faute équivalente en français en commettant des fautes de grammaire ou d'orthographe fréquentes en français. Nous surlignons en gras les différentes possibilités :

Elle me dit aussi de t'écrire ce que **j'apprent** ici, et que je vais bien et que je suis en bonne santé. C'est la vérité, mais **j'ais** Faim... **Heureusemant**, c'est bientôt le **Diner**. [AS]

La répétition de « *czuję się dobrze i jestem zdrowa* » qui vient appuyer le caractère enfantin du passage examiné disparaît également, de même que la faute de syntaxe : « *jestem zdrowa*

niestety Głodna » où il manque une virgule. Les éléments d’infantilisation ont donc été réduits dans la traduction française. Une traduction plus fidèle de l’extrait aurait pu être :

Elle m’a dit de t’écrire ce que **j’apprent** et que je vais bien et que je suis en bonne santé. Je vais bien et je suis en bonne santé malgré la Faim, mais Par Chance le **Repa** arrive. [AS]

Dans notre traduction, nous avons tendu vers une fidélité maximale à l’original, tant au niveau de l’orthographe que de la syntaxe. Comparé à la version parue chez Bragelonne, l’extrait prend un caractère brut. Toutefois, c’est ainsi qu’est présentée l’écriture de Ciri : ce sont les mots mals travaillés et peu dégrossis d’une enfant qui apprend encore à écrire.

Le lissage de la langue enfantine est également perceptible dans l’extrait suivant, où la répétition disgracieuse de *albowiem* est remplacée par un point-virgule, syntaxiquement correct, en français :

<i>Teraz mogę znowu pisać, albowiem znalazłam nowe pióro albowiem tamto stare złamało się.</i> (<i>Krew elfów</i> , p. 181)	<i>Je peux de nouveau écrire car j’ai trouvé une nouvelle plume ; l’ancienne s’est cassée.</i> (<i>Le Sang des elfes</i> , p. 249).
---	---

Une traduction plus fidèle aurait été :

Je peux à nouveau écrire, **étant donné que** j’ai trouvé une nouvelle plume, **étant donné que** l’ancienne s’était cassée. [AS]

L’infantilisation du langage passe donc par plusieurs canaux :

- l’introduction de mots erronés dû à des problèmes orthophoniques courants. Il faut être conscient de leur existence dans la culture d’origine pour pouvoir les déceler et les transcrire d’une façon qui trouvera son application dans la culture d’arrivée ;
- l’introduction d’expressions inventées ou la transformation d’idiomes existants : *złapiesz lek*. C’est au traducteur de les repérer et de choisir de les retranscrire dans sa langue cible ou, au contraire, naturaliser le texte et ne pas introduire d’erreur dans sa traduction ;

- l'utilisation de fautes de syntaxe, telles que les majuscules en milieu de phrase ou l'absence de signes de ponctuation. Le choix s'opère entre sacrifier la lisibilité du texte d'arrivée pour conserver l'esprit de l'original ou, au contraire, rendre le texte plus facile à lire mais sans en respecter à la fois le fond et la forme ;
- l'introduction de formes syntaxiques maladroites comme les répétitions. Le français ne tolère guère les répétitions, le caractère infantile du langage en aurait donc été d'autant plus accentué. Cependant, la traductrice a préféré opter pour une amélioration syntaxique du texte d'origine. Cette pratique est courante dans les textes professionnels où il est tacitement attendu du traducteur qu'il rende un texte cible au moins aussi bon que le texte source. Souvent, le traducteur professionnel spécialisé dans les traductions médicales, techniques ou autres se verra dans l'obligation de signaler des incohérences au client, ou s'efforcera de rendre son texte plus lisible que celui qu'il a reçu. Cependant, appliquer à un texte littéraire cette pratique qui résulte de la priorité donnée à l'informativité directe peut interpeler. Dans un texte littéraire, l'information est souvent dissimulée, par exemple dans la manière dont s'exprime un personnage pour indiquer qui il est. Ces erreurs sciemment commises par l'auteur ont un objectif, elles méritent d'être traduites et donc devraient se retrouver dans le texte cible ;
- l'introduction de fautes d'orthographe qui sont réadaptées ou non à la langue d'arrivée.

4. Expressions idiomatiques

La forme des structures propres à la langue polonaise est en elle-même révélatrice de culture. Cette question a été étudiée par Danuta Bartol-Jarosińska sur l'exemple de la nouvelle *Brzezina* [La Boulaie] de Jarosław Iwaszkiewicz. La chercheuse a comparé l'original polonais à sa traduction française, réalisée par Pierre Cazin²⁹⁵. Le bouleau, symbole de mort en

²⁹⁵ BARTOL-JAROSIŃSKA, Danuta, « Les champs sémantiques de la mort, de l'amour et de la nature dans *Brzezina* de Jarosław Iwaszkiewicz et sa traduction » dans *La littérature polonaise en France. D'une sélection politique*

Pologne et élément constitutif de l'ouvrage d'Iwaszkiewicz – et ce jusqu'au titre -, y a été rendu par « sapin » pour satisfaire aux exigences idiomatiques et aux connotations de la langue française. En effet, le bouleau est symbole de dépérissement en polonais, le sapin représente la mort en français. Le paysage du roman n'est donc pas le même pour le lecteur polonais et le lecteur français : la langue polonaise associe les sapins au bien-être et à la vigueur dû à la présence de sanatoriums dans les régions boisées de Mazovie.

L'auteur du *Sorceleur* ne s'est pas seulement inspiré de contes et de mythes dans la création de ses nouvelles. Il a également puisé dans les expressions idiomatiques pour créer divers éléments des histoires qu'il raconte. Les idiomes sont donc non seulement porteurs de sens culturel, mais peuvent aussi être déterminants pour le déroulement de l'histoire.

Premièrement, à l'instar des vulgarismes ou des insultes, les expressions idiomatiques permettent à l'auteur de situer ses nouvelles dans un univers médiéval et de déterminer l'ambiance de l'ouvrage entier. De cette façon, l'étude du *Sorceleur* permet de remarquer que de nombreuses expressions idiomatiques polonaises découlent d'une observation du monde. On pourrait donc les qualifier d'« idiomes métaphoriques » : « *szczęki nam poopadały* » (littéralement : « nos mâchoires se sont ouvertes toutes seules » soit « on est restés bouche bée »), « *jak rzep psięgo ogona* » (littéralement : « comme la bardane à la queue d'un chien » ou l'expression imagée française « comme la vérole sur le bas clergé »). Ces idiomes instaurent un climat familier pour le lecteur polonais car ils sont relatifs à un parler très courant d'une part, d'autre part parce que les métaphores et les comparaisons dont ils découlent se rapportent souvent naturellement à un monde qui lui est connu. La question de la créativité du traducteur est posée une nouvelle fois : comment transmettre ces éléments à un lecteur non natif, alors même que le monde observé à travers ces éléments, et qui se veut familier, leur est inconnu ?

a. „*Tam gdzie diabeł mówi dobranoc*” : « Au diable vauvert »

Dans la nouvelle « Le bout du monde », Geralt et son compagnon Jaskier arrivent dans un village qui est se trouve loin de toute civilisation. Un diable sévit dans la campagne : il vole

des oeuvres à traduire au miroir déformant de la traduction, LAURENT Maryla avec collaboration de DYÈVRE Laurence, Collection Université de Lille, 1998, pp.77-92.

les récoltes et joue divers tours aux villageois. Ces derniers engagent donc Geralt non pas pour le tuer, mais pour l'éloigner du village d'une autre manière²⁹⁶. Finalement, il s'avère que le diable dérobe les biens des habitants pour les transmettre à des elfes qui peuplent les montagnes et qui souffrent de faim et de maladie. Geralt, Jaskier et le diable quittent ensemble le village, et la nouvelle se clôture sur l'échange suivant entre les trois personnages :

<p>- <i>A potrzebuję dla mojej ballady tytułu. Ładnego tytułu.</i> - <i>Może « Kraniec świata » ?</i> - <i>Banalne – parsknął poeta. – Nawet jeśli to faktycznie kraniec, trzeba to miejsce określić inaczej. Metaforycznie [...]. Niech pomyśle... « Tam, gdzie... » Cholera. « Tam, gdzie... »</i> - <i>Dobranoc – powiedział diabeł.</i> <i>(Ostatnie życzenie, p. 246).</i></p>	<p>- <i>Et pour ma ballade, j'ai besoin d'un titre. D'un joli titre.</i> - <i>Pourquoi pas « Le bout du monde » ?</i> - <i>C'est d'un banal ! grommela le poète. Même si c'est effectivement le bout, il faut lui donner un autre nom, le désigner par une métaphore [...]. Voyons un peu que je réfléchisse. « Au dia... » Par tous les diables ! « Au diable vau... »</i> - <i>Bonne nuit ! dit le diable.</i> <i>(Le Dernier Vœu, p. 285-286)</i></p>
---	--

Cet échange illustre la création imaginaire de l'expression « au diable vauvert », qui signifie « extrêmement loin ». Il équivaut ainsi à l'expression polonaise « *tam, gdzie diabeł mówi dobranoc* » qui désigne le bout du monde. En polonais, le jeu de mots est évident pour le lecteur. La traductrice française a dû user de créativité pour introduire l'équivalence française tout en conservant le sens. Elle a repris la coupure présente dans l'original, mais au lieu de l'introduire au milieu de la phrase, elle l'a introduite au milieu du mot, laissant le soin au lecteur de compléter l'expression et mobilisant ainsi son bagage idiomatique.

Dans le jeu *The Witcher III*, une référence à cette nouvelle est introduite lorsque le joueur arrive au bout de la carte du monde :

²⁹⁶ Pour la traduction des éléments merveilleux dans cette nouvelle, voir la partie consacrée aux culturèmes de l'imaginaire.



Figure 14 : Image tirée du jeu *The Witcher III*

Cette référence à l'œuvre originale se perd entièrement dans la traduction française, où le joueur est prévenu que « *plus loin se trouvent des dragons* ». Il est fort probable que cette perte de contenu soit entre autres due au fait que la plupart des traductions vidéoludiques se passent de l'anglais vers le français. Bien que tout porte à croire que *The Witcher III* ait été élaboré en anglais, le studio travaille en collaboration étroite avec des spécialistes culturels dans le développement de ses jeux. Le contenu relatif à l'univers d'Andrzej Sapkowski ainsi qu'au monde slave et polonais est donc très présent dans la langue employée à l'intérieur du jeu, notamment dans la version polonaise qui correspond à la version originale de l'univers du *Sorceleur*. Malheureusement, une partie de l'intertextualité avec l'ouvrage d'Andrzej Sapkowski se perd car les entités responsables de la traduction du jeu n'ont pas développé la sensibilité nécessaire à la bonne traduction de ces éléments-là.

5. Langage spécialisé

a. Les spécialisations d'Andrzej Sapkowski

Dans *Sorceleur*, nous observons une tendance de l'auteur à une certaine déstructuration des éléments fantastiques. Il l'exprime en ces termes : « *La fantasy est un genre de réponse au monde enjolivé des contes de fées et sa trame se rapproche des vérités sur la réalité* »²⁹⁷.

²⁹⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, BEREŚ, Stanisław, *op. cit.*, p. 30 : « *Fantasy jest rodzajem odpowiedzi na uładzony świat bajeczek, a jego fabuła zbliża się do prawd o rzeczywistości* » [AS].

Ainsi, Geralt chasse les monstres pour survivre. La plupart des éléments fantastiques font partie du quotidien, ils représentent la normalité de cet univers fictif et n'ont plus rien de mystérieux. De nombreux éléments de l'ouvrage se retrouvent rationalisés : construction des nouvelles et de l'histoire principale avec l'invention d'une origine, plausible dans un univers inventé, à des contes du monde réel ; éléments imaginaires terre à terre, avec une explication scientifique pour des phénomènes magiques ; présence de problèmes issus de la vie quotidienne réelle, comme les maladies ou les problèmes d'argent. Même les références aux mythologies passent par le filtre de cette rationalisation. Katarzyna Łęk écrit :

*Avec son épée sur le dos, Geralt aussi, à l'instar des chevaliers de la Table Ronde, traverse son monde en long et en large à la recherche de monstres à vaincre et de faibles à secourir. À la différence que lui le fait pour l'argent [...]. Ceci semble rapprocher ses livres du paradigme de la fantasy ironique qui ne célèbre pas l'héroïsme, mais le tourne en dérision [...]. Cependant, classer les aventures du sorcier uniquement parmi une évhémérisation brutale postmoderniste des légendes arthuriennes serait une conclusion unilatérale, pour ne pas dire hâtive.*²⁹⁸

D'ailleurs, l'auteur lui-même ouvre le champ à cette interprétation en disant de la magie qu'il s'agit d'une « science surnaturelle »²⁹⁹.

Cette rationalisation de l'univers imaginé par l'auteur s'exprime notamment par l'utilisation de langages spécialisés, qui s'effectue à deux niveaux :

- celui des personnages : ils peuvent utiliser des langages spécifiques à une discipline ou à un domaine de connaissances particulier. Ils se détachent ainsi momentanément de la langue quotidienne habituellement rencontrée dans la fantasy et, globalement, dans le roman visant un vaste public,
- celui de l'auteur qui se pose en narrateur omniscient : afin de créer un monde auquel le lecteur pourra croire, il lui a fallu introduire des détails qui le rendent sinon réaliste, alors au moins plausible. Il écrit :

²⁹⁸ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 61, 129 : « Geralt z mieczem przewieszonym przez plecy także - jak rycerze Okrągłego Stołu, jak Percewal - przemierza swój świat wzdłuż i wszerz, szukając bestii wymagających pokonania oraz słabych potrzebujących pomocy. Tyle tylko, że robie to nie dla rycerskiej sławy, ale dla pieniędzy [...]. Zdaje się to zbliżać jego książki do paradygmatu fantasy ironicznej, która 'nie celebrytuje heroizmu, lecz śmieje się z niego' [...]. Jednak zakwalifikowanie 'historii wiedźmińskich' tylko i wyłącznie jako postmodernistycznej brutalnej euhemeryzacji legendy arturiańskiej byłoby wnioskiem dość jednostronnym, żeby nie powiedzieć, pochopnym » [AS].

Peut-être que ce rapport spécifique aux armes dans mes livres est tout simplement dû à mon culte du professionnalisme. Et ce, aux deux sens du terme : mes personnages sont des professionnels, ils doivent donc parfaitement connaître leurs outils de travail. Et moi aussi, je suis un professionnel, j'ai donc dû acquérir des connaissances au moins satisfaisantes sur l'armement. Ecrire de façon concrète est, malgré les apparences, très important pour la littérature fantastique.³⁰⁰

i. Armes et armures

Andrzej Sapkowski l'avoue lui-même : il a dû en apprendre plus sur les armes et les armures pour pouvoir proposer à son lecteur un cadre crédible. L'univers du *Sorceleur* étant un univers pseudo-médiéval, c'est donc sur l'équipement du Moyen-âge que l'auteur a mis l'accent. Pour la traduction, rendre le culturème que représentent les armes médiévales passe surtout par l'attachement aux champs lexicaux et la recherche de vocabulaire.

Quelques exemples de traductions de noms d'armes qui ont respecté la lettre et l'esprit de l'original seront analysés. L'étude de la traduction des armes dans *Sorceleur* s'est révélée très intéressante et a fourni plusieurs exemples de changements de signifié lors de la traduction, que ce soit d'un point de vue visuel, utilitaire ou encore historique.

Notre premier exemple concerne l'arme de prédilection de Geralt. Les traducteurs qui ont travaillé sur les différents tomes n'ont pas opté pour le même vocabulaire, et le lexique mis en place par la traductrice du premier volume n'a pas été respecté dans les suivants, désunifiant ainsi l'ouvrage. Laurence Dyèvre propose la traduction suivante :

<p><i>Kiedy ściągnął swój płaszcz, wszyscy zauważyli, że na pasie za plecami miał miecz. Nie było w tym nic dziwnego, w Wyzimie, prawie wszyscy chodzili z bronią, ale nikt nie nosił miecza na plecach niby łuku czy kołczana.</i></p>	<p><i>Quand il se débarrassa de son manteau, tous remarquèrent le glaive suspendu à sa ceinture dans son dos. Qu'il eût une arme n'avait en soi rien d'étonnant : à Wyzima, presque tout le monde se promenait armé. Cependant, personne ne portait son glaive suspendu dans le dos comme un arc ou un carquois.</i></p>
<p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 8)</p>	<p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 8)</p>

²⁹⁹ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 144 : « magia, czyli rodzaj nauki nadprzyrodzonej » [AS].

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 53-54 : « Być może ten specyficzny stosunek do oręża w moich książkach wynika po prostu z kultu zawodowstwa. I to w dwojakim sensie : zawodowcami są moi bohaterowie, więc swoje narzędzia pracy znają doskonale. Profesjonalistą jestem też ja, toteż musiałem wiedzę o broni opanować przynajmniej w stopniu dostatecznym. Kwestia warsztatowej rzetelności jest, wbrew pozorom, bardzo ważna w literaturze fantastycznej » [AS].

Quant à Alexandre Dayet, il opte pour la traduction suivante :

<i>Geralt obojętnie wzruszył ramionami, rozpiął pas, owinąwszy nim pochwę wręczył miecz Cykadzie.</i>	<i>Geralt haussa les épaules. Il ouvrit la ceinture maintenant le fourreau et remit son épée à la Cigale.</i>
(<i>Miecz przeznaczenia</i> , p.104)	(<i>L'Épée de la Providence</i> , p.121)

Le premier traducteur a choisi le mot « glaive », le second, « épée ». Existe-t-il une réelle différence entre ces deux termes ? Cette différence relève-t-elle d'une professionnalisation du langage ?

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*,

*une épée se dit comme en latin d'une arme blanche formée d'une lame à deux tranchants, emmanchée dans une poignée et munie d'une garde [...]. L'épée était une arme de guerre et le symbole de l'état militaire [...]. L'épée est en outre le symbole de la force, de la violence [...]*³⁰¹

et

*glaive est issu du latin gladius « épée ». [Il] s'est employé par figure pour « massacre à l'arme blanche », « épidémie, calamité » et pour « déchirement, douleur ». Par métonymie, il a servi à nommer un soldat armé d'une lance. Le mot, par une nouvelle métaphorisation propre à la rhétorique classique, a été utilisé comme symbole de destruction et de guerre [...]. Glaive s'emploie comme symbole de la puissance divine – d'où le glaive spirituel – et du pouvoir judiciaire. Dans tous ses emplois, le mot est didactique (historique) ou poétique.*³⁰²

L'épée et le glaive relèvent tous deux du champ lexical des armes blanches anciennes et désignent des lames à double tranchant. Il semblerait cependant que dans le vocabulaire non métaphorique, il existe une différenciation entre ces deux outils guerriers. Le site Wikipédia, dont l'usage en tant que source potentielle de vocabulaire a déjà été abordé dans le chapitre consacré au merveilleux³⁰³, décrit le glaive comme « une épée courte, d'approximativement

³⁰¹ REY Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, *op. cit.*, p. 1267, entrée « épée ».

³⁰² *Ibidem*, tome 2, p. 1594.

³⁰³ Pour rappel, nous estimons que les sources Internet collaboratives telles que Wikipédia peuvent être utilisées par le traducteur à la recherche de vocabulaire car elles reflètent l'acception de nombreux termes – tant qu'elles sont utilisées avec précaution et, dans le meilleur des cas, confirmées par d'autres recherches de fond. Par ailleurs, il est intéressant de noter que de tels sites, créés par les internautes puis validés et gérés par les équipes de Wikipédia, peuvent refléter l'image la plus fréquente ou la plus populaire du terme recherché. C'est pourquoi nous estimons que les sources collaboratives peuvent donner des indices précieux sur l'imaginaire commun, qu'elles contribuent également à façonner de par leur caractère accessible et varié.

60 à 90 cm de longueur totale, de 4 à 7 cm de large et d'environ 0,6 à 1,5 kg, utilisée par les légionnaires romains à partir du III^{ème} siècle av. J.-C. »³⁰⁴. Cette définition fait pénétrer le glaive dans une époque historique précise, différente du pseudo-Moyen-âge où se déroule l'action, et lui donne une taille, une forme et un poids que le polonais ne définit pas. La page polonaise correspondante à l'article français « glaive » de Wikipédia renvoie à l'article « *gladius* »³⁰⁵, également défini comme une épée courte romaine.

Alors, faut-il traduire *miecz* par « glaive » ou « épée » ? La question est moins anodine qu'il n'y paraît. Andrzej Sapkowski affirme : « *L'épée constitue en grande partie un symbole et un archétype, or la fantasy est un genre qui exploite dans une large mesure les topos et joue avec les archétypes* »³⁰⁶.

La fantasy elle-même permet de répondre à cette question traductionnelle grâce aux textes existants relevant de ce genre. Premièrement, la mythologie scandinave dont s'inspire la fantasy regorge d'épées magiques – et c'est bien sous l'appellation d'épées, et non de glaives, qu'elles ont le plus souvent été traduites : épée de Nuada, épée Fragarach, etc. Deuxièmement, la prédominance du mot « épée » semble s'installer dès les titres des ouvrages de fantasy : *L'Épée de Shannara* de Terry Brooks, *L'Épée de vérité* de Terry Goodkind, *La Septième Épée* de Dave Duncan et bien d'autres, parus et traduits avant comme après *Sorceleur*. La jurisprudence traductionnelle que nous avons définie comme étant la somme des traductions existantes, couplée au langage utilisé dans la fantasy, pousserait donc à opter pour la traduction du mot *miecz* par « épée ». Par ailleurs, les éditeurs et les traducteurs semblent déjà s'être penchés sur la question : la première traduction de *This Sword of Shannara* de Terry Brooks publiée en France en 1992 était intitulée *Le Glaive de Shannara* aux éditions J'ai Lu. Le livre a été retraduit en 2002 chez le même éditeur sous le titre de *L'Épée de Shannara*. Il est fort probable que la décennie qui sépare les deux versions a permis l'élaboration d'un véritable champ lexical de la fantasy, au sein duquel le mot « épée » a trouvé une meilleure acception que le mot « glaive » – le choix entre les deux termes ne relèverait donc pas d'une professionnalisation du langage à la manière d'Andrzej Sapkowski, mais de l'adoption de ce vocabulaire.

³⁰⁴ <https://fr.Wikipédia.org/wiki/Glaive>, consulté le 8 novembre 2016.

³⁰⁵ <https://pl.Wikipédia.org/wiki/Gladius>, consulté le 8 novembre 2016.

Il est à noter ici que Geralt porte son épée dans le dos à l'instar des Highlanders, guerriers écossais munis de claymores³⁰⁷. Les Highlanders ont nourri l'imaginaire collectif notamment au travers de la série de films éponymes dont le premier volet est paru en 1986, quatre ans avant le premier volet du *Sorceleur*. Il s'agit ici d'un renvoi à un imaginaire collectif mondialisé.

Toutefois, l'épée n'est pas la seule arme importante à la fois du point de vue de la professionnalisation du langage et du champ lexical de la fantasy. Ainsi, les armes de tir, notamment les arcs et les arbalètes, sont également présentes. Des exemples en sont donnés dès le premier tome :

<p><i>Zgarbił się, napiął cięciwę, przydeptując stopą strzemiączko. Starannie ułożył belt w rowku. Wiedźmin szedł. Civril uniósł kuszę [...]. Szczęknęła cięciwa. Wiedźmin machnął mieczem, rozległ się przeciągły jęk uderzonego metalu, belt wyleciał w górę koziółkując [...].</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 129-130)</p>	<p><i>Il se courba pour tendre la corde en mettant le pied dans l'étrier et coucha soigneusement le trait dans le rail de guidage. Le sorceleur approchait. Civril tendit la corde de son arbalète [...]. La corde vibra. Le sorceleur brandit son glaive ; sous le choc, le métal émit un gémissement prolongé, le trait culbuta dans l'air [...].</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p.149-150)</p>
--	---

Dans l'extrait présenté, l'auteur utilise un vocabulaire précis pour indiquer différentes parties qui composent une arbalète : « *cięciwa* », « *strzemiączko* », « *rowek* », « *belt* ». Au premier abord, cette précision semble respectée dans la traduction : « *corde* », « *étrier* », « *rail de guidage* », « *trait* ».

Le spécialiste en armement Philippe Peseux écrit :

Déjà utilisée par les armées romaines, l'arbalète est un arc monté horizontalement sur un fût [...] qui sert de guide à une flèche appelée carreau en raison de la section carrée de sa pointe qui peut accueillir croches, lames ou ancras [...]. La force de l'arme est fixée par construction par le point d'ancrage de la noix qui tend la corde sur le fût [...]. L'empennage à taille droite ou

³⁰⁶ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 54 : « *Miecz jest w dużym stopniu symbolem i archetypem, a fantasy to gatunek, który w dużym stopniu wykorzystuje topoty i archetypyn gra na nich* » [AS].

³⁰⁷ Epée écossaise à deux mains.

*hélicoïdale est composé de trois plumes à 90° pour éviter le frottement dans la rainure de guidage et sur l'étrier.*³⁰⁸

Les termes « rail de guidage » et « trait » ne semblent donc pas tout à fait exacts en français, un trait étant tout « *projectile lancé à la main ou à l'aide d'une arme bandée (flèche, carreau)* »³⁰⁹. Dès lors, qu'en est-il de la professionnalisation du langage que s'est imposée l'auteur lors de son travail ?

La question est d'autant plus importante que les champs lexicaux relatifs à l'armement peuvent également servir à définir certains attributs des personnages tels que leur rang social :

<p>- <i>Słucham – rzekł Velerad, bawiąc się ciężkim buzdyganem leżącym na stole. – Jestem Velerad, grodozierzca Wyzimy.</i></p>	<p>- <i>Je t'écoute, dit Velerad en jouant avec le lourd sceptre posé sur son bureau. Je suis Velerad, le burgrave de Wyzima.</i></p>
<p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p.11)</p>	<p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p.11)</p>

Le *Dictionnaire historique de la langue française* nous fournit la définition suivante du mot « sceptre » :

*Le mot est emprunté au latin classique *sceptrum* ou *scaeptrum* « sceptre » au propre et au figuré, et avec des valeurs métaphoriques « trône », « royaume, royauté », « suprématie ». Le latin reprend le grec *skêptron*, proprement « bâton (pour s'appuyer) » et « emblème du pouvoir royal », dérivé de *skêptesthai*, mot d'origine indoeuropéenne, à rapprocher de *koptein* « frapper ». *Sceptre* s'emploie d'abord au sens propre de « bâton de commandement », un des insignes de la royauté. On relève depuis le moyen français la valeur métaphorique de « pouvoir souverain, royauté » [...]. Seul le sens concret est d'usage normal en français contemporain.³¹⁰*

Le mot « sceptre » utilisé dans la traduction désigne donc un emblème du pouvoir royal, tant historiquement et qu'étymologiquement. Il est intéressant de noter que deux types de culturèmes se mêlent en une seule lexie : ceux relatifs à l'historicité et ceux en rapport avec le langage spécialisé. En effet, comme le démontre la définition ci-dessus, ce terme a évolué au cours de l'histoire. Présent dans des expressions telles que « le sceptre et l'encensoir » pour désigner la royauté d'une part et l'Église de l'autre au XVII^{ème} siècle, il a perdu sa valeur métaphorique et ne désigne plus que l'objet qui symbolise le pouvoir royal.

³⁰⁸ PESEUX, Philippe, *Connaître les armes et les munitions*, Paris : Société des Écrivains, 2013, p. 333.

Cependant, dans le passage examiné, la personne qui manie le *buzdygan* n'est pas de rang royal, puisqu'il s'agit d'un burgrave. Par ailleurs, *buzdygan* est une arme, ce qui n'est pas la fonction première du sceptre – il s'agit, littéralement, d'une masse d'armes. Une modification s'opère donc au niveau du signifié dans la traduction : en polonais, le burgrave joue avec une masse d'armes pour montrer au sorcelleur sa force physique ; en français, c'est un sceptre qu'il manie, symbole de sa position sociale élevée.

ii. Techniques de combat

Les personnages d'Andrzej Sapkowski connaissent non seulement leurs outils de travail, mais aussi les techniques propres à leur profession :

<p>- <i>Zobacz, atakuję cię tercja, składam się jak do sztychu... Dlaczego się cofasz?</i> - <i>Bo wiem, że to finta! Możesz pójść w szeroki sinister albo uderzyć górną kwartę. A ja się cofnę i sparuję kontrwypadem!</i> <i>(Krew elfów, p.107)</i></p>	<p>- <i>Regarde, je t'attaque en tierce, je me positionne comme pour porter une botte... Pourquoi recules-tu ?</i> - <i>Parce que je sais que c'est une feinte ! Tu peux me porter un grand coup par la gauche ou m'attaquer avec une quarte haute. Mais moi, je vais reculer et parer ce coup avec une contre-attaque.</i> <i>(Le Sang des elfes, p.145)</i></p>
--	---

Dans le passage examiné, l'auteur introduit un vocabulaire relatif à l'escrime : « *tercja* », « *sztych* », « *finta* », « *sinister* », « *kwarta* », « *kontrwypad* ». À l'instar des mots issus de la terminologie scientifique, ces termes sont, pour la plupart, constitués sur une base latine, à l'exception de *sztych*. La spécialisation du langage se retrouve en français : « *en tierce* », « *une botte* », « *une feinte* », « *une quarte* », « *une contre-attaque* ». Cependant, le caractère hautement spécialisé du passage examiné peut être moins perceptible en français dû à son fonds commun majoritairement latin et à la présence de ces mots dans des contextes différents de celui de l'escrime. Il s'agit d'une particularité lexicale pour laquelle aucune solution n'est apparue dans le passage du polonais vers le français.

³⁰⁹ Définition du CNRTL consultée le 8 novembre 2016 : <http://www.cnrtl.fr/definition/trait>.

³¹⁰ REY, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, *op. cit.*, p. 3413, entrée « sceptre ».

iii. Rationalisation : langage scientifique

Le XX^{ème} siècle se caractérise par une tendance globale à la rationalisation. On s'explique des choses qui avant étaient exprimées par les mythes ou les croyances, de l'origine du monde aux causes des maladies. Sapkowski reproduit cette rationalisation dans *Sorceleur* : la magie est une science qui s'étudie et qui a ses origines, les monstres sont réduits au statut d'animaux particulièrement féroces et intelligents. Ce caractère habituel du merveilleux le rend plus discret : il ne s'agit pas là du thème principal de l'ouvrage, mais d'un décor de fond dont les détails peuvent avoir une importance plus ou moins grande.

Ainsi, dans l'univers créé par Sapkowski, les éléments fantastiques font partie du quotidien. Ils représentent la normalité de cet univers fictif et n'ont, pour la plupart, plus grand-chose de mystérieux pour ses habitants. Geralt chasse les monstres pour survivre, c'est son métier de sorcelleur. Les références au bestiaire, dont les possibilités de transmission du polonais vers le français sont analysées dans la partie consacrée à la traduction du merveilleux, passent partiellement par le filtre de cette rationalisation. La rationalisation s'opère notamment par la terminologie et la grammaire employées par les personnages, ce qui la rend particulièrement importante pour le travail du traducteur. Katarzyna Łęk cite comme exemple « *l'utilisation d'appellations aux sonorités aussi sérieuses et scientifiques que la Conjonction des Sphères [Koniunkcja Sfer]* »³¹¹.

Ce processus de rationalisation concerne non seulement les personnages et l'univers décrit, mais s'applique à l'ensemble de l'ouvrage. Ainsi, l'auteur mène un jeu non seulement avec les conventions littéraires, mais aussi avec ses lecteurs, en rendant les contes qu'il reprend dans la création de ses nouvelles aussi terre-à-terre que possible. Katarzyna Łęk note :

*J. Sieradzki écrit : 'à l'appel à l'aide classique de la princesse de conte de fées [...] répond non pas un beau prince, mais un tueur aux cheveux blancs, au visage marqué de cicatrices et au regard fatigué' [...]. La transformation des modèles littéraires traditionnels se fait clairement dans le sens de la 'rationalisation', de la 'remise sur terre' des contes et du roman chevaleresque.*³¹²

³¹¹ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 94 : « *tak poważnie i naukowo brzmiące nazwy, jak 'Koniunkcja Sfer'* » [AS].

³¹² ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 62 : « *J. Sieradzki pisze : « na klasycznie bajkowe królewskie wewanie o pomoc (kto odczaruje mą córkę, dostanie nagrodę i pół królestwa, i uratowaną za żonę!) zjawia się nie piękny rycerz, tylko białowłosa zabijaka ze szramami na policzku i zmęczonym spojrzeniem » [...]. Transformacja tradycyjnych*

*Même la magie est rationalisée et devient une science [...].*³¹³

Un exemple intéressant de rationalisation est donné dans le troisième tome intitulé *Le Sang des elfes* où l'auteur introduit une alternance entre langage scientifique et langage vulgarisé pour décrire une même créature de son bestiaire :

<p>- Żagnica ? To jakaś ludowa nazwa. Wolalbym, byście posługiwali się nazewnictwem naukowym. Hmm... Żagnica... Doprawdy nie wiem, który gatunek macie na myśli.</p> <p>- Mam na myśli kostropate potworzysko, długie na dwa sążnie, przypominające obrośnięty glonami pniak, mające dziesięć łap i szczęki jak piły.</p> <p>- Opis pozostawia wiele do życzenia pod względem naukowej ścisłości. Czyżby szło o któryś z gatunków z rodziny Hyphidridae?</p> <p>- Nie wykluczam tego – westchnął Geralt. – Żagnica, z tego, co o niej wiem, pochodzi z wyjątkowo parszywej rodziny, żadna nazwa nie jest dla tej rodziny krzywdząca.</p> <p>(Krew elfów, p. 189)</p>	<p>- La grande demoiselle ? C'est une appellation populaire. Je préférerais que vous utilisiez le vocabulaire savant. Hum... Réfléchissons... Non, vraiment, je ne vois pas quelle espèce vous avez à l'esprit...</p> <p>- J'ai à l'esprit un monstre au corps calleux, long de deux brasses, qui rappelle un tronc couvert d'algues, avec dix pattes et des mandibules comme des scies.</p> <p>- Cette description laisse beaucoup à désirer au regard de la rigueur scientifique. S'agirait-il de l'une des espèces de la famille des Hyphidridae ?</p> <p>- Je n'écarte pas cette hypothèse, soupira Geralt. De ce que j'en sais, la grande demoiselle appartient à une famille particulièrement ignoble ; aucun nom offensant n'est assez fort pour qualifier ses semblables.</p> <p>(Le Sang des elfes, p. 257-258)</p>
---	---

Dans le passage examiné, une dichotomie s'opère entre langage savant et langage familier en utilisant le nom vernaculaire de la créature inventée suivi de son nom scientifique en latin : *żagnica/Hyphidridae*. Il est à noter que l'appellation populaire n'est pas une invention propre de l'auteur : la *żagnica* est un insecte réel, un genre de libellule. C'est donc tout naturellement que la traductrice s'est orientée vers son correspondant zoologique exact en français, la grande demoiselle. Nous pourrions rapprocher ces observations de nos remarques sur la traduction du bestiaire. En effet, la technique utilisée fait partie de l'une des approches habituelles observables dans la traduction des bestiaires fantastiques, à savoir la réutilisation des nomenclatures zoologiques réelles appliquées par l'auteur.

literackich wzorców odbywa się w kierunku oczywistego « uprawdopodobnienia », « sprowadzenia na ziemię » baśni i romansu rycerskiego » [AS].

³¹³ *Ibidem*, p. 95 : « Nawet magia jest zracjonalizowana i staje się Nauką [...] » [AS].

L'analogie avec le monde que nous connaissons s'arrête là, car la grande demoiselle de Sapkowski n'a rien à voir avec une libellule. Les mots utilisés dans la description polonaise représentent une créature gigantesque et disgracieuse : *potworzysko* au lieu de *potwór* [monstre], *pniak* au lieu de *pień* [tronc]. Le français possède-t-il les moyens de rendre cette gradation ? La plupart du temps, elle passera par l'ajout d'adjectifs. La traductrice semble avoir préféré éviter d'alourdir le texte et a rendu ces termes par des lexies plus neutres.

Les mécanismes de gradation radicalement différents du français auraient pu mener à un nivellement de la différence entre langage populaire et langage scientifique présente dans le passage. Cependant, la traductrice a accentué le langage savant de l'interlocuteur de Geralt : « *Cette description laisse beaucoup à désirer au regard de la rigueur scientifique. S'agirait-il de l'une des espèces de la famille des Hyphydridae ?* ». Les expressions qu'il utilise – « *laisse à désirer* », « *au regard de la rigueur scientifique* » – confirment sa position d'homme de science et permettent de compenser l'absence de gradation dans le discours de Geralt en français. La traductrice a fait montre d'une grande créativité dans le traitement de ce passage pour respecter à la fois le fond et la forme du texte.

b. Le langage scientifique dans *The Witcher III*

Dans le jeu *The Witcher III*, le langage scientifique est présent à un double niveau. Il apparaît, d'une part, dans l'intertexte, composé notamment des différents documents que le joueur peut trouver dans l'univers qu'il explore. D'autre part, il est présent dans le *gameplay* lui-même, c'est-à-dire dans les éléments auxquels le joueur participe activement (dialogues, etc.).

Voici un exemple de texte scientifique issu de l'intertexte :

LA TYROMANCIE, OU LE NOBLE ART DE LA DIVINATION PAR LES FROMAGES

Quelle splendide diversité au royaume des fromages ! Bleu, blanc, à pâte crue ou cuite, jeune ou bien fait, au lait de vache, de chèvre ou de brebis, sec ou saumuré... la liste est pour ainsi dire infinie ! Chaque fromage, quel qu'il soit, offre une expérience sensorielle incomparable, qui entre les mains d'un expert peut révéler les plus grands secrets de l'univers.

Le fromage, tout comme les entrailles d'un animal sacrificiel, le vol d'une hirondelle ou un rêve troublant, peut servir de support à la divination. La profondeur et la largeur des trous révèlent les dates des pluies de l'année, la couleur des veines de moisissure indique les couples qui se formeront et le parfum d'un grana padano présage de l'issue des conflits futurs.

Le langage scientifique est ici détourné à des fins humoristiques. Sa présence n'en est pas moins notable. Il concerne un domaine culinaire bien particulier, à savoir celui des fromages. Différentes catégories en sont citées : « *bleu, blanc, à pâte crue ou cuite, jeune ou bien fait [...]* ». Par ailleurs, les expressions utilisées relèvent de la sublimation culinaire que l'on pourrait s'attendre à trouver dans un texte incitatif, comme un menu ou une publicité : « *expérience sensorielle incomparable* ». Voici la version polonaise du texte :

TYROMANCJA CZYLI WRÓŻENIE Z SERA

Jakaż różnorodność jest serów! Są sery białe jako i żółte, twarde i miękkie, świeże i dojrzewające, krowie i owcze i kozie, z porostem pleśniowym i z przerostem, zwarowe i kwasowe... Można by wymieniać bez końca! A każdy z nich, każdy plasterek, każda gomółka i okruch nie tylko niesie niezrównane dla podniebienia doznania, ale we wprawnych rękach może też zdradzić najpilniej strzeżone tajemnice wszechświata.

Z sera bowiem, podobnie jak z wnętrzości zwierząt ofiarnych, lotu jaskótek czy snów, można wróżyć. Gęstość i rozmiar dziur w serze mahakamskim pozwala na nieomyślne określenie pogody w roku nadchodzącym, kolor żyłek pleśni w gorgonzoli zaś zawiera w sobie wskazówki względem rozterek sercowych, z kolei zapach skórki radamera wskaże zwycięzcę wojny z dużym wyprzedzeniem.

On note, entre la version polonaise et la version française, une certaine déperdition d'information. Elle s'opère, d'une part, sur les éléments du monde réel qui concernent les types de fromages : « *z porostem pleśniowym* » disparaît en français. Toutefois, l'expression qui signifie littéralement « couvert de moisissure » pourrait être considérée comme un

pléonasme, car le bleu est, en français, un fromage à moisissures. Un peu plus loins dans l'extrait, « *kolor żyłek pleśni w gorgonzoli* », « la couleur des veines de moisissure dans le gorgonzola », devient « *la couleur des veines de moisissures* », sans spécification de variété. Ceci est d'autant plus surprenant si l'on considère que la France est un grand producteur, consommateur et exportateur de fromages. La différence porte aussi sur des éléments relatifs au monde imaginaire : « *rozmiar dziur w serze mahakamskim* » devient « *la largeur et la profondeur des trous* », en oubliant la précision « dans le fromage de Mahakam ». Dans les deux cas, l'altération porte sur le type de fromage, issu soit du monde réel, soit de l'univers imaginaire. La juxtaposition de l'univers fantaisiste et du monde réel est ainsi amoindrie en français. La vraisemblabilité du monde du sorceleur s'en retrouve diminuée, car les spécialités culinaires relèvent du culturème. Elles ajoutent donc ici un niveau supplémentaire à la culture imaginaire du monde représenté qui est absente pour le joueur français.

c. Champs lexicaux de *La Peste à Breslau*

Le roman policier se dote d'un langage spécialisé particulier, spécifique au monde du crime et de l'enquête. Il s'exprime notamment par le recours à un vocabulaire particulier. Alors, quels sont les champs lexicaux spécifiques au polar que l'on retrouve dans *La Peste à Breslau* ?

L'action se déroule à une époque et dans un espace géographique particuliers, clairement définis par l'auteur via l'introduction de marques spatio-temporelles précises sous forme de dates, d'heures et de lieux. La Breslau de l'entre-deux guerres appartient à l'espace prussien d'une part, germanophone d'autre part. Quant au héros, il travaille en tant que policier d'abord dans la brigade des mœurs, puis dans la brigade criminelle.

Ces particularités appellent à l'utilisation d'un lexique qui se réfère à la structure de la police dans la Prusse de l'entre-deux guerres. Les exemples sont nombreux ; les mots spécifiques au registre policier sont indiqués en gras dans tous les passages examinés :

<p>- <i>Asystent kryminalny Werner Quass - przedstawił się mężczyzna strażakowi [...].</i> (<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 11)</p>	<p>- <i>Werner Quass, assistant à la Criminelle, dit-il pour se présenter [...].</i> (<i>La Peste à Breslau</i>, p. 15)</p>
--	---

<p>- <i>Panie komisarzu, co pan tu robi, do kroćset, na tej drabinie ?!</i> - wrzasnął Quass.</p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 11)</p>	<p>- <i>Grand Dieu, que faites-vous là, commissaire ?</i> s'écria Quass.</p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 15)</p>
<p><i>Nadwachmistrz Eberhard Mock nie wiedział, jak sobie poradzić z łaskotaniem, które naprzemiennie drażniło jego małżowiny – raz lewą, raz prawą.</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 12)</p>	<p>Le <i>sergent-chef</i> Eberhard Mock n'arrivait pas à faire cesser le chatouillement insistant qu'il ressentait tantôt à l'oreille droite, tantôt à la gauche.</p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 16)</p>

Le traitement des champs lexicaux par les traductrices de *La Peste à Breslau* est plutôt classique : à un terme dans la langue source correspond un terme dans la langue cible. Le terme « *asystent kryminalny* » est traduit de façon explicative par « *assistant à la Criminelle* ». La traduction littérale « *assisstant criminel* » qui aurait donné un tout autre sens à la phrase est évitée, moyennant une extrapolation du terme utilisé en polonais selon le principe de l'interprétation de Lederer.

L'ensemble constitué par « *panie komisarzu* » est rendu, de façon très simple, par « *commissaire* ». La marque de politesse « *panie komisarzu* », « **monsieur** le commissaire », est effacée en français. Bien qu'elle soit usuelle, elle est utilisée dans une situation de respect par un subalterne ou quelqu'un d'extérieur, de classe ou position inférieure ou égale à celle de l'interpelé.

Enfin, le troisième exemple permet d'établir l'appartenance de l'appareil policier de Breslau à l'armée. En effet, *nadwachmistrz* comme « *sergent* » relèvent tous deux du vocabulaire militaire. Ceci est d'autant plus notable qu'en France, la police n'est pas un organe de l'armée. Le langage spécialisé devient alors porteur d'une information d'ordre historique.

Les exemples suivants montrent que l'auteur peut se servir aussi bien du lexique polonais que de ses correspondants allemands dans l'original :

<p><i>Wachmistrz Kurt Smolorz pracował w decernacie IV Prezydium Policji w Breslau, zajmującym się głównie sprawami obyczajowymi. Gdyby jednak nieliczni pracownicy tego wydziału, włącznie z jego szefem, doktorem Josefem Illsheimerem,</i></p>	<p>Le <i>sergent</i> Kurt Smolorz travaillait à la IV^e Brigade du commissariat central de la police de Breslau. Un contrôle inopiné mais sévère de ce service par les agents secrets berlinois de la commission des affaires internes n'aurait pas manqué d'établir que la vie</p>
---	--

<p><i>zostali nagle poddani wnikliwej inwigilacji przez berlińskich tajniaków z policyjnej komisji spraw wewnętrznych, okazałoby się, że ich życie jest zgoła nieobyčajne.</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 17)</p>	<p><i>menée par ses fonctionnaires, mais aussi par Joseph Ilssheimer, leur patron, relevait des affaires de mœurs.</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 16)</p>
<p>- Wachtmeister Kurt Smolorz z Prezydium Policji.</p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 19)</p>	<p>- Sergent Kurt Smolorz, du commissariat central [...].</p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 24)</p>

Le mot polonais *wachmistrz* est proche de l'allemand *wachtmeister*. Cette proximité lexicale qui rend les termes quasi-identiques permet de s'assurer de la compréhension du mot allemand par le lecteur polonais. Dans le même temps, la spécificité linguistique de l'espace considéré est établie par l'introduction de mots qui auraient pu être utilisés par un germanophone.

En français, le polonais comme l'allemand se retrouvent traduits par une correspondance unique, « sergent ». Ceci est rendu nécessaire par l'éloignement entre le français et l'allemand. Toutefois, cet exemple montre que le langage spécialisé peut dénoter d'une particularité culturelle, et notamment du fait que dans les années 1920, Breslau se trouvait dans un espace prusse germanophone. Ceci est perceptible en polonais, mais pas en français où les traductrices ont opté pour la naturalisation afin de faciliter la compréhension au lecteur de la langue cible.

Dans cet exemple, l'auteur utilise le vocabulaire relatif aux activités policières pour introduire un trait d'esprit entre « *sprawy obyczajowe* », « affaires de mœurs », et « *nieobyčajne* », « immoral » : les policiers qui travaillent aux Mœurs n'ont pas un comportement en accord avec leur fonction. Ceci se trouve totalement effacé en français, où l'information sur l'affectation des fonctionnaires est diluée, voire imperceptible. La dichotomie que l'on trouve en polonais aurait pu être rétablie ainsi :

Le sergent Kurt Smolorz travaillait à la IV^e Brigade du commissariat central de la police de Breslau, **affectée aux affaires de mœurs**. Un contrôle inopiné mais sévère de ce service par les agents secrets berlinois de la commission des affaires internes n'aurait pas manqué d'établir que la vie menée par ses fonctionnaires,

dont Joseph Ilssheimer, leur patron, **aurait dû être traitée par leur propre brigade.** [AS]

Dans la mise à jour proposée, l'information sur l'affectation de Smolorz est rétablie à la même place que dans la version polonaise. Nous proposons d'extrapoler le terme *nieobyczajny* de manière à conserver l'opposition entre l'activité professionnelle des policiers et la vie qu'ils mènent. Afin de conserver la corrélation entre « *sprawy obyczajne* » et « *życie nieobyczajne* », nous reformulons l'idée de l'auteur et établissons un lien entre la brigade des Mœurs et la vie des policiers qui relève des cas traités par cette même brigade. Enfin, nous remplaçons « *mais aussi leur patron* » par « dont leur patron », car bien que Ilssheimer soit à la tête de cette division, il demeure un fonctionnaire – haut gradé – de l'organe policier.

Enfin, l'exemple ci-dessous témoigne de la variété de vocabulaire policier et juridique mobilisé par l'auteur :

<p>- Zatelefonował do mnie Polizeiwachmeister Starke z posterunku w Deutsch Lissa [...]. Zadzwoił zatem do sekretariatu prezydenta policji Kleibömera [...]. Sporządzicie raport i przekażecie całą sprawę sekretarzowi sędziego Ulmera.</p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 17-18)</p>	<p>- Starke, le responsable du poste de police de Deutsch Lissa, m'a appelé [...]. Aussi a-t-il appelé le secrétariat du préfet de police Kleibömer [...]. Vous rédigez un rapport pour le greffier du juge Ulmer.</p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 22-23)</p>
---	--

De même que dans l'exemple précédent, une alternance entre terminologie allemande et polonaise est à noter dans l'original, mais non dans la traduction. Ainsi, l'auteur utilise, tour à tour, la fonction allemande de *Polizeiwachmeister* puis les grades polonais *prezydent policji* et *sekretarz sędziego*. Ces différentes versions linguistiques se trouvent unifiées et naturalisées en français : « *responsable du poste de police* », « *préfet de police* », « *greffier du juge* ».

La traduction du langage spécialisé dans le polar nécessite un travail de repérage des champs lexicaux mobilisés. La difficulté qui se pose est l'intégration de ce langage au paysage littéraire dans lequel évoluent les personnages : de quelle époque est-il question ? Comment transmettre ce vocabulaire particulier en conservant le sens sans toutefois rendre la lecture assez difficile ou confuse pour passer à côté de l'objectif de divertissement ? Ces questions se posent avec d'autant plus de force lorsque l'auteur s'intéresse à un espace et une époque culturellement spécifiques. Dès lors, le choix des mots peut renvoyer à une description de la

réalité telle que l'auteur la perçoit ou souhaite la transmettre. Le langage spécialisé dans *La Peste à Breslau* est ainsi porteur d'informations culturelles et historiques : appartenance de la police à l'armée dans la Prusse du début du XX^{ème} siècle, espace aujourd'hui polonophone mais jadis germanophone, etc. Le choix entre naturalisation et exotisation se pose donc aussi lorsque l'on considère ce type de registres, pourtant réputés sans équivoque. Dans *La Peste à Breslau*, les traductrices ont opté pour la naturalisation. Elle s'opère au détriment de la transmission des spécificités de Breslau. Toutefois, l'exotisation de ces passages aurait pu mener à des incompréhensions pouvant être perçues comme des incohérences par le lecteur français, voire renvoyer à des situations liées à la Deuxième Guerre mondiale et introduire un faux contexte. La valeur divertissante du livre s'en serait trouvée amoindrie. L'exigence de précision lexicale fait ainsi face à l'exigence de littéarité.

d. Quel langage spécialisé dans *Les Chevaliers teutoniques* ?

Pour pouvoir réfléchir au type de langage spécialisé présent dans *Les Chevaliers teutoniques*, si toutefois un tel langage y est employé, il convient de bien souligner la différence qui existe entre stylisation et langage spécialisé. Les deux concepts peuvent en effet se confondre dans un ouvrage qui se déroule à une époque où non seulement les techniques et les outils, mais aussi les façons de s'exprimer étaient différentes. Dans un livre d'histoire, le vocabulaire historique fait pleinement partie des langues de spécialités. Toutefois, dans le roman historique, l'utilisation d'un style ancien ne saurait correspondre à la langue de spécialité historique. Ainsi, la stylisation archaïque englobe ce qui relève du style, de la rhétorique des personnages, etc. Quant au langage spécialisé, il s'agit des éléments tangibles qui contribuent à la véracité du monde recréé par l'auteur, comme les accessoires employés, les lieux décrits, etc. Par cet aspect, le roman historique rejoint la fantasy, à une différence majeure près qui est la nécessité de précision : les anachronismes et lieux imaginaires permis dans la fantasy ne sauraient avoir de place dans un roman historique qui se prétend être une image fidèle de la société à une époque donnée. L'enjeu est alors la fidélité historique.

Alors, quels sont les éléments de spécialité introduits chez Sienkiewicz ? De même que pour le roman policier, ils se repèrent sur les champs lexicaux mis en branle. Ainsi, les références à la chevalerie peuvent être considérées comme à la limite de la langue spécialisée et de

l'archaïsation. En effet, bien que le langage où elles apparaissent soit fortement stylisé, les champs lexicaux abordés lui sont propres :

<p><i>Jeśli wojny nie będzie, to lata mogą upłynąć, nim on swoje trzy grzebienie dostanie, bo i to jeszcze przyszło mu do głowy, że nie będąc dotąd pasowany może tylko niepasowanych na pojedynek w bój wyzywać.</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 30)</p>	<p>[NT]</p>
---	-------------

Cet extrait dévoile au lecteur une coutume chevaleresque qui établissait l'impossibilité, pour un non adoubé, de provoquer un chevalier adoubé en combat singulier. Le langage spécialisé utilisé correspond aux termes relatifs à ces pratiques : « *pasowany* », « *niepasowany* », « *wyzywać w bój* », « *na pojedynek* ». Il est toutefois entièrement absent des deux versions officielles françaises, c'est pourquoi nous proposons la traduction suivante :

S'il ne devait y avoir de guerre, des années pourraient s'écouler avant qu'il n'arrache les plumes de trois casques. Il pensa en effet que tant qu'il ne serait pas adoubé, il ne pourrait provoquer de chevaliers en combat singulier. [AS]

Dans cette traduction, nous avons opté pour un descriptif de *grzebienie*. Il s'agit, en polonais, de l'ensemble des plumes de paon qui ornaient les casques des chevaliers teutoniques. Par souci de clarté et de précision, la traduction de « *trzy grzebienie* » est rendue par « les plumes de trois casques ». En outre, le polonais contient la répétition du mot *pasowany* qui nous est apparue comme stylistiquement disgracieuse en français. Au Moyen-âge, on ne devenait chevalier que si l'on était adoubé. Ainsi, le mot englobe le concept d'adoubement, d'où la traduction : « tant qu'il ne serait pas adoubé, il ne pourrait provoquer de chevaliers [...] ». Les termes spécifiques à la chevalerie se retrouvent tant dans l'original polonais que dans notre version française : *pasowany*/chevalier, *niepasowany*/non adoubé, *wyzywać w bój*/provoquer en duel ou en combat, *w pojedynek*/combat singulier.

Les passages qui contiennent une phraséologie chevaleresque sont nombreux tout au long de l'ouvrage. L'exemple suivant le démontre également :

<p><i>Zbyszkowi zaraz przemknęło przez myśl, że za podobne słowa wypadaloby zaraz wyzywać bojarzynka na walkę pieszą lub konną, na</i></p>	<p>[NT]</p>
--	-------------

<i>miecze albo na topory, ale stłumił w sobie tę chęć wspomniawszy, że czasu na to nie stanie.</i>	
--	--

(*Krzyżacy*, p. 60)

Une fois de plus, cet extrait n'est pas traduit :

Il vint immédiatement à l'esprit de Zbyszko que pour de telles paroles, il devrait provoquer ce petit boïar en duel, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la hache. Cependant, il se souvint qu'il n'en aurait point le temps, et il rejeta son désir.
[AS]

À ce moment du récit, Zbyszko est accusé d'avoir offensé un ambassadeur teutonique. Il est conduit à sa cellule par un Lithuanien dénommé Jamont qui lui conseille de se pendre plutôt que de susciter la colère du roi. Zbyszko, profondément chrétien, refuse ce geste qu'il juge inspiré des racines païennes de son interlocuteur.

Les champs lexicaux sont similaires à ceux du passage précédent et concernent la possibilité d'un duel. En outre, un terme intéressant, *bojarzynek*, apparaît dans l'original. Un *bojar* est un noble de rang peu élevé, et l'utilisation du diminutif *bojarzynek* peut impliquer soit le dédain de Zbyszko, soit amoindrir encore la position sociale du personnage. Nous avons souhaité transmettre ce double aspect par l'introduction du terme exotisé « boïar » d'une part, en soulignant l'interprétativité par l'utilisation de l'adjectif « petit ». Le terme aurait également pu être traduit par « noblieu lithuanien », dans un mouvement à la fois de naturalisation et d'explication du terme pour le lecteur français.

Le dernier exemple de terminologie chevaleresque étudié correspond à un passage traduit en français :

<p><i>Jak się posłowanie jego skończy, będzie albo wojna, albo spokój – rozumiesz ? Jeśli będzie wojna, wyślę mu zapowiedź, żeby przed bitwą do pojedynczej walki ze mną stanął.</i></p> <p><i>- Na udeptanej ziemi ?</i></p> <p><i>- Na udeptanej ziemi, konno albo pieszo, ale jeno na śmierć, nie na niewolę. Będzie zaś spokój, to do Malborka pojadę i kopią w bramę zamkową uderzę, a trębaczowi każę otrąbić, że go na śmierć wyzywam. Jużci się nie pochowa.</i></p> <p><i>(Krzyżacy, p. 67)</i></p>	<p><i>Dès que l'ambassade de Lichtenstein aura pris fin, ce sera ou la paix ou la guerre. Si c'est la guerre, je le provoquerai en duel avant la bataille ; si c'est la paix, j'irai à Malbork, et je lui lancerai mon défi. De toute manière, il ne m'échappera pas.</i></p> <p><i>(Les Chevaliers teutoniques, p. 51)</i></p>
--	---

La première remarque qui s'impose sur la traduction de cet exemple est sa longueur, fortement inférieure à l'original polonais. Des coupes importantes ont été opérées dans la version française : le dialogue est supprimé et les parties descriptives des pratiques chevaleresques ont été réduites au strict minimum. Nous pourrions proposer une traduction plus complète :

- Dès que son ambassade s'achèvera, ce sera ou la paix ou la guerre, comprends-tu ? Si c'est la guerre, je le **défierai en combat singulier** avant la bataille.
- **En duel ?**
- Oui. Ce sera **un combat à mort, à cheval ou pied à terre**, et il n'y aura **pas de prisonniers**. Si la paix règne, j'irai à Malbork et **frapperai la porte du château de ma lance**. Je dirai au hérault d'annoncer **notre duel à outrance**. Il ne s'y dérobera point. [AS]

La traduction de Nittman ne rend compte que d'un seul terme chevaleresque, « provoquer en duel ». Cependant, la traduction que nous proposons de ce passage indique que cette terminologie est plus nombreuse : en combat singulier, en duel, combat à mort, duel à outrance. Au vu de l'ensemble de l'extrait examiné, l'utilisation de ce dernier terme qui relève à la fois de la spécialisation et de l'exotisation historique semble indiquée. Un duel à outrance désigne un combat à mort, ce qui est précisé un peu avant l'introduction de ce lexique particulier. En outre, nous proposons d'apporter quelques touches littéraires afin de refléter le style utilisé en polonais : « Il ne s'y dérobera point » au lieu de « *Il ne m'échappera pas* ».

Dans le cas précis des *Chevaliers teutoniques*, l'utilisation du langage spécialisé relatif à la chevalerie sert donc une double cause. D'une part, il donne plus de volume et de crédibilité

aux personnages qui évoluent dans les cercles chevaleresques, à une époque où les coutumes de chevalerie étaient répandues. D'autre part, il permet l'introduction d'informations historiques précises qui concernent par exemple les types de duels menés : à cheval ou à pied, à mort ou pour prendre des prisonniers, pratiques différentes en temps de paix et en temps de guerre. La naturalisation et l'exotisation de Berman peuvent donc s'opérer à un double niveau dans le texte historique : géographique, car la culture considérée n'est pas celle du lecteur de la traduction du point de vue de l'espace, et historique, car cette différence porte également sur l'époque. Or la culture n'est pas un ensemble stable et fini, mais évolue avec la société.

Le langage de la chevalerie permet en outre d'introduire un autre type de lexique de spécialisation. Il s'agit notamment des armes utilisées pour se battre. Sur cet aspect, les considérations sur le roman historique rejoignent le questionnement sur les langues de spécialité dans la fantasy :

<p><i>Nie przyszło mu nawet do głowy, by można inaczej usłużyć niż mieczem, rohatyną lub toporem [...].</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 53)</p>	<p>[NT]</p>
--	-------------

Nous proposons la traduction suivante pour cet exemple :

Il ne lui avait pas traversé l'esprit qu'il fût possible de servir autrement que par **l'épée, la lance ou la hache** [...]. [AS]

Cet exemple constitue une brève liste des armes dont se servaient les chevaliers médiévaux. Toutefois, un culturème historique typiquement polonais se glisse dans l'original par l'utilisation du terme *rohatyna* par l'auteur. Il s'agit d'un type de lance spécifique utilisée par les guerriers polonais, mais aussi issus d'autres pays slaves, dont le fer était précédé d'un crochet, *róg*, qui lui vaut probablement son nom. La lance classique ne possède pas ce type d'attribut. Dans notre proposition, nous optons pour une naturalisation du culturème, mais l'exotisation est également possible :

Il ne lui avait pas traversé l'esprit qu'il fût possible de servir autrement que **par l'épée, la lance à crochet appelée *rohatyna* ou la hache** [...]. [AS]

Toutefois, le contexte appelle à la naturalisation car l'arme est citée dans une liste d'outils de combat qui représentent la possibilité de se battre et de se défendre. L'exotisation aurait été souhaitable si le personnage était en train de se servir de cette arme au lieu de se la représenter comme symbole.

Les armes peuvent elles aussi servir à l'introduction d'informations historiques :

<p><i>Nad ową zbitą masą głów ludzkich widniał pomost pokryty nowym sukmem, na którym stało trzech ludzi : jeden kat, barczysty i groźny Niemiec przybrany w czerwony kubrak i takiż kaptur, z ciężkim, obosiecznym mieczem w ręku – i dwóch jego pacholków z obnażonymi ramionami i powrozami u pasów.</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 82)</p>	<p><i>L'échafaud dominait cette masse humaine ; on l'avait tendu de drap neuf, et trois hommes – le bourreau et ses deux valets – s'y trouvaient déjà.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 51)</p>
---	--

Dans le passage considéré, le lecteur polonais apprend de nombreuses choses sur le déroulement des exécutions dans la Pologne médiévale. Ces informations ne se retrouvent pas dans la traduction, privant ainsi le lecteur français d'une certaine succulence du texte. Nous proposons donc la traduction suivante :

Un échafaud drapé d'un tissu neuf dominait cette masse humaine compacte. Trois hommes y attendaient déjà : le bourreau, un Allemand menaçant aux épaules larges vêtu d'un pourpoint et d'une capuche rouges qui brandissait **une lourde épée à double tranchant**, et ses deux assistants aux épaules dénudées, ceinturés de corde. [AS]

Dans notre traduction, nous nous proposons de restaurer les informations manquantes à la version officielle : tenue et arme du bourreau et de ses aides, origine ethnique de l'exécuteur. Chacune de ces informations possède son importance du point de vue du récit. Ainsi, la description vestimentaire rend non seulement la scène plus véridique, mais peut apporter des informations historiques sur les exécutions au Moyen-âge. Quant à la précision sur l'origine du bourreau, elle prend toute son importance lorsque l'on considère que le récit orbite autour de la résistance à l'opresseur germanique, d'autant plus qu'il a été écrit à une époque où une partie de la Pologne était annexée par la Prusse.

6. Noms propres et traduction

L'onomastique a pour objet l'étude de l'étymologie, de la formation ou encore de l'usage des noms propres. Il s'agit d'une branche de la lexicologie, c'est pourquoi sa classification parmi les marqueurs relatifs au langage est apparue comme naturelle. En effet, les noms des personnages et des lieux ainsi que leurs traductions – ou, au contraire, l'absence de traduction – peuvent être culturellement révélatrices.

Les noms propres ont été définis et redéfinis à de multiples reprises par les linguistes et grammairiens contemporains : Kripke dans les années 1970, Kleiber au début des années 1980 ou encore Gary-Prieur à la moitié des années 2000. Émeline Lecuit le rappelle dans sa thèse consacrée à la traduction des noms propres, intitulée *Tribulations d'un nom propre en traduction*. C'est ainsi qu'elle caractérise le nom propre :

La définition des noms propres n'est pas à chercher dans les grammaires. Puisque rien ne semble délimiter ni clairement, ni entièrement la catégorie des noms propres d'un point de vue graphique, orthographique, morphologique, syntaxique ou pragmatique, et qu'il n'existe pas de recueil exhaustif dans lequel pouvoir vérifier si une expression est bien un nom propre ou non (il n'y a pas de dictionnaire des noms propres qui soit complet), il semble nécessaire de choisir une définition faisant appel à un autre critère. Nous avons choisi d'adopter la définition des noms propres proposée par Jonasson (1994), une définition étendue, établie sur une base cognitive, qui permet de rendre compte de tous les noms propres, et qui est très proche de celle établie par les conférences MUC et utilisée depuis pour le traitement automatique des langues. Ainsi, pour Jonasson : « Toute expression associée dans la mémoire à long terme à un particulier en vertu d'un lien dénomiatif conventionnel stable, sera donc un Npr. » (Jonasson 1994:21). Nous rappelons cependant que le terme « particulier » est à entendre au sens large, car il peut certes s'agir d'une personne, mais aussi de tout autre objet, lieu ou événement susceptible de recevoir un nom propre et il peut également être pluriel.³¹⁴

La règle la plus fréquemment admise est de ne pas traduire les noms propres. Cependant, lorsqu'ils sont caractéristiques d'un univers entièrement imaginaire, ce n'est pas toujours possible. Les noms peuvent en effet être porteurs de sens et nécessiter d'être traduits. Les principaux enjeux de la traduction de l'onomastique sont la sensibilité et la créativité du traducteur. Il semble cependant que, de même que pour les noms de créatures imaginaires, il

³¹⁴ LECUIT, Emeline, *Les Tribulations d'un nom propre en traduction*, Linguistique, Université François-Rabelais, Tours, 2012, p. 60-61.

existe des procédés récurrents qui peuvent être établis en règles de pratique. Cet aspect de la traduction de la fantasy est d'autant plus intéressant à analyser qu'il concerne tous les ouvrages relevant de ce genre : il existe presque autant d'univers qu'il y a de cycles de fantasy, sans oublier le genre voisin qu'est la science-fiction. Il convient également d'ajouter, aux ouvrages textuels, les documents numériques, notamment les jeux vidéo, parmi lesquels de nombreux se déroulent dans des mondes imaginaires.

La réflexion sur l'onomastique dans la fantasy tiendra compte de l'ensemble constitué par la série *Sorceleur* et les jeux *The Witcher*. En effet, les jeux *The Witcher* brodent sur l'univers créé par Andrzej Sapkowski et de nombreux noms de personnages et de lieux se recourent, même si ce n'est pas systématique.

Lors de son interview au Polcon 2016, Andrzej Sapkowski, interrogé par le public sur la manière dont il élabore les noms de ses personnages, a déclaré :

*Cela demande un peu de travail. Tous ces noms, toute cette poésie, cela doit bien sonner, ça doit être beau. La meilleure chose à faire pour le vérifier, c'est de le lire à voix haute : est-ce que ça rend bien, ou non ? Il arrive que ce ne soit que la cinquième, la sixième ou même la septième version qui me convienne, et c'est celle-ci qui atterrit dans la version finale du livre. Après une longue réflexion, une lecture à voix haute, après que je me suis demandé si ça va bien, si ça ne jure pas avec le nom précédent, s'il n'y a pas trop ou trop peu de syllabes.*³¹⁵

Si l'onomastique occupe une place aussi importante dans la création de l'histoire en langue originale, elle doit également être soigneusement considérée du point de vue de la traduction.

Anne Besson remarque que les mondes de la fantasy se rapprochent souvent de la mythologie d'Europe du Nord³¹⁶, empruntant leurs noms propres à ces légendes ou s'en inspirant fortement. Cependant, ce n'est pas systématique, et Sapkowski en donne un parfait exemple dans ses ouvrages. Les noms qu'il utilise sont en effet extrêmement hétéroclites. Certains possèdent une consonance typiquement slave : Dragomir, Stregobor, Zavist ; d'autres donnent

³¹⁵ Intervention d'Andrzej Sapkowski à la convention de fantasy Polcon 2016 : « *Wymaga to troszkę pracy, żeby faktycznie te wszystkie imiona, i cała ta tak zwana poezja... To musi zagrać, to musi być ładne. Najlepszym sposobem do tego, żeby sprawdzić, czy to jest ładne, to jest przeczytać to na głos: brzmi czy nie? No i zdarza się, że dopiero 5. wersja, 6. albo nawet 7. dopiero jest ta, która mi pasuje i dopiero ta znajduje się w finalnej wersji książki. Po długim zastanawianiu się, czytaniu na głos, myśleniu nad tym, czy to aby pasuje, czy się nie kłóci z poprzednią nazwą, czy ilość sylab nie jest ani za duża, ani za mała* » [AS].

³¹⁶ Voir BESSON, Anne, *La fantasy*, op. cit., p. 74-75.

l'impression que le personnage est français : Roderick de Novembre, Fauve, Beau Berrant ; d'autres encore se rapprochent des langages imaginaires de Tolkien, telles que le quenya (langage elfique) qui a lui-même été élaboré à partir du finnois : Shaerrawedd, Toruviel, Findabair. Certains possèdent une signification en polonais : *kotka Żarłoczka*, *Nosikamyk*, *Wawrzynosek*. D'autres contiennent des références plus ou moins évidentes à des contes : Vanda, Rumpelstelt. L'onomastique est donc un vecteur créatif important, et l'étude de sa traduction au sein des univers imaginaires peut se révéler importante pour la compréhension des processus traductionnels qui les concernent d'une part, et des possibilités qui s'ouvrent devant le traducteur d'autre part.

La tendance générale en traduction semble à la préservation des noms propres, à leur non traduction. Cependant, des voix contraires s'élèvent, notamment pour ce qui touche à la traduction littéraire. Claire Pacial, maître de conférences en littérature comparée, spécialisée en histoire et en théorie de la traduction à l'université de Lorraine, publiait en 2013 sur le blog de traducteurs « Langues de feu » un billet intitulé « Sur la traduction des noms propres », où elle soulignait l'importance de l'onomastique pour l'ancrage spatio-temporel de l'action d'un roman. Elle écrit, concernant la traduction française du *Jeu des perles de verre* d'Hermann Hesse et le choix opéré par le traducteur de traduire les noms propres de tous les personnages :

Les personnages de Castalie sont, donc, locuteurs d'allemand, de français, d'italien, avec des noms à l'avenant : allemands, français, italiens. Les traduire tous, si tous signifient quelque chose, suppose de ne plus avoir des noms que dans une seule langue. Le lecteur, d'accord, saura que Knecht signifie « valet ». Mais il ne sentira pas (a fortiori si l'édition ne comprend pas de notes) que la polyglossie touche jusque l'onomastique et figure quelque chose du pays imaginaire, semblable tout de même à la Suisse, qu'est Castalie.³¹⁷

L'onomastique, même relative à des pays qui n'existent pas, peut donc être significative du point de vue de l'action ou des personnages. Appliquée à des univers entièrement imaginaires, elle peut être révélatrice du monde représenté, tant pour les documents textuels que vidéoludiques. L'exemple en est donné avec l'univers créé par l'auteur polonais Jarosław Grzędowicz dans sa série *Pan Lodowego Ogrodu* [Le maître du jardin de glace], ouvrage qui

³¹⁷ PACIAL, Claire, « Sur la traduction des noms propres », < https://languesdefeu.hypotheses.org/549#_ftnref1 >, consulté le 7 février 2017.

n'a pas été traduit en français à l'heure actuelle. Le héros de son roman vient de notre monde, dans le futur ; il est envoyé sur une planète qui emprunte aux canons vikings et nordiques. Cette planète, nommée Midgaard, est peuplée de personnages prénommés Grunaldi, Sylfana, Warfnir ou Olaf, noms qui, bien qu'ils n'appartiennent pas systématiquement à des nomenclatures prédéfinies, évoquent le monde nordique par leurs sonorités.

Dans leur étude de la traduction des noms propres dans les ouvrages de Jules Verne, Émeline Lecuit, Denis Maurel et Duško Vitas soulignent que les manuels de grammaire citent l'intraduisibilité des noms propres comme l'un des attributs qui les définissent. Ils relèguent cependant cette règle au rang d'idée reçue, d'une part sur la base de travaux de traductologues tels que Ballard ou Grass, d'autre part sur leur observation d'un corpus constitué des traductions du *Tour du monde en quatre-vingt jours*. Après avoir aligné la version originale française sur un corpus constitué de traductions de l'ouvrage en une dizaine de langues différentes, ils ont relevé quatre principaux moyens de traiter les noms propres :

- l'emprunt, qu'ils considèrent comme « *le degré zéro de la traduction* »,
- l'assimilation, qui peut consister en la transcription graphique ou phonétique du nom propre ou l'utilisation d'articles ou de déclinaisons selon le système linguistique considéré,
- le calque partiel ou total, qui concerne ce que les chercheurs définissent comme « *les noms propres 'mixtes' ou 'à base descriptive'* »,
- l'absence de traduction, qui touche la plupart du temps les anthroponymes et qui consiste en l'effacement du nom propre, remplacé par une anaphore pronominale ou une description définie.³¹⁸

Certains autres procédés plus rares, répertoriés sous la catégorie « Autres procédés », ont également été constatés par les chercheurs.

De même que pour les autres genres littéraires, plusieurs tendances sont observables dans la traduction des noms propres présents dans les ouvrages relevant de la fantasy, qu'il s'agisse de livres ou de jeux vidéo. D'une part, certains noms sont traduits, dans un mouvement de naturalisation qui tend à rapprocher le lecteur cible d'un univers à la fois imaginaire et étranger. Il s'agit, la plupart du temps, d'un calque partiel ou total. D'autres sont partiellement

adaptés, par exemple par le biais d'une retranscription phonétique – il s'agit de l'assimilation décrite par Lecuit, Maurel et Vitas. Enfin, certains éléments onomastiques ne sont pas du tout traduits, mais laissés tels quels dans la langue d'arrivée, dans l'esprit de l'emprunt distingué par les chercheurs.

La question qui se pose alors est la suivante : qu'est-ce qui décide de l'approche du traducteur confronté à l'onomastique dans un texte de fantasy ? Essayons d'esquisser une réponse à cette question en analysant quelques exemples de traductions – ou de non traductions – de noms propres dans les versions françaises des romans d'Andrzej Sapkowski et du jeu *The Witcher III* qui s'en inspire.

Les noms propres se classifient en plusieurs catégories distinctes définies par les chercheurs spécialisés dans le domaine. Dans sa thèse de doctorat, Émeline Lecuit retient la classification proposée par le projet Prolex du CNRTL dont l'objectif est de fournir un dictionnaire électronique multilingue de noms propres, intitulé Prolexbase. Parmi les noms propres qui apparaissent dans les textes de grande diffusion se manifestent notamment :

- les anthroponymes, soit les noms des personnes et personnages sous toutes leurs formes,
- les toponymes, c'est-à-dire les noms de lieux, qu'ils soient fictifs ou non, qu'ils existent toujours ou qu'ils appartiennent au passé,
- les ergonymes, qui se définissent comme les noms d'objets : noms de marques ou de produits, noms d'œuvres artistiques, noms de théories et de pensées, noms d'objets mythiques, noms de vaisseaux,
- les pragmonymes, à savoir les noms de fêtes et d'événements, qu'il s'agisse de catastrophes naturelles ou non, d'événements historiques ou politiques, de manifestations, mais aussi d'événements météorologiques naturels et récurrents.

L'approche traductionnelle des éléments onomastiques dans la fantasy, le roman policier, le roman historique et le jeu vidéo est-elle dépendante de la catégorie à laquelle le terme considéré appartient (anthroponyme, toponyme, ergonyme ou pragmonyme) ? Sur un corpus relativement restreint, car composé d'un seul ouvrage de chaque catégorie, il sera difficile

³¹⁸ LECUIT, Emeline, MAUREL, Denis, VITAS, Duško, « La traduction des noms propres : une étude en corpus », 305

d'avancer une réponse univoque à cette question. Nous tenterons cependant de repérer une tendance générale pour la littérature de grande diffusion sur la base d'analyse d'exemples tirés de notre corpus de textes. Le nom propre n'a pas semblé présenter de difficultés particulières lors de la recherche préliminaire sur les textes de Kapuściński, nous commencerons donc tout de suite l'analyse par le roman fantasy.

a. Onomastique et fantasy : *Sorceleur* et *The Witcher III*

La particularité de *Sorceleur* et *The Witcher* est qu'ils se déroulent dans un univers entièrement imaginaire, et donc détaché du monde réel. Dès lors, la traduction des noms propres doit être considérée avec prudence, car elle touche à la formation même du lieu où se déroule l'histoire et où vivent et évoluent les héros. Dans certains ouvrages de fantasy, sa place est encore plus importante, car elle sert de descriptif aux personnages. Ainsi, dans son cycle *L'Assassin royal*, Robin Hobb attribue à ses protagonistes des patronymes supposés définir leurs traits de caractère principaux, tels que les princes Chevalerie et Vérité ou le chien Fouinot (dans l'original, *Chivalry*, *Verity* et *Nosy*). La romancière souligne l'importance de l'onomastique dans le livre lui-même : « *Les autres portaient des noms simples, tels que Dirk ou Kerry, ou plus descriptifs, comme Pique-Filet ou Brise-Pif* »³¹⁹. Le traducteur a dû faire preuve non seulement de créativité, mais également de sensibilité dans le repérage des patronymes à traduire et dans sa manière de les aborder.

Les quatre approches principales dénombrées par les chercheurs spécialisés en onomastique, à savoir l'emprunt, l'assimilation, le calque et l'absence de traduction, sont-elles présentes dans la traduction de la fantasy ? Ces quatre processus seront considérés tour à tour.

Cette analyse s'appuie principalement sur les noms propres présents dans *Le Dernier Vœu*. En effet, les personnages principaux reviennent tout au long des huit volumes qui constituent la saga du *Sorceleur* sous une forme inchangée. Bien que de nouveaux protagonistes fassent leur apparition et que le lecteur découvre des lieux inédits, cette première partie offre un échantillon significatif de la créativité onomastique d'Andrzej Sapkowski. Quelques-unes des

Corpus n° 10, *Varia*, 2011, p. 211-215.

³¹⁹ Hobb, Robin, *L'Assassin royal 1. L'apprenti assassin*, op. cit., p. 41.

traductions des éléments récurrents seront comparées à leur approche dans les autres tomes ainsi que dans le jeu vidéo : y a-t-il constitution d'un véritable fond onomastique commun à la saga ?

Cette question apparaît comme importante lorsque l'on considère un ouvrage supposé constituer un tout uniforme. Bien souvent, les traducteurs dits professionnels, c'est-à-dire qui s'occupent de traductions autres que littéraires, se référeront à des bases terminologiques collectives dans leurs projets communs. Cette question est directement liée à la problématique du traduire à plusieurs évoquée plus tôt dans ce chapitre. Ainsi, pour reprendre l'exemple du traducteur au Centre de traduction des organes de l'Union européenne, s'il se voit confronté à un terme qui a déjà son acception dans le domaine européen concerné, il doit en tenir compte, que le public soit large ou restreint. Il devra en général se conformer à ce « choix imposé ». Il s'agit ici d'un aspect de la traduction à plusieurs via une terminologie définie par d'autres professionnels de la traduction ou de spécialistes du domaine concerné. Pour le traducteur indépendant, la conformité terminologique pourra se faire, pour un même client ou domaine d'activité, par le biais de glossaires ou de mémoires TAO³²⁰.

Il semble qu'il devrait en être de même pour les livres en plusieurs cycles, qu'ils appartiennent au genre de la fantasy ou non. Cette problématique a été soulevée pour la stylisation du langage : le style devrait être cohérent non seulement du point de vue de l'original, mais aussi des traductions déjà réalisées. La question se pose avec tout autant de force pour l'uniformité de la terminologie et des noms propres, car les noms représentent les éléments qui permettent d'identifier un personnage ou un lieu. Elle est intéressante car elle ne concerne pas seulement la littérature, mais tous les médias sur lesquels cette dernière est susceptible de s'exporter. En effet, de nombreux ouvrages littéraires connaissent des adaptations plus ou moins libérales en films, séries télévisées, jeux vidéo ou encore bandes dessinées. Il semble que pour que les lieux de l'action et les personnages mis en scène puissent être aisément identifiés par le lecteur, mais aussi pour introduire de réelles références à l'ouvrage de base, la conservation d'une uniformité terminologique joue un rôle déterminant. Un exemple peut être donné avec les légendes arthuriennes qui inspirent les artistes depuis des siècles. C'est en retrouvant les mêmes personnages et les mêmes lieux,

³²⁰ Traduction Assistée par Ordinateur.

nommés de la même façon, parfois avec quelques variantes orthographiques³²¹, que le spectateur fait le rapprochement entre les différentes productions inspirées par les mythes des chevaliers de la Table Ronde. Dès leurs titres, par l'utilisation de noms propres particuliers, les films suivants introduisent le spectateur à l'histoire qu'ils souhaitent présenter :

- *Les Chevaliers de la Table Ronde*, 1953
- *Perceval le Gallois*, 1978
- *Excalibur*, 1981
- *Lancelot, le premier chevalier*, 1995
- *Le Roi Arthur*, 2004
- *Le Roi Arthur*, 2017

Le cinéma s'inspire des légendes arthuriennes depuis plus d'un demi-siècle. Pour la littérature, cet ensemble est bien plus vaste et couvre une période temporelle bien plus importante. Mais lorsque le lecteur ou le spectateur fait face à un ouvrage arthurien, cela lui est signalé par la terminologie usitée.

Il n'est pas nécessaire d'avoir affaire à un ensemble de l'ampleur des mythes arthuriens pour que la nécessité d'uniformité apparaisse. En effet, à l'instar de la traduction professionnelle, dès lors qu'une série s'étend sur plusieurs tomes comme pour les aventures d'Ebherard Mock, voire s'exporte sur plusieurs supports comme c'est le cas pour *Sorceleur*, la nécessité de cohérence terminologique se fait ressentir afin de rendre pleinement l'histoire et l'univers créés par l'auteur ainsi que son intention créatrice.

Alors, comment les procédés de traduction des noms propres sont-ils appliqués dans la fantasy ? Peut-on distinguer des règles traductionnelles lors de l'approche des éléments onomastiques par les traducteurs qui s'intéressent à un texte de fantasy ? Au sein d'une série en plusieurs tomes et sur plusieurs supports, y a-t-il un travail d'uniformité terminologique pour les noms propres ?

³²¹ Nous pouvons citer comme exemple la série comique française Kaamelott qui modifie l'orthographe du château légendaire de Camelot, sans cependant laisser de place au doute quant au lieu auquel elle fait référence.

i. Types de noms propres en présence

Les noms propres qui ont servi de base à cette étude sont réunis dans l'Annexe III – « Noms propres et leurs traductions ». Ils appartiennent aux catégories suivantes :

- anthroponymes : noms de personnages (patronymes), noms de divinités, noms de créatures, surnoms, noms de peuples, anthroponymes descriptifs,
- ergonymes : objets magiques,
- pragmonymes : forces magiques que l'on peut assimiler à des forces naturelles dont les différents pouvoirs de sorcelleur, fêtes,
- toponymes : pays, villes, forts, châteaux, routes, auberges.

ii. Emprunt

L'emprunt équivaut au degré zéro de la traduction : le processus traductionnel se restreint à puiser le nom propre considéré dans le texte source et le retranscrire tel quel, sans aucune modification, en langue cible. C'est un procédé que l'on observe pour de nombreux noms propres dans *Le Dernier Vœu* : Geralt, Jaskier, Nenneke, Nivellen sont des anthroponymes empruntés ; Mahakam, Gelibol, Mirt sont des toponymes qui ont été soumis à ce processus.

Lors du passage du polonais vers le français, la principale difficulté de l'emprunt découle du fait que contrairement au français, le polonais est une langue à déclinaison. Pour Lecuit, Maurel et Vitas, les formes déclinées appartiennent à la catégorie de l'assimilation – en effet, le nom propre est altéré pour être adapté à la langue cible. Les chercheurs ne considèrent comme empruntées que les formes qui sont réutilisées telles quelles dans la traduction, sans aucun changement. Cependant, la modification déclinaisonnelle ne découle pas d'une volonté traductionnelle réelle, mais plutôt des exigences de la langue. En effet, le traducteur dont la langue source serait le français et la langue cible le polonais travaillerait vers une langue déclinaisonnelle à partir d'une langue qui ne possède pas du système comparable. Dès lors, le processus d'altération lexicale est rendu nécessaire par les structures grammaticales. Si la base reste identique, et seule la terminaison varie selon la déclinaison appliquée, il semble qu'on ne puisse pas parler d'assimilation réelle, mais que ce type de traitement appartient plutôt à la catégorie de l'emprunt.

Lors du travail inverse – passage d’une langue qui possède des déclinaisons vers une langue qui n’en possède pas – le traducteur doit être attentif aux formations syntaxiques pour introduire la forme non déclinée dans le texte français. L’exercice peut être particulièrement délicat lorsqu’il n’y a pas de référence dans le monde réel qui permettrait au traducteur de vérifier son travail. Nous pouvons trouver un exemple de ce processus dans *Le Dernier Vœu* :

<p><i>Ze wszystkich świątyń w Gelibolu i dolinie Nimnar wybraliście akurat chram Coram Agh Tera, Lwiogłowego Pająka.</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 73)</p>	<p><i>Parmi tous les temples de Gelibol et de la vallée de Nimnar, il a fallu que vous choisissiez l’église de Coram Agh Ter, l’araignée à tête de lion.</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 83)</p>
--	---

La forme polonaise déclinée *Coram Agh Tera* indique l’utilisation du génitif masculin par la présence du -a en suffixe de *Tera*. La traductrice française a donc transformé le génitif en nominatif : « Coram Agh Ter ». Malgré cette modification, il s’agit d’un cas particulier d’emprunt, car la forme nominative n’est pas modifiée dans la traduction.

Par ailleurs, en polonais, *Lwiogłowy Pająk* est doublement doté de majuscules, ce qui permet d’avancer qu’il s’agit non seulement d’un descriptif pour qualifier Coram Agh Ter, mais aussi d’un nom propre à part entière. En français, aucun des termes correspondants ne commence par une capitale. Il s’agirait donc ici d’un cas particulier d’absence de traduction : les éléments textuels sont là, mais la graphie du nom propre présente dans l’original est absente de la traduction.

iii. Assimilation

L’assimilation est définie comme la transposition d’un nom propre en le modifiant pour l’adapter à la langue cible. Ces modifications peuvent être graphiques ou phonétiques.

Dans les traductions de Sapkowski, les deux cas de figure se présentent. Ainsi, dans *Le Dernier Vœu*, la rivière « *Jaruga* » devient « *Iaruga* » pour respecter la prononciation polonaise.

Un cas intéressant de transposition apparaît avec l’anthroponyme *Geralt z Rivii*. Il est composé de deux éléments : le prénom *Geralt* et le toponyme *Rivia*. Pour le prénom du héros,

on remarque qu'il a été emprunté au polonais sans modifications graphiques qui auraient été possibles en français, comme l'utilisation de l'accent aigu pour obtenir la forme naturalisée « Géralt ». La seconde partie est quant à elle plus intéressante du point de vue traductionnel, car on observe une double traduction au sein d'un seul et même volume qui a par la suite influencé non seulement l'ensemble de la saga littéraire, mais aussi vidéoludique. Nous pouvons ainsi lire, dans *Le Dernier Vœu* :

<p>- <i>Nazywam się Geralt.</i> - <i>Może być i Geralt. Z Rivii, jak wynoszę z wymowy ?</i> <i>(Ostatnie życzenie, p. 11)</i></p>	<p>- <i>Je m'appelle Geralt.</i> - <i>Allons-y pour Geralt. De Rivie, à en juger par ton accent ?</i> <i>(Le Dernier Vœu, p. 12)</i></p>
<p><i>Dlatego Geralt z Rivii pozostanie w mojej świątyni tak długo, jak zechce.</i> <i>(Ostatnie życzenie, p. 86)</i></p>	<p><i>Aussi Geralt de Riv restera-t-il dans ce temple aussi longtemps qu'il le souhaitera.</i> <i>(Le Dernier Vœu, p. 100)</i></p>

Geralt est défini par sa région d'origine supposée, la Rivie. C'est pourquoi, en polonais, il se prénomme *Geralt z Rivii*. Il est intéressant de noter qu'en français, le mot *Rivia* a été considéré de deux manières différentes, et donc traduit de façons différentes, mais selon un même procédé. D'une part, il est traité comme un toponyme. La forme en *-a* fréquente pour les mots féminins polonais est remplacée par la terminaison en *-e* du féminin français : c'est une assimilation qui rapproche le lecteur de l'univers imaginaire par l'utilisation de formes lexicales connues. D'autre part, le toponyme *Rivia* est traité comme un anthroponyme. La traductrice a cependant opté pour un choix différent de *Rivia* lorsqu'il apparaît sous sa forme patronymique en lui donnant une forme plus brève et plus dure : « Geralt de Riv » au lieu de « Geralt de Rivie ». Nous ne pouvons que spéculer sur les raisons de ce choix, mais il semble qu'il soit avant tout esthétique : peu-être un nom plus bref peut-il paraître plus martial en français, et donc être plus adapté à un personnage guerrier.

iv. Calque partiel ou total

Lecuit, Maurel et Vitas, ont observé dans leur étude que les noms propres à base descriptive sont la plupart du temps traduits. La signification est en général similaire à celle de l'original. Il s'agit alors d'un calque plus ou moins exact de la traduction sur l'original.

Ce procédé semble tout particulièrement applicable à la fantasy. En effet, de nombreux anthroponymes et toponymes possèdent une signification. Des exemples peuvent être puisés chez Andrzej Sapkowski. Le jeu vidéo *Skyrim* se prête également très bien à cette étude, car la plupart des éléments onomastiques y ont été traduits. Nous en analysons des exemples dans le paragraphe consacré à l'onomastique dans le jeu vidéo.

Un exemple intéressant de calque est donné avec le nom du prophète Lebioda, cité notamment dans *Le Dernier Vœu*³²². Laurence Dyèvre opte pour un calque partiel. En polonais, *lebioda* est une plante qui a des propriétés curatives pouvant être dangereuses si elle est mal utilisée. Son nom commun est sémantiquement très proche de *lebiodka*, l'origan. En français, la traductrice a opté pour le nom « Arroche », en polonais – *loboda*, plante annuelle dont les feuilles sont consommées en tant que légume. Ce sont trois plantes qui font partie de la même famille d'herbacées, les *atriplex*. Le calque n'est donc pas total, car la signification française diffère légèrement du polonais. Il est toutefois partiel, car la plante en question est très proche. Toutefois, l'aspect à la fois salvateur et potentiellement dangereux de *lebioda* disparaît en français, ce qui est intéressant à noter du point de vue du sens : Lebioda étant un prophète, il s'agit ici d'un calquisme onomastique qui introduit un message relevant du religieux et pouvant être interprété comme une vision personnelle de l'auteur sur la religion.

Caroline Raszka-Dewez opte pour un traitement différent du nom de Lebioda dans *La Tour de l'Hirondelle* :

<i>Znalazłam coś wśród mądrości proroka Lebiody.</i> (<i>Wieża Jaskółki</i> , p. 329)	<i>J'ai trouvé quelque chose dans les sapientiaux du prophète Lebioda.</i> (<i>La Tour de l'Hirondelle</i> , p. 378)
--	---

Contrairement à Dyèvre qui calque le nom français sur le nom polonais en traduisant son sens, Raszka-Dewez préfère une non-traduction du nom. Le message qu'il pourrait contenir se perd ainsi totalement et en empêche l'interprétation. Il s'agit toutefois du procédé le plus fréquent lors du traitement des noms propres, bien que son application soit ici doublement contestable : d'une part du point de vue de la perte sémantique, d'autre part du point de vue de

³²² Voir SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, op. cit., p. 294.

la cohérence avec le premier volume traduit par Dyèvre. C'est toutefois pour cette version qu'ont opté les traducteurs du jeu vidéo, où le nom du prophète n'est pas traduit.

v. Absence de traduction

L'absence de traduction constitue un choix traductionnel à part entière. Il s'agit de ne pas traiter un élément onomastique introduit par l'auteur comme tel, ou de le supprimer entièrement dans le texte cible.

Diverses considérations semblent motiver cette approche. Premièrement, il semble possible qu'il puisse s'agir d'un choix purement stylistique de la part du traducteur. Dans le corpus traité par Lecuit, Maurel et Vitas, l'absence de traduction concerne surtout les anthroponymes. Ils sont le plus souvent remplacés par des « *anaphores pronominales, mais aussi parfois par des descriptions définies* »³²³ qui semblent confirmer l'hypothèse de la préférence stylistique. En effet, une anaphore est une expression qui permet d'éviter la répétition d'une forme déjà introduite, or certaines langues, telles que le français, préfèrent l'utilisation de formules uniques.

Deuxièmement, la difficulté posée par certains anthroponymes secondaires et qui n'ont donc pas de fonction majeure dans l'intrigue peut être avancée comme cause probable d'absence. L'exemple en est donné dans *Le Dernier Vœu*. Nous pouvons ainsi lire, dans la nouvelle « Une question de prix » :

<p><i>Pozostali wyspiarze siedli razem po lewej, pomiędzy marszałkiem Vissegerdem a trójką synów władyki Streptu, na których wołano Pomrów, Paszkot i Dzierżygórką. (Ostatnie życzenie, p. 149)</i></p>	<p><i>Les autres insulaires s'assirent l'un à côté de l'autre, sur le côté gauche de la table, entre le maréchal Vissegerd et les trois fils du suzerain de Strept.</i></p> <p><i>(Le Dernier Vœu, p. 172)</i></p>
<p><i>Jeden z braci ze Streptu, bodajże Dzierżygórką [...]</i></p> <p><i>(Ostatnie życzenie, p. 155)</i></p>	<p><i>Un des frères de Strept, le benjamin, semble-t-il [...]</i></p> <p><i>(Le Dernier Vœu, p. 178)</i></p>

³²³ LECUIT, Emeline, MAUREL, Denis, VITAS, Duško, *op. cit.*, p. 214.

<p><i>Dzierżygórkę ze Streptu wyrwał nóż z baraniej pieczeni i wymachiwał nim.</i> (<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 166)</p>	<p><i>Le cadet des frères de Strept avait tiré un couteau planté dans un gigot de mouton et le brandissait dans tous les sens.</i> (<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 191-192)</p>
---	--

Dans les passages analysés, l’auteur introduit trois personnages aux allures et aux noms humoristiques en polonais : *Pomrów*, *Paszkot* et *Dzierżygórkę*. Le premier est un type de limace, le second un petit oiseau et le troisième est un néologisme composé des lexèmes *dzierżyć*, « brandir », et *górkę*, « petite montagne » ou « colline ». La traductrice française a opté pour une absence de traduction de ces éléments, préférant désigner les personnages par leur ordre dans la fratrie : « *le cadet* », « *le benjamin* ».

vi. Dans le jeu vidéo

Pour notre réflexion sur la traduction des éléments relatifs à l’onomastique dans le jeu vidéo, nous nous sommes principalement appuyés sur l’univers de *Skyrim*. En effet, il s’agit d’un monde particulièrement vaste, composé de plusieurs grandes régions, chacune dotée d’une capitale et de plusieurs petits villages, ce qui donne une fonds toponymique intéressant à analyser. Par ailleurs, les nombreuses quêtes principales et secondaires mettent en scène de nombreux personnages qui permettent également une étude anthroponymique de la traduction du jeu vidéo. Les enjeux et les procédés traductionnels relatifs aux éléments onomastiques sont-ils similaires dans le cadre vidéoludique et dans le cadre littéraire ?

Le jeu *The Elder Scrolls V : Skyrim* se déroule dans un univers composé de plusieurs grandes régions qui correspondent chacune à une des races peuplant cet univers imaginaire. Chacun des volets des *Elders Scrolls* se concentre sur l’une de ces régions. La région de Bordeciel (traduction de *Skyrim*) correspond à la race des Nordiques, répondant ainsi aux remarques d’Anne Besson sur l’inspiration scandinave des univers de la fantasy. Cependant, *The Elder Scrolls IV : Oblivion* s’éloigne de cette conception en s’implantant dans le pays des Impériaux, qui correspondent aux Romains de l’Antiquité, et *The Elders Scrolls III : Morrowind* se déroule dans le pays marécageux des Elfes noirs.

Cette réflexion est également possible pour d’autres jeux. Nous pouvons ainsi citer l’exemple de *Dishonored II*. Le monde représenté se rapproche d’une Angleterre à l’ère industrielle. Le

joueur peut choisir d'incarner Corvo Attano, protecteur royal et protagoniste principal du premier opus, ou sa fille Emily Kaldwin, impératrice de Dunwall. Suite à coup d'état, le personnage incarné par le joueur doit fuir le palais royal. Le putsch est perpétré par la tante d'Emily, dont le père était empereur et la mère était servante, du nom de Delilah Copperspoon. Le patronyme de Delilah est révélateur du passé du personnage et de ses motivations – l'expression *born with a silver spoon in one's mouth*, dont l'équivalent français est « être né avec une cuillère d'argent dans la bouche », désigne les personnes nées dans les familles aisées. Or Delilah a grandi et vécu dans la pauvreté, et son acte contre la famille royale est un acte de vengeance. Tout cela transparaît dans le nom *Copperspoon*, ou « cuiller de cuivre » par opposition au métal noble qu'est l'argent. Cependant, le choix a été ici de ne pas traduire le patronyme, et ainsi de conserver un univers plus proche du monde imaginé par les studios Arkane, moyennant une perte de sens pour le joueur français ne parlant pas ou mal anglais. Il s'agit donc ici d'un véritable culturème langagier relevant de l'onomastique.

Intéressons-nous aux noms des principales villes présentes dans *Skyrim* :

<u>Anglais (original)</u>	<u>Français (traduction)</u>
Solitude	Solitude
Markarth	Markarth
Morthal	Morthal
Dawnstar	Aubétoile
Whiterun	Blancherive
Falkreath	Falkreath
Winterhold	Fortdhiver
Windhelm	Vendeaume
Riften	Faillaise

Il est intéressant de constater que différentes approches sont présentes pour la traduction du contenu d'un seul et unique univers.

D'une part, le phénomène de non-traduction est manifeste pour certaines villes dont la signification n'est pas évidente en anglais et qui semblent issues d'une langue imaginaire : « Markarth », « Morthal ». La non-traduction concerne également les noms dont la signification demeure la même en français et en anglais : « Solitude ». Il est toutefois intéressant de noter qu'elle concerne aussi des noms qui apportent une consonance résolument anglophone au français, autrement absente de la traduction : « Falkreath ». La signification n'est de prime abord pas claire et peut être soumise à interprétation – c'est ce qui semble avoir motivé la conservation de l'anglais dans la version française du jeu. *Falk* peut se référer au germanique « faucon » et constituer un mot-valise qui signifierai « Souffle du faucon », rien n'est toutefois moins sûr.

Pour les éléments traduits, le processus appliqué est celui de traduction littérale des différentes parties du nom pour en créer la version française : *White-Blanche/Run-Rive*, *Dawn-Aube/Star-Étoile*. La traduction de *Windhelm* peut toutefois être remise en cause, car bien que la signification française soit fidèle à l'anglais, l'esprit nordique ou germanique présent dans l'original avec la particule *Helm* disparaît dans la traduction.

b. La Peste à Breslau, entre espace polonais et germanique

La Peste à Breslau représente un cas particulier pour l'étude onomastique. En effet, la rédaction originale est en polonais et traite d'une ville aujourd'hui polonaise. Toutefois, l'histoire se déroule à une époque où la ville était allemande et germanophone.

Pour décrire cet univers particulier dans le respect des contraintes historiques, la très grande majeure partie des lieux sont donnés en allemand dans le livre. En fin d'ouvrage se trouve un index qui donne leurs équivalents polonais afin que le lecteur puisse situer l'action par rapport à la Wrocław actuelle. Ce document est absent de la version française. Ainsi, l'éditeur polonais adresse directement le livre à une personne qui pourrait potentiellement connaître la ville moderne. Quant à la version française, le parti pris semble opposé : on assume que le lecteur de la traduction ne connaît pas la ville et l'information culturelle d'ordre géographique

transmise par l’onomastique, pourtant d’importance capitale, est supprimée. La possibilité de repérage disparaît pour le lecteur français.

c. Spécificités des noms propres dans *Les Chevaliers teutoniques*

Dans *Les Chevaliers teutoniques*, deux principaux types de noms propres sont présents : les patronymes et les toponymes. Les noms des personnages, en particulier, peuvent présenter une certaine difficulté, car les protagonistes fictifs cohabitent avec des personnalités ayant réellement existé. Pour certains, il existe une acception en français. D’autres sont typiquement polonais et relèvent d’événements peu ou pas connus en France.

Ainsi, les noms des personnages historiques et lieux réels sont rendus avec précision :

<u>Krzyżacy</u>	<u>Les Chevaliers teutoniques (2002)</u>	<u>Pour l’Honneur et pour la Croix (1905)</u>
królowa Jadwiga	Hedwige	la reine Hedwige
Kuno Lichtenstein	Kuno de Lichtenstein	Lichtenstein

Hedwige, née en 1373, est la première femme à être élue³²⁴ et couronnée roi de Pologne (et non reine), en 1384. Elle épouse Władysław Jagiełło en 1386 afin de cimenter l’union entre le royaume de Pologne et le duché de Lithuanie et qui marque en même temps l’entrée de cette dernière dans la chrétienté. Au moment où se déroule l’action des *Chevaliers teutoniques*, elle accouche de son seul enfant, une petite fille qui vécut à peine plus de deux semaines. La reine décède quelques jours après son enfant, le 13 juillet 1399, probablement suite à des complications liées à l’accouchement. Dans les deux versions françaises, le nom de la reine est rendu fidèlement. Il pourrait sembler que la version de Nittman enlève son titre à la souveraine, ce statut est toutefois précisé juste avant dans le texte. Ce choix peut donc relever d’une optimisation stylistique qui vise à éviter les répétitions.

³²⁴ Dans la Pologne médiévale, élire le roi était une prérogative de la noblesse. La royauté de droit divin n’existait pas, contrairement à ce qu’a connu la France, et le titre ne se transmettait pas systématiquement de père en fils.

Kuno von Lichtenstein est un personnage qui a réellement existé à l'époque du récit. Il est né en 1360 et mort le 15 juillet 1410, pendant la bataille de Grunwald par laquelle s'achèvent *Les Chevaliers teutoniques*. En polonais, la particule *von* qui indique la noblesse du personnage disparaît. Ceci est significatif du point de vue de l'histoire, car c'est lui qui est à l'origine de la condamnation de Zbyszko à mort dans la première partie du livre. Le fait que le Teutonique refuse de pardonner une offense au jeune Polonais est considéré comme un déshonneur, tant par ses pairs que par l'auteur du livre. Or l'honneur était considéré comme inhérent à la noblesse de sang. En dépraver le personnage revient de le priver de son honneur dans son nom même. En français, la particule *von* réapparaît sous la forme francisée « de ». Toutefois, le prénom de l'homme n'est pas traduit. Or ce commandeur de l'ordre teutonique semble connu en France sous deux noms : le « Kuno von Lichtenstein » germanique ou le « Conrad de Lichtenstein » francisé. Un mélange entre espace germanique et espace français s'opère, et le nom se retrouve partiellement naturalisé dans la version de Nittman. Cette difficulté disparaît dans la traduction de Wodziński et Kozakiewicz qui choisissent de ne désigner le personnage que sous son nom de famille.

Les noms fictifs sont parfois traduits, parfois non :

<u><i>Krzyżacy</i></u>	<u><i>Les Chevaliers teutoniques</i></u> <u>(2002)</u>	<u><i>Pour l'Honneur et pour la Croix</i></u> <u>(1905)</u>
Zbyszko	Zbyszko	Zysko
Danusia	Danusia	Danousia
Maćko	Mathieu	Mathieu
Jagienka	Jagienka	Agnès

Dans la traduction de Nittman, l'approche dans la transposition des noms de personnages imaginaires n'est pas conséquente. En effet, certains prénoms ne sont pas traduits tandis que d'autres sont naturalisés. Ainsi, ceux qui sont typiquement polonais demeurent tels quels. Quant à ceux qui possèdent un équivalent français, ils sont francisés. Ceci cause toutefois un

glissement sémantique vers une naturalisation du texte qui ne demeure que partielle du fait de cette absence de cohérence.

Dans la traduction de Wodziński et Kozakiewicz, tous les prénoms sont transposés vers le français. Cette transposition est soit partielle et phonétique : « *Zysko* », « *Danousia* » pour aider le lecteur français dans la prononciation des mots, soit totale et naturalisante : « *Mathieu* », « *Agnès* ». Bien qu'aujourd'hui, la tendance majeure soit à la non-traduction des noms propres, il est à noter que tous sont traités avec cohérence dans la traduction de 1905.

7. Références langagières comme références culturelles extragénériques : conclusion

Au terme de cette analyse, il est possible de constater que les éléments de langage constituent bel et bien une classe de culturème qui s'inscrit dans la référence extragénérique, à savoir commune à différents genres littéraires. Leurs rôles et leurs manifestations sont divers, de même que leurs traitements dans la traduction.

De façon générale, les références langagières correspondent aux jeux de styles et de langage que les auteurs peuvent introduire dans leurs textes. Un livre pour enfants n'utilisera pas les mêmes éléments qu'un polar, un ouvrage de fantasy n'exploitera pas les mêmes qu'un roman à l'eau de rose. Ceci ne signifie pas, cependant, qu'il est impossible de retrouver certains codes communs à ces différents genres : par exemple, Sapkowski et Krajewski recourent tous deux à l'oralité dans leurs livres.

Le premier type de culturème langagier distingué dans le questionnement est le langage archaïsé. La problématique principale posée par le langage archaïsé en polonais est l'absence de sources pour son élaboration. Sapkowski y remédie en calquant son style sur celui de Sienkiewicz qui s'était lui-même inspiré de quelques sources historiques dans l'élaboration de ses *Chevaliers teutoniques*. En résulte une langue marquée par des formations grammaticales tombées en désuétude, des mots qui ne s'utilisent plus, le plus souvent dans la bouche de personnages peu éduqués, contrairement à ce que l'on observe dans *Les Chevaliers teutoniques* où ce parler ancien concerne l'ensemble des protagonistes. La créativité du

traducteur se fait ici ressentir, mais Laurence Dyèvre, traductrice du volume *Le Dernier Vœu*, a démontré par son travail que la maîtrise de la langue française historique concède un avantage non négligeable au traducteur qui rencontre ces problématiques.

L'archaïsation du langage qui, de prime abord, semble un problème isolé de la fantasy, laisse surgir des interrogations pouvant s'appliquer à d'autres domaines littéraires. La première est l'intervention de traducteurs multiples sur un seul texte. Cette problématique se retrouve également dans *La Peste à Breslau*, traduit à quatre mains par Margot Carlier et Maryla Laurent. Se pose aussi la question de la retraduction, mais également celle de la langue fictive, propre à la fantasy.

Le deuxième grand type de culturème langagier dénombré est représenté par les niveaux de langue. Parmi ceux-ci sont présents les langages courant et familier qui peuvent être difficiles à distinguer, chez certains auteurs, des archaïsmes. Il est à noter que le choix des registres peut relever d'une interprétation personnelle du traducteur ou d'une volonté de souligner la stylisation. Ainsi, rendre un vulgarisme moderne par un équivalent archaïsé peut sembler, de prime abord, être une erreur de compréhension ou de traduction. Toutefois, l'archaïsation ne peut pas porter sur des équivalents mot à mot. Ainsi, le traducteur peut choisir de styliser plus fortement certains éléments de langage qui se soumettent plus aisément à ce processus. Le langage courant peut en outre passer par l'utilisation d'éléments d'oralité dans le texte. Une transmission fidèle de l'ouvrage voudrait qu'ils soient présents dans la traduction, quitte à lui enlever un peu de son caractère littéraire. Ce n'est toutefois pas toujours le cas, comme le prouve l'analyse des *Chevaliers teutoniques*.

Le langage vulgaire est présent dans les littératures de grande diffusion destinées à un public adulte de façon bien plus libérale que ce que l'on peut observer pour d'autres genres littéraires. En effet, nous n'en avons pas distingué dans le roman historique de la fin du XIX^{ème} avec *Les Chevaliers teutoniques*, ni dans le reportage et l'autobiographie au cours de la réflexion préliminaire sur les textes de Ryszard Kapuściński. L'observation de ces quatre ouvrages – cinq, si l'on inclut le jeu vidéo *The Witcher* – ne permet pas d'émettre la thèse restrictive selon laquelle l'élément vulgaire, type spécifique de culturème langagier, n'est présent que dans les littératures de grande diffusion. Elle permet cependant d'avancer prudemment la thèse selon laquelle ces littératures tendent à une liberté de langage qui répond

à une certaine intention de l'auteur. La difficulté de la traduction consiste alors à déceler cette intentionnalité, à évaluer la gradation, mais aussi à définir ce qui serait acceptable ou non dans la culture d'arrivée en termes de langage vulgaire. De même que pour *La Peste à Breslau*, le choix des traducteurs du *Sorceleur* semble s'être unanimement porté vers des jurons d'intensité similaire. Ce n'est plus le cas pour le jeu vidéo, où la version française apparaît bien plus châtiée que la version polonaise alors que la France comme la Pologne sont soumises aux mêmes normes de classification PEGI. Nos entretiens professionnels avec Ubisoft nous ont cependant permis de détecter une certaine frilosité, du côté français, à s'approcher des limites définies par les normes en vigueur, par peur de voir un jeu retardé, voire retiré du marché. Dès lors, la question qui pourrait se poser serait de savoir si cette différence provient de l'interprétation différente du monde du *Sorceleur* par les traducteurs polonais et français du jeu, ou plutôt des lignes éditoriales données pour sa parution les pays respectifs.

À l'instar de ce qui s'observe pour le langage vulgaire, le langage soutenu est utilisé, lui aussi, afin de répondre à une intention de l'auteur et remplir une fonction précise : caractérisation des personnages, établissement d'un rapport de forces, etc. Son emploi chez Sapkowski correspond à ce que Georgiana Lungu-Badea appelle un cultisme. Elle ne le considère pas comme un culturème. Cependant, l'irruption de mots à base latine n'est pas un procédé naturel de la langue polonaise et témoigne d'une culture personnelle particulière du protagoniste en question. C'est pourquoi cette analyse demeure justifiée du point de vue de la référence culturelle. Ainsi, nous l'avons vu, l'utilisation d'un registre élevé passe souvent chez Andrzej Sapkowski par l'intégration de mots de base latine dans la bouche de ses personnages. En polonais, cela ne pose aucun problème. Mais le français étant une langue latine, ces mots font souvent partie de registres qui ne sont pas considérés comme grandiloquents. Une fois de plus, ce n'est pas seulement la créativité du traducteur, mais aussi sa maîtrise de la langue qui est mise à l'épreuve. La problématique du bagage lexical est soulevée dans certaines formations à destination des traducteurs professionnels. Ainsi, l'ITIRI de Strasbourg propose à ses étudiants des cours de français, obligatoires aussi bien pour ceux dont c'est la langue maternelle que pour ceux dont c'est une langue étrangère (bien entendu, dans des groupes différents). La synonymie joue ici un rôle important. Umberto Eco écrit à propos du choix des synonymes :

*L'emploi d'un synonyme plutôt qu'un autre peut connoter une éducation différente et une extraction sociale, si bien que, dans un roman, attribuer à un personnage un emploi plutôt qu'un autre contribue à tracer son profil intellectuel, et peut avoir une incidence sur le sens ou signifié global de l'histoire racontée.*³²⁵

L'étude du *Sorceleur* permet d'affirmer que cette remarque est aussi applicable aux mots que le traducteur mettra dans la bouche de chaque personnage : les niveaux de langue indiquent l'origine, le niveau d'éducation, ou encore la position sociale de chaque personnage. Il s'agit là de « *l'oscillation des styles* » mentionnée par Katarzyna Łęk³²⁶.

Le troisième type de culturèmes langagiers que nous avons distingué correspond aux expressions idiomatiques. Chez Sapkowski, elles jouent un rôle parfois similaire à celui du conte ou de la légende : il part d'une expression du langage et s'en inspire pour élaborer une nouvelle, en explique l'apparition dans son univers imaginaire. L'une des difficultés lors de la transmission d'un conte qui appartient à l'imaginaire collectif européen est le repérage de ses champs lexicaux, surtout lorsqu'il n'est pas ou peu connu. Cette difficulté s'accroît lorsque des éléments typiquement slaves viennent s'ajouter à la formule, et le traducteur doit choisir entre opter pour une naturalisation ou, au contraire, une exotisation du texte. Mais lorsque c'est sur une expression idiomatique que s'appuie l'histoire, la créativité que le traducteur doit mettre en œuvre se rapproche du traitement du jeu de mots : c'est « *l'intervention créative* » du traducteur qui est sollicitée, pour reprendre les mots d'Umberto Eco.

Les langages spécialisés font eux aussi partie des culturèmes langagiers. Il s'agit d'une catégorie spécifique de références, car elles se situent à la charnière du travail du traducteur littéraire et du traducteur professionnel. Le défi principal consiste à repérer ces champs lexicaux et à effectuer un travail de recherche différent de l'exigence de créativité posée par la traduction des autres références langagières. Il s'agit de culturèmes dans la mesure où la première définition de la culture donnée par les dictionnaires est sollicitée : « *Connaissances dans un domaine particulier* ». Les champs lexicaux spécialisés présents dans *Sorceleur* sont nombreux et variés. Ils concernent les armes et les armures, les techniques de combat, ou plus globalement les sciences. Ils permettent non seulement de créer un monde imaginaire qui sera vraisemblable pour le lecteur, mais répondent aussi à la volonté de l'auteur de présenter un

³²⁵ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 33-34.

³²⁶ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 23

univers certes lié au fantastique, mais rationalisé. Cette rationalisation se retrouve de façon très nette dans le jeu vidéo *The Witcher III* où les monstres sont décrits de façon anatomique et où les personnages peuvent s'exprimer dans un langage médico-légal moderne. Le champ lexical médico-légal concerne également le polar, comme il a été possible de le noter chez Marek Krajewski. Les structures administratives de la police allemande représentent également un champ lexical significatif chez l'auteur polonais de romans policiers.

Enfin, le dernier type de culturème langagier repéré correspond aux noms propres. Bien que la règle la plus fréquemment admise soit de ne pas les traduire, cette solution n'apparaît pas comme tangible pour des ouvrages où leur fonction descriptive peut les rendre constitutifs de l'univers auquel ils participent. Sapkowski utilise des noms de tous types et dont les consonances rappellent diverses origines. Les traducteurs ont eu le choix entre conserver cette variété par le biais de l'exotisation ou ramener les noms propres vers des terrains plus connus au lecteur français en les naturalisant. Ni l'une, ni l'autre solution n'a été appliquée uniformément, et chaque cas a été traité séparément. Bien que l'analyse présentée ne porte que sur une partie des noms propres du corpus principal, c'est une observation applicable à l'ensemble des traductions de la série *Sorceleur*. Les procédés utilisés sont les mêmes que pour les autres types de littérature : emprunt, assimilation, calque partiel ou total et absence de traduction. Ainsi, dans la traduction de 1905 de *Krzyżacy*, les noms propres sont tous traduits, soit par calque phonétique, soit par assimilation totale. Quant à *La Peste à Breslau*, la problématique posée par l'onomastique est fortement liée à la vraisemblance de l'espace décrit, et les noms propres sont conservés tels quels dans leur version germanique.

Le culturème langagier s'ancre à tous les niveaux de la culture définis : culture individuelle, par l'introduction de connaissances particulières dans des domaines définis ; caractérisation du groupe ethnique, par le processus même de formation des langues ; distinction des groupes sociaux, par l'introduction de niveaux de langues ou de modes d'expressions différents selon l'ascendance, l'éducation, etc. Les références langagières sont donc particulièrement délicates à traduire. Elles en appellent au bagage cognitif du traducteur, à sa compréhension des nuances de la langue source et à sa maîtrise de la langue cible, à sa créativité, mais aussi à sa capacité de repérage et de recherche des champs lexicaux relevant du langage spécialisé. Comme l'explique Desmond :

*Le rôle du traducteur, qui est de tenter de transmettre quelque chose d'une culture dans une autre, est de trouver, si possible, cet équivalent qui rendra à la fois, outre le contenu manifeste, l'image et la dynamique du texte original, autrement dit son contenu latent, celui qui fait appel à nos affects et non plus seulement à notre raison.*³²⁷

³²⁷ DESMOND, William Oliver, *op. cit.*

ET SI LE CULTURÈME AVAIT UNE DIMENSION INTERNATIONALE ?

Une traduction ne dépend pas du seul contexte linguistique, mais aussi de quelque chose qui est en-dehors du texte, et que nous appellerons information sur le monde, ou information encyclopédique.

Umberto Eco³²⁸

Certains culturèmes se réfèrent à une culture qui peut être spécifiquement nationale d'une part ou, au contraire, appartenir à un ensemble plus vaste, plus international. Il s'agit de culturèmes qui permettent d'affirmer la spécificité polonaise d'un ouvrage ou, au contraire, de le placer dans un environnement internationalisé, ou bien, plus simplement, de références à une histoire, une littérature ou un fond culturel spécifiquement polonais ou non.

Dans les parties précédentes, nous avons distingué et analysé deux grandes catégories de culturèmes et marqueurs contextuels qui reviennent de façon régulière dans notre corpus. Il s'agit des culturèmes de l'imaginaire et des marqueurs langagiers. Ces deux seules catégories permettent de soulever de nombreuses problématiques liées à la transmission de la culture dans la traduction lors du passage du polonais vers le français : place des références spécifiquement polonaises ou slaves et procédés traductionnels mis en place pour les aborder, question de la naturalisation et de l'exotisation du texte, nécessité de créativité et de rigueur dans le travail de transmission culturelle et contextuelle. Bien que ces catégories puissent porter des marques de polonité ou d'appartenance à un ensemble culturel slave, il peut cependant être difficile de préciser leur origine, comme c'est le cas pour les culturèmes de l'imaginaire. Quant aux marqueurs langagiers, les interrogations qu'ils soulèvent semblent sortir du cadre de la traduction polono-française *stricto sensu* pour toucher à des

³²⁸ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 38.

problématiques plus universelles de la traduction : archaïsation, langage vulgaire, enfantin, scientifique ou spécialisé, traduction de l'onomastique, etc. L'analyse d'exemples extérieurs au corpus initial tirés de la littérature fantasy a permis de montrer que ces questions se posent fréquemment lors de l'approche de ce genre. La comparaison de la fantasy avec les autres textes du corpus a permis d'appréhender leur universalité dans la traduction de littératures de grande diffusion – bien entendu, selon les thèmes et les époques choisis par les auteurs.

Il apparaît cependant que certains culturèmes sont spécifiquement nationaux ou, au contraire, qu'ils se rapportent clairement à une culture extérieure à la Pologne. Andrzej Sapkowski écrit :

Je vis avec un certain syndrome, un bagage de polonité qui représente une partie importante de notre culture [...]. Ce bagage, ce sont à la fois les légendes et les anti-légendes polonaises, car ces choses-là ont constamment changé au cours de ma vie : les héros étaient dégradés au rang de traîtres, d'obscurantistes et de fachos, et l'instant d'après, on les plaçait à nouveau sur un piédestal.³²⁹

L'histoire d'un pays, sa situation politique ou économique, ou encore son positionnement face à la religion peuvent influencer sur l'expression de la culture dans les textes que ses artistes produisent. Cette influence peut être plus ou moins visible, plus ou moins voulue. Nous désignons cet ensemble de références culturelles et contextuelles par le terme d'*extralittéraires*, car il s'agit de « manifestations extérieures à l'ouvrage considéré ». Ainsi, ces références ne sont plus typiques de la fantasy ou du roman historique par leur nature spécifique, mais peuvent concerner l'un comme l'autre au vu de l'appartenance culturelle de l'auteur. Les moyens d'expression sont variés et hétéroclites : références historiques, géographiques, éléments vestimentaires, culinaires, intertextualité, etc. L'objectif ici n'est pas de dresser une liste exhaustive de la façon dont la culture polonaise peut se manifester dans un texte de grande diffusion, mais plutôt de donner un aperçu de la multitude de canaux par lesquels elle s'exprime. La réflexion portera également sur les processus traductionnels appliqués – ou non – par les traducteurs pour transmettre ces connaissances.

³²⁹ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 194 : « Żyję z pewnym syndromem, bagażem polskości, który jest ważną częścią naszej kultury [...]. Ów bagaż to polskie legendy i antylegendy jednocześnie, ponieważ to się w trakcie mojego życia ciągle zmieniało: bohaterowie degradowani byli do poziomu zdrajców, wsteczników i czarnej sotni, a za chwilę znowu windowano ich na piedestały » [AS].

1. Références historiques

a. Identification du culturème historique lors de la recherche préliminaire

Ryszard Kapuściński a parcouru le monde entier pour se rendre dans des régions qui connaissent des troubles politiques, des guerres ou des révolutions. Bien qu'il ait le plus souvent voyagé hors d'Europe, en Afrique, au Moyen-Orient ou en Amérique Latine, il fait de nombreuses références à l'histoire européenne, et notamment à la Deuxième Guerre mondiale. Kapuściński l'a connue ; elle a profondément meurtri la Pologne et ses confins orientaux, d'où il est originaire. Les références à la Deuxième Guerre mondiale se situent donc à la fois au niveau européen et au niveau polonais.

Le marqueur historique occupe une place importante dans l'œuvre de Kapuściński et peut s'exprimer soit de façon autonome, soit associé à d'autres types de références.

i. Le culturème historique simple

La référence historique simple correspond à celle dont l'unique objectif est de fournir une information historique ou d'établir un lien direct avec un événement ou une époque de l'histoire.

- **L'histoire européenne**

Chez Kapuściński, les exemples sont nombreux :

<i>W hełmie, z automatem, w przydużym drelichu wygląda jak łącznik z warszawskiego powstania.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 7)	<i>Avec son casque, sa mitraillette, son treillis un peu trop grand, il fait penser à un agent de liaison de l'insurrection de Varsovie.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 9)
--	--

Cet exemple tiré du *Christ à la carabine* présente un lien explicite avec la Deuxième Guerre mondiale : l'auteur parle de l'insurrection de Varsovie qui, bien que plus facilement identifiable par le lecteur polonais que par le lecteur français, a suffisamment marqué l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale pour être connue du ce dernier et faire partie des

connaissances culturelles à l'échelle européenne. Kapuściński convoque ici une image particulière de l'insurrection : la liaison entre les différentes divisions de l'armée souterraine était bien souvent assurée par des enfants, d'où l'image de l'agent de liaison évoquée par le « *treillis un peu trop grand* ». Un monument a été érigé à Varsovie à la mémoire de ces enfants qui ont servi pendant l'insurrection et y ont parfois perdu la vie : le Monument du Petit Insurgé [*Pomnik Malego Powstańca*].



Figure 15 : Le Monument du Petit Insurgé, à Varsovie.

Cette image de l'enfant combattant ne se retrouve pas dans la version française, car la France n'a pas connu d'épisode insurrectionnel à l'échelle de l'insurrection de Varsovie au cours de la Deuxième guerre mondiale, et le personnage de l'enfant au combat n'y a pas été représenté. La traductrice a donc préféré s'attacher au sens des mots de l'auteur plutôt qu'au bagage qu'ils véhiculent. Le contenu culturel spécifique fait que bien que les mots trouvent leur équivalent, la connotation dont ils sont porteurs n'est pas traduisible. L'expression « *mały powstaniec* », litt. « petit insurgé », représente un véritable syntagme culturémique dont la signification diffère d'une version linguistique à une autre. En polonais, elle se rapporte à la guerre totale que les nazis ont menée contre les peuples slaves. Elle a touché et dans une certaine mesure mobilisé toute la population au combat, femmes et enfants compris.

La langue française connaît l'expression « enfant-soldat ». Aurait-elle pu être utilisée pour rendre la réalité de l'original ? Rien n'est moins sûr, car ce terme se rattache à une imagerie particulière, dépendante de l'époque actuelle. Ainsi, les enfants-soldats sont définis par

l'Unicef comme « *toutes les personnes de moins de 18 ans qui, à travers le monde, sont recrutées et utilisées illégalement par des groupes ou des forces armées* »³³⁰. Ces conflits se localisent principalement sur le continent africain, et la première image véhiculée par l'enfant-soldat est extérieure à la fois au temps et à l'espace de la situation évoquée par Kapuściński. De plus, la notion d'illégalité énoncée par l'Unicef ne trouve pas son application chez le reporter polonais, car cette question ne pouvait se poser dans le contexte de l'insurrection de Varsovie. Une traduction explicative que l'on pourrait qualifier d'hypertraduction aurait été possible pour transposer en français l'image véhiculée par l'original : « Avec son casque, sa mitraillette, son treillis un peu trop grand, il fait penser à **un de ces enfants qui assuraient la liaison pour l'armée souterraine lors de l'insurrection de Varsovie** » [AS]. L'information nécessaire au décryptage de l'ensemble du message est ainsi apportée au lecteur cible.

Un autre exemple de marqueur historique relatif à la Deuxième Guerre mondiale est donné dans la première partie du *Christ à la carabine* consacrée à la guerre israélo-palestinienne :

<p><i>Nasza wojna wyglądała inaczej i skończyła się dawno, w roku 1945, w Berlinie, pod Bramą Brandeburską [...]. Człowiek, który przeżył wielką wojnę, jest inny od tego, który nie przeżył żadnej wojny [...].</i></p> <p><i>Ludzie z mojego kraju, którzy doszli do Bramy Brandeburskiej, mogą powiedzieć, ile kosztuje zwycięstwo [...].</i></p> <p><i>W wojnie Algierskiej wzięli udział wszyscy Algierczycy. W wojnie wietnamskiej wzięli udział wszyscy Wietnamczycy. Takiej wojny Arabowie z Izraelem nigdy nie prowadzili.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 47-48)</p>	<p><i>Notre guerre à nous était différente, et elle s'est achevée il y a fort longtemps, en 1945, à Berlin, à la porte de Brandebourg [...]. Un homme qui a vécu la guerre est différent de celui qui ne l'a jamais connue [...].</i></p> <p><i>Les hommes de mon pays qui ont réussi à atteindre la porte de Brandebourg connaissent le coût de la victoire [...].</i></p> <p><i>Tous les Algériens ont pris part à la guerre d'Algérie. Tous les Vietnamiens ont pris part à la guerre du Viêtnam. Les Arabes n'ont jamais mené ce type de guerre contre Israël.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 48-49)</p>
--	--

À nouveau, la Deuxième Guerre mondiale est citée de manière très explicite, en mentionnant la défaite des Allemands à Berlin face à l'Armée rouge et la date de cette défaite : « *en 1945, à Berlin, à la porte de Brandebourg* ». Toutefois, l'auteur ajoute peu après : « *Les hommes de mon pays qui ont réussi à atteindre la porte de Brandebourg* ». Les Polonais n'ont pas participé aux combats de Berlin et n'ont ainsi pas atteint la porte de Brandebourg au sens

³³⁰ Voir documentation de l'Unicef :

https://www.unicef.fr/sites/default/files/userfiles/03_ENFANTS_SOLDATS.pdf, consulté le 17 août 2017.

littéral, géographique, du terme. Ainsi, la référence historique se présente sous la forme d'une image qui peut être faussée si l'on ne connaît pas l'événement auquel se réfère le reporter ou ses origines polonaises. Ici, la référence à la porte de Brandebourg semble donc être assimilée à la victoire slave sur l'occupant allemand. Elle peut également être lue comme une évocation de la situation de partage de l'Europe entre Est et Ouest qui se dessine dès le lendemain de la guerre. Kapuściński fournit donc ici l'exemple d'un culturème dont la nature est non seulement historique et géographique, mais aussi symbolique.

L'expression « *wielka wojna* » (« la grande guerre ») est impossible à traduire littéralement du fait de sa signification en français : en effet, la Grande Guerre désigne la Première Guerre mondiale, et non la Deuxième. Par ailleurs, l'auteur cite ici deux autres guerres qui ont secoué le monde au XX^e siècle : la guerre du Vietnam et la guerre d'Algérie. Kapuściński fait référence au fonctionnement des guerres totales qui touchent et engagent toute la population, aussi bien les combattants que ceux qui ne combattent pas. Les références à la Deuxième Guerre mondiale, plus ou moins explicites, se retrouvent tout au long de l'ouvrage :

1	<p><i>W Europie ludzie giną w czasie wojny, śmierć zabiera wtedy miliony, ale jest to żniwo jednego sezonu.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 60)</p>	<p><i>En Europe, les gens sont tués pendant la guerre ; elle fait alors des millions de victimes, mais il s'agit d'une moisson sporadique.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 60)</p>
2	<p><i>[...] Niemcy pakowali się na statek i jechali do Europy przelać krew. Raz przelali krew za Wilhelma i raz - za Hitlera.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 98)</p>	<p><i>Comme un seul homme, les Allemands avaient embarqué pour verser leur sang en Europe, la première fois pour Guillaume, la seconde pour Hitler.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 99)</p>

La traduction de l'expression imagée « *żniwo jednego sezonu* » de l'exemple 1, qui signifie littéralement « moisson d'une seule saison », peut être soumise à débat. En effet, il ne s'agit pas forcément d'une « *moisson sporadique* », c'est-à-dire qui arrive de temps à autre. L'auteur peut également vouloir parler d'une « moisson unique » si l'on considère que la plupart des parallèles qu'il effectue se font avec la Deuxième guerre mondiale et que seules les deux guerres mondiales correspondent à la description fournie par l'expression « *des millions de victimes* ». Cette interprétation est d'autant plus fondée si l'on considère que les

moissons correspondent à un créneau défini dans le temps, ce qui n'est pas reflété par le terme « *sporadique* ». Ainsi, le marqueur culturel prend une dimension temporelle qui peut être altérée par la lecture du traducteur.

Le marqueur historique de l'exemple 2 est relatif aux deux guerres mondiales et aux leaders allemands pendant les deux guerres. Il est à noter que l'auteur mobilise un certain bagage de connaissances de la part de son lecteur à qui il revient de reconnaître Guillaume II d'Allemagne (1859-1941), dernier empereur d'Allemagne et roi de Prusse de 1888 à 1918.

La Deuxième guerre mondiale se retrouve également ci-dessous :

<p>20 października 1944 w Gwatemali wybuchła rewolucja [...]. W tym czasie Amerykanie zajęci byli Europą, nikt ni myślał o Gwatemali.</p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 101)</p>	<p>Le 20 octobre 1944, une révolution éclata au Guatemala [...]. A cette époque, les Américains étaient préoccupés par l'Europe, personne ne pensait au Guatemala.</p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 101)</p>
--	--

Il s'agit d'un autre marqueur historique de la Deuxième Guerre mondiale, relatif cette fois-ci à la présence américaine en Europe : les Etats-Unis entrent en guerre après l'attaque de Pearl Harbor en 1942, et le retrait des troupes américaines commence le 1^{er} juillet 1945. Nous remarquons que la traduction de « *zajęci* » peut aussi être soumise à interprétation, et donc à objection. Ce verbe signifie littéralement « occupés » et non « *préoccupés* ». Or, les Américains ne s'inquiétaient pas seulement de la situation en Europe (« *préoccupés* »), mais y étaient militairement engagés (« occupés »).

Des marqueurs historiques, relatifs à l'histoire européenne sans être relatifs à la Deuxième Guerre mondiale, sont aussi présents dans le texte :

<p>Jeszcze w czasach Adenauera Gwatemala została wpisana przez Bonn na listę krajów uprzywilejowanych w dziedzinie otrzymywania pomocy.</p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 137)</p>	<p>Déjà du temps d'Adenauer, le Guatemala figurait sur la liste des pays classés par Bonn comme prioritaires pour recevoir de l'aide.</p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 134)</p>
---	--

Adenauer est le premier chancelier de la République Fédérale d'Allemagne, de 1949 à 1963. Bonn est la capitale de la RFA de 1949 à 1990. Quand Kapuściński écrit son livre en 1975,

Bonn est donc un marqueur géographique, désignant la RFA. Adenauer a quitté ses fonctions depuis une douzaine d'années, il constitue donc un marqueur historique. Cette historicité du personnage d'Adenauer est d'ailleurs perceptible à la lecture : l'auteur utilise l'expression « *już w czasach Adenauera* », « *déjà du temps d'Adenauer* ». Cependant, au moment de la traduction, ces deux marqueurs sont considérés comme historiques : suite à la réunification de l'Allemagne, Berlin a été choisie comme capitale du pays, et Bonn se réfère à présent à l'époque de l'Allemagne divisée. Les marqueurs culturels et contextuels peuvent donc être de nature différente au moment de l'écriture et au moment de la traduction, ce qui permet d'évoquer la thèse d'une évolution de ces marqueurs dans le temps.

- **L'histoire polonaise**

Le texte présente également des marqueurs historiques que tout Européen n'est pas supposé connaître, propres à l'histoire polonaise. Ainsi, l'auteur fait référence à l'histoire de l'émigration polonaise qui, lors des partages de la Pologne (entre 1772 et 1918) et de la Deuxième Guerre mondiale, a mis en place des cellules de résistance voire organisé des gouvernements polonais à l'étranger :

<p><i>We wszystkich emigracjach na przestrzeni dziejów działają podobne mechanizmy. Kto zna historię różnych polskich emigracji, łatwo zrozumie sytuację Palestyńczyków.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 36)</p>	<p><i>Toutes les émigrations historiques déclenchent des mécanismes semblables. Quand on connaît l'histoire des différentes émigrations polonaises, on comprend aisément la situation des Palestiniens.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 37)</p>
---	---

D'un point de vue purement traductionnel, le passage cité ne présente pas de difficultés. Cependant, le traducteur doit posséder des connaissances de fond sur la culture du pays dont il traduit la langue. Par ailleurs, la traductrice a choisi ici d'exotiser le texte en mobilisant des connaissances sur l'histoire de la Pologne qui ne sont pas évidentes pour un lecteur français. Une naturalisation aurait toutefois été difficilement envisageable compte tenu du fait que la France n'a pas connu d'épisode historique semblable aux partages de la Pologne.

Ce même type de référence se retrouve quelques lignes plus loin pour introduire une citation de Mickiewicz :

<p><i>Co pisał o naszej emigracji Mickiewicz ?</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 37)</p>	<p><i>Mickiewicz n'écrivait-il pas au sujet de l'émigration polonaise :</i> (<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 37)</p>
---	---

L'auteur marque dans cette phrase son appartenance à la nation polonaise, s'identifiant aux émigrants par l'utilisation du pronom possessif « *nasza* », « notre ». Ceci ne concerne pas le lecteur français, ce pronom possessif a donc été explicité dans la traduction. Il s'agit d'un cas particulier qui se situe entre naturalisation par la suppression de l'appartenance nationale et exotisation par la conservation de la référence à l'histoire polonaise.

L'histoire polonaise est également évoquée au travers de parallèles effectués avec les pays soumis à l'analyse du reporter :

<p><i>Są tacy, którzy uważają, że ten kraj nie powinien istnieć. Że część mogłaby wziąć Brazylia, część Argentyna, a resztę - Peru. Ale to jest nasze państwo i państwo, jak raz powstanie, będzie istnieć. Czy widział Pan w naszych czasach, żeby jakieś państwo powstało i potem zniknęło ?</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 79)</p>	<p><i>Pour certains, [la Bolivie] ne devrait pas exister, le Brésil pourrait en prendre une partie, l'Argentine une autre et le Pérou le reste. Mais à partir du moment où il a été créé, il nous appartient, il doit exister. Avez-vous déjà vu un Etat rayé de la carte du monde après sa création ?</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 78)</p>
--	---

Ici, l'auteur fait référence à la Pologne et à l'époque des partages. En effet, la Pologne a été partagée entre trois pays, la Russie, la Prusse et l'Autriche, et entièrement rayée de la carte à la fin du XVIII^{ème} siècle, chose impensable selon l'interlocuteur du reporter, à qui ces paroles sont attribuées. La référence est notamment présente par le biais de la temporalité introduite dans la version polonaise : « *w naszych czasach* », « à notre époque ». Cette précision est absente de la question posée en français qui généralise l'interrogation, ouvrant ainsi le champ des interprétations possibles tout en diminuant la référence spécifiquement polonaise.

Autoportrait d'un reporter contient également de très nombreuses références à l'histoire de la Pologne. Celles-ci rappellent l'ancrage culturel fort de Kapuściński et les origines de l'auteur, dont les livres sont traduits dans près de quarante langues et très lus dans le monde entier :

1	<p><i>I tak na przykład - sensem polskiego Sierpnia było to, że wydarzenia na Wybrzeżu stały się niezwykłym odbiciem od szarzyzny lat siedemdziesiątych, to znaczy od płaskości, poniżenia, robotstwa, rozpicia.</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 19)</p>	[NT]
2	<p><i>W momencie kiedy artykuł się ukazał, zrobił się wielki szum, musiałem się skryć...</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 27)</p>	<p><i>La parution de mon article provoqua un esclandre, je fus obligé de me cacher...</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 29)</p>
3	<p><i>Przeżywanie okresu polskiej rewolucji, solidarnościowej burzy charakteryzującej te miesiące, było zbyt intensywne, absorbujące i ciekawe, żeby można było o tym napisać, żeby był na to czas.</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 43)</p>	<p><i>La période de la révolution polonaise, de la tempête de Solidarité qui a caractérisé ces mois, était trop intense, trop absorbante et trop passionnante pour qu'on puisse la dépeindre, pour qu'on trouve le temps de la décrire.</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 46)</p>
4	<p><i>Ale przecież w czasach, kiedy oficjalna propaganda wymagała wyłącznie hurraoptymizmu, reportaż był dla nas jedyną formą, w której dawało się cokolwiek powiedzieć o polskiej biedzie, polskich nieszczęściach, tragicznych losach.</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 66-67)</p>	<p><i>Pourtant, à une époque où la propagande officielle exigeait exclusivement des oeuvres d'un optimisme enthousiaste, le reportage était pour nous l'unique forme permettant de parler un tant soit peu de la misère polonaise, des malheurs polonais, de destins tragiques.</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 72-73)</p>
5	<p><i>Okres polskiej transformacji polityczno-ustrojowej zbiegł się z momentem rewolucji medialnej na świecie.</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 122)</p>	<p><i>En Pologne, la transformation politique et constitutionnelle a coïncidé avec la révolution médiatique dans le monde.</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 135)</p>
6	<p><i>Tak, to bardzo typowe i przypomina czasy komunistyczne. Wtedy było u nas podobnie.</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 130)</p>	<p><i>Oui, c'est typique et cela rappelle l'époque communiste. À l'époque, c'était pareil chez nous.</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 144)</p>

L'exemple 1, marqueur historique relatif à la Pologne, a été supprimé dans la version française, avec tout le paragraphe dont il fait partie. Ce paragraphe a trait à la volonté de

Kapuściński de décrire des événements en cours ou qui ont tout juste eu lieu afin qu'ils soient déformés le moins possible par la mémoire. Les raisons qui ont poussé l'éditeur à supprimer ce passage sont sujettes à spéculations : est-il trop éloigné du lecteur français ? L'éditeur l'a-t-il considéré comme trop « naïf », comme l'a précisé la traductrice pour justifier la suppression de certains passages lors d'un échange de courriers électroniques ? Mme Véronique Patte a eu l'amabilité de nous transmettre la version initiale de la traduction, sans passages supprimés par l'éditeur. Voici la traduction de la phrase citée dans l'exemple 1 :

Ainsi par exemple, « Août polonais » ne fait sens que parce que les événements sur la Côte étaient le reflet inhabituel de la grisaille des années 1970, autrement dit de la platitude, de l'humiliation, de la servitude?, de l'ivrognerie. [VP]

Véronique Patte a placé un point d'interrogation après le mot « servitude ». Ceci montre que la traductrice n'était pas sûre du rendu du mot « *poniżenie* » dans le contexte considéré et qui signifie « humiliation » ou « avilissement » plutôt que « servitude ». Par ailleurs, une erreur de sens s'est glissée dans la traduction. Ainsi, la préposition « *od* » qui introduit un effet de mise en contraste des deux parties de la phrase est absente du français. En la prenant en compte, une version finale aurait donc pu être :

Ainsi par exemple, « Août polonais » ne fait sens que parce que les événements sur la Côte constituaient un contraste avec la grisaille des années 1970, autrement dit de la platitude, de l'humiliation, de l'avilissement, de l'ivrognerie. [VP, mis à jour par AS]

L'original introduit des sentiments contraires qui semblent échapper à la traductrice : d'une part, il y a la sensation d'embourbement et d'insignifiance ressentie par la société polonaise des années 1970. De l'autre, il y a le soubresaut causé par les événements de Gdańsk qui correspond à une grande vague de grèves et de contestations contre le régime en août 1980. Cette information culturelle majeure est contenue dans une simple préposition. Ainsi, le marqueur culturel peut se trouver dans les lexies les plus discrètes qui, considérées hors contexte, ne signifient rien, mais prennent tout leur sens une fois insérées dans une phrase ou un paragraphe.

L'exemple 2 se rapporte au texte « *To też jest prawda o Nowej Hucie* » [C'est aussi la vérité sur Nowa Huta] publié par Kapuściński dans le journal *Sztandar Młodych* [L'étendard des jeunes] en septembre 1955. Après la publication de cet article très critique de l'approche des

autorités par rapport à la ville nouvelle de Nowa Huta près de Cracovie et qui équivaut à une critique du régime en place, Kapuściński doit se cacher afin de ne pas subir de répressions. Ces événements ont cependant lieu au moment du dégel qui suit la fin du stalinisme en 1956. Kapuściński finit par obtenir la Croix d'Or du Mérite pour cet article quand la situation évolue.

L'exemple 3 est un marqueur historique propre à la Pologne qui permet de facilement situer les événements dans le temps, c'est-à-dire au début des années 1980, grâce à la référence à Solidarność. Pour rendre la double signification de « *solidarnościowa burza* » qui se réfère à la fois à Solidarność en tant que syndicat et au vent de solidarité qui a alors traversé la Pologne, la traductrice a donné le nom traduit du syndicat dans un mouvement explicatif à l'attention du lecteur français.

Comme nous allons le voir, les exemples de marqueurs historiques relatifs à l'histoire mondiale montrent que Kapuściński parle à de nombreuses reprises de la propagande communiste. Ceci est aussi vrai pour les culturèmes historiques relatifs à la Pologne comme le montre l'exemple 4 qui met en lumière les exigences de la propagande vis-à-vis des médias et, plus généralement, des hommes de lettres. L'exemple 6 constitue quant à lui une démonstration du parallèle que Kapuściński effectue entre les médias communistes et les médias contemporains. La référence historique à la Pologne passe par l'utilisation de « *u nas* », « *chez nous* ». Dans la version française, il revient au lecteur de connaître les origines de l'auteur et de comprendre à quel pays se réfère l'expression « *chez nous* ».

La connaissance de l'histoire polonaise, et plus généralement de l'histoire européenne, est un pré-requis pour pleinement comprendre le marqueur exprimé dans l'exemple 5. Le lecteur doit en effet savoir que « *la transformation politique et constitutionnelle* » a eu lieu en Pologne à la fin des années 1980 et au début des années 1990, suite à la Table Ronde et aux premières élections semi-libres de 1989, puis aux élections libres de 1991. Un changement de système tant politique qu'économique qui correspond à une libéralisation de l'économie et une démocratisation de la politique s'est alors opéré dans le pays.

- **L'histoire mondiale**

Les ouvrages de Kapuściński contiennent aussi des marqueurs historiques qui ne sont relatifs ni à l'histoire polonaise, ni européenne, mais à celle des pays dans lesquels le reporter voyage. L'exemple en est donné avec le titre du chapitre « Bataille sur le plateau du Golan »³³¹. Il s'agit d'une référence à une bataille qui s'est déroulée pendant la Guerre des Six Jours, du 5 au 10 juin 1967, entre Israël et ses voisins arabes. Un autre exemple est donné un peu plus loin dans le même chapitre :

<p><i>Rok wcześniej w Damaszku, w trakcie przewrotu pałacowego zginęło dwieście ludzi.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 49)</p>	<p><i>[...] Un an plus tôt, à Damas, un coup d'Etat a causé la mort de deux cents hommes.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 50)</p>
--	--

Kapuściński parle ici du coup d'état de 1966 mené en Syrie par le général Salah Jedid. Ce coup d'Etat a marqué l'arrivée de radicaux militaires au pouvoir, détrônés en 1970 suite à des rivalités politiques.

Ce marqueur relatif à l'histoire locale se retrouve aussi dans la deuxième partie du livre :

<p><i>Niestety, żadna ze skromnych reform Arévala nie dała się podciągnąć pod formułę agresji komunistycznej.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 102)</p>	<p><i>Aucune des modestes réformes d'Arévalo ne pouvait, malheureusement, être classée sous l'étiquette d'agression communiste.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 102)</p>
--	---

L'auteur fait ici référence à la lutte des Etats-Unis contre le communisme, véritable chasse aux sorcières lancée par le sénateur McCarthy suite à l'expansion de l'URSS en Europe de l'Est. Un autre exemple de référence à cette lutte se trouve un peu plus loin :

³³¹ Voir KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Le Christ à la carabine*, p. 47.

<p>[...] Któryś z nich powiedział, że Méndez Montenegro cieszy się sympatią ambasady Stanów Zjednoczonych i że wobec tego nie będzie można przedstawić go jako groźnego komunistę w służbie Moskwy.</p> <p>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 119)</p>	<p>Un colonel déclara que Méndez Montenegro jouissant de la sympathie de l'ambassade des Etats-Unis il ne serait donc pas possible de le présenter comme un dangereux communiste à la solde de Moscou.</p> <p>(Le Christ à la carabine, p. 118)</p>
--	--

Autoportrait d'un reporter contient également des références à l'histoire mondiale, aussi bien moderne qu'ancienne (Antiquité, Moyen-Âge) :

1	<p>Półowa naszego wieku, lata pięćdziesiąte zaznaczone historyczną konferencją w Bandungu w 1955 roku, którą się przyjmuje jako moment narodzin Trzeciego Świata [...]. Zwykle mówi się o historii dwóch wojen światowych czy historii systemów totalitarnych, nazizmu i komunizmu, a mało podkreśla się fakt, że XX wiek to między innymi narodziny Trzeciego Świata, nowej mapy polityczno-geograficznej ludzkości.</p> <p>(Autoportret reportera, p. 17)</p>	<p>[...] le milieu du XXe siècle, les années 1950, la conférence historique de Bandung en 1955 considérée comme l'acte de naissance de cette prise de conscience. [...] En général, on parle de l'histoire des deux guerres mondiales et de celle des systèmes totalitaires, le nazisme et le communisme, mais on ne souligne pas suffisamment le fait que le XXe siècle, c'est aussi l'éveil du tiers-monde, d'une nouvelle carte géopolitique de l'humanité.</p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 18-19)</p>
2	<p>Autor dokonał przeglądu wydarzeń od wojny krymskiej, od połowy XIX wieku, do czasów wojny wietnamskiej [...].</p> <p>(Autoportret reportera, p. 109)</p>	<p>Dans ce livre, l'auteur dresse un panorama des événements depuis la guerre de Crimée, donc depuis le milieu du XIXe siècle, jusqu'à l'époque de la guerre du Viêt Nam [...].</p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 121)</p>
3	<p>Wszyscy jednocześnie ściągają do Moskwy albo do Zatoki Perskiej.</p> <p>(Autoportret reportera, p. 110)</p>	<p>Tous se ruent en même temps à Moscou ou dans le Golfe.</p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 122)</p>

4	<p><i>Jeden mówi z obozu rwandyjskich uchodźców w Zairze. Po dwudziestu sekundach jesteśmy w Saratowie, gdzie złapano właśnie groźnego bandytę. Za chwilę mamy Bangladesh - walcząca o równouprawnienie pisarka wychodzi z sądu - jeszcze za chwilę korespondent z Los Angeles mówi o sprawie Simpsona. (Autoportret reportera, p. 111)</i></p>	<p><i>L'un s'exprime à partir d'un camp de réfugiés rwandais situé au Zaïre. Vingt secondes après, nous nous retrouvons à Saratov où un malfrat dangereux vient d'être arrêté. Un moment après, nous avons le Bangladesh : un écrivain se battant pour l'égalité des droits sort du tribunal. Et un moment plus tard, un correspondant nous parle depuis Los Angeles de l'affaire O.J. Simpson.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 123)</i></p>
5	<p><i>Pamiętam, że na przykład za Breżniewa znaczna część Syberii nie była zagłuszana, ponieważ i tak nikt nie miał tam odbiornika, z którego mógłby słuchać rozgłośni zachodnich.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 115)</i></p>	<p><i>Je me souviens, par exemple, que sous Brejnev une grande partie de la Sibérie n'était pas brouillée parce que personne, de toute façon, ne possédait de récepteur pour écouter les stations occidentales.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 127)</i></p>

Avec des éléments tels que la Conférence de Bandung et les guerres mondiales, l'exemple 1, tout comme les autres exemples du tableau ci-dessus, se classe parmi les références historiques à l'échelle mondiale. Il est intéressant de voir que bien que dans l'exemple 1, Kapuściński semble critique face à l'importance donnée à l'histoire européenne au détriment de l'histoire des pays émergents, il fait lui-même de très nombreuses références au XX^{ème} siècle européen, comme le montre l'analyse rapide du *Christ à la carabine*. La deuxième partie de ce livre est par ailleurs consacrée aux systèmes totalitaires d'Amérique latine : il ne s'agit pas de l'histoire européenne, mais de l'histoire des totalitarismes qu'il critique également. *Autoportrait d'un reporter* contient aussi de multiples références au système communiste, et plus particulièrement aux difficultés posées par la propagande. L'auteur effectue de nombreux parallèles entre les médias soviétiques et les médias contemporains. La référence au système soviétique se retrouve dans l'exemple 5.

L'exemple 2 illustre l'existence d'un culturème historique introduit par la référence intertextuelle (« l'auteur dresse un panorama des événements [...] »). L'information principale contenue dans cet extrait est de nature historique. Il donne l'exemple de la stratification possible des marqueurs : marqueur intertextuel en premier niveau et marqueur historique en second niveau.

Au premier abord, l'exemple 3 est un marqueur géographique contenant des éléments de lieu (Moscou, Golfe persique). Il s'agit cependant principalement d'un marqueur historique car il se réfère avant tout aux événements qui se sont déroulés dans ces lieux (coup d'Etat communiste à Moscou en août 1991, Guerre du Golfe). Ce même cas de figure se retrouve dans l'exemple 4, où les références historique et géographique s'entrecroisent. Ici, une information est absente de la traduction : l'écrivain mentionné dans l'exemple est une femme. Cette omission correspond à un sujet qui occupe en ce moment l'actualité de la langue française. En effet, la tendance à répandre la féminisation des noms de métiers quand ceux-ci sont pratiqués par des femmes, ou d'utiliser aussi bien le féminin que le masculin lorsqu'un mot se réfère à un groupe composé aussi bien d'hommes que de femmes, se fait de plus en plus ressentir : « tout-e-s » au lieu de « tous », « écrivaine » au lieu de « écrivain », etc. L'auteur insiste ici sur le fait que le téléspectateur est assailli d'informations provenant des quatre coins du globe. C'est donc le marqueur géographique qui prime. Toutefois, il est intéressant de remarquer que l'utilisation des formes féminines est beaucoup plus souple et aisée en polonais qu'en français. Ceci peut mener à des interrogations plus vastes relevant du domaine de la sociologie sur la place et la perception de la femme dans les sociétés polonaise et française. Ainsi, force est de constater que même des éléments qui semblent de prime abord infimes – comme le choix d'un genre plutôt que d'un autre – peuvent revêtir l'aspect de culturèmes significatifs.

Enfin, dans *Autoportrait d'un reporter*, l'auteur se réfère à deux reprises à des connaissances globales de l'histoire mondiale en citant l'histoire ancienne :

<p><i>Gdzieś w epoce Platona, Arystoteles a i świętego Augustyna było to jeszcze możliwe.</i> (<i>Autoportret reportera</i>, p. 92)</p>	<p><i>Jadis, à l'époque de Platon, d'Aristote ou de saint Augustin, c'était peut-être encore possible.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 99)</p>
<p><i>Pierwsza taka sekta powstała w 1090 roku.</i> (<i>Autoportret reportera</i>, p. 126)</p>	<p><i>La première secte est apparue en 1090.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 140)</p>

Les personnalités du premier exemple ont vécu entre le IV^e siècle avant Jésus Christ et le IV^e siècle après Jésus Christ, et le second exemple semble être une référence à la secte des

Haschichins apparue en Terre Sainte en 1092. Dans les deux cas, le bagage de connaissances mobilisé est le même chez le lecteur polonais et chez le lecteur français. En effet, ni l'original, ni la traduction ne sont explicites sur les époques évoquées par l'auteur dans l'exemple 1 et sur le nom du groupe religieux cité dans le deuxième exemple.

Le culturème historique peut donc se référer à une histoire commune à la Pologne et à la France. Ceci est notamment visible avec la référence à Saint-Augustin, Platon et Aristote. Ainsi, il prend un caractère qui dépasse les frontières internationales pour s'ancrer dans une réalité binationale, européenne, voire mondiale. Toutefois, la lecture qui est faite d'une référence commune peut différer d'un pays, et donc d'une culture, à l'autre. L'exemple en est donné avec le cas épineux de l'écrivain/écrivaine : la lutte pour l'égalité des sexes s'exprime dans l'écriture même du français, tandis que ses aspects peuvent différer en Pologne où, à titre d'exemple, l'avortement est difficilement accessible, contrairement à la France.

ii. Le marqueur historique composé

Nous l'avons vu, le culturème historique peut être introduit par la référence à des sources extérieures. Ainsi, sa nature devient double : historique d'une part, intertextuelle d'autre part. D'autres types de culturèmes référencés lors de l'étude préliminaire sur Kapuściński peuvent également servir de vecteurs à l'information historique. C'est par exemple le cas pour la catégorie que nous avons différenciée sous l'appellation de « marqueur personnel », soit l'ensemble des références à l'auteur du texte, à sa vie, à ses opinions, etc. En effet, tout texte possède son ou ses créateurs, repérer les marqueurs personnels – et donc, posséder un minimum de connaissances sur l'auteur que l'on traduit – peut donc s'avérer fondamental pour la compréhension et la traduction. Cependant, ces marqueurs ne sont pas toujours présents, selon le type de texte et le degré d'implication de l'auteur. Ainsi, ces marqueurs ne s'expriment pas ou peu dans les littératures de fiction. Nous profitons donc de ce paragraphe pour en parler de façon un peu plus approfondie.

- Le marqueur personnel chez Kapuściński

Les marqueurs personnels présents dans *Le Christ à la carabine* sont relatifs à l'enfance de Kapuściński d'une part, et à ses opinions d'autre part. Il convient ici de souligner que les convictions politiques de Kapuściński le situent à gauche.

Ainsi, certains marqueurs relatifs à la Deuxième Guerre mondiale s'avèrent être des marqueurs personnels. En effet, Kapuściński avait sept ans lorsque la guerre a éclaté. Il a rapidement dû fuir sa ville d'enfance pour éviter les déportations et rafles massives pratiquées par les Allemands et les Soviétiques, et a fini par s'établir à Varsovie avec ses parents. Les souvenirs qu'il garde de la guerre transparaissent dans ses textes :

<p><i>W moim kraju wojna nie ominęła nikogo, przeszła przez każdy dom, walnęła kolbą we wszystkie drzwi, spaliła dziesiątki miast i tysiące wiosek. Wojna poraniła wszystkich i ci, którzy przetrwali, nie mogą się z niej wyleczyć.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 47)</p>	<p><i>Dans mon pays, la guerre n'a épargné personne, elle a ravagé chaque foyer, elle a défoncé, de sa crosse, les portes de toutes les maisons, elle a incendié des dizaines de villes et des milliers de villages. La guerre a blessé tout le monde et ceux qui ont survécu sont incapables de s'en remettre.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 48)</p>
--	--

La guerre a marqué d'autres aspects de la vie de Kapuściński, que l'on peut déceler dans ses œuvres. Ainsi, dans sa biographie de Kapuściński, Artur Domosławski remarque que les chaussures étaient une vraie obsession pour le reporter ; en effet, c'était pour lui une denrée rare pendant la guerre :

<p><i>Chłopcy, którzy przydają elegancji żołnierskim butom, wiedzą o wojnie wszystko. Buty strasznie zakurzone - były ciężkie walki. Buty zakurzone ot, tak tylko - spokój na froncie. Buty mokre, jakby wyjęte z wody - fedaini walczą na Hermonie, gdzie jest śnieg. [...]</i></p> <p><i>Buty - to komunikaty wojenne.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 50)</p>	<p><i>Les cireurs, qui sont là pour rendre [aux rangers] fraîcheur et lustre, sont les mieux informés sur la guerre. S'ils sont couverts de poussière, cela veut dire que les combats ont été durs. S'ils le sont moyennement, c'est que le front est calme. S'ils sont trempés, c'est signe que les fedayins se battent dans les neiges du mont Hermon [...].</i></p> <p><i>Les rangers sont de véritables communiqués de guerre.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 51)</p>
--	---

Dans la traduction, « *buty* », « chaussures », est rendu par « *rangers* » qui est un terme désignant un modèle spécifique de chaussures militaires. Il faut se demander s'il ne s'agit pas d'une interprétation personnelle de la traductrice qui aurait pu avoir en tête l'image de l'armée américaine. Elle introduit un anglicisme qui n'est pas présent dans la version polonaise et qui peut être évité. Ceci est d'autant plus visible si l'on considère l'espace géographique et l'époque décrits par Kapuściński, à savoir le Proche et le Moyen-Orient de l'année 1967. Il est possible d'envisager que les chaussures portées par les combattants arabes ne correspondaient pas nécessairement aux rangers des armées régulières, et encore moins aux *buty* de l'imaginaire de l'auteur.

Le traducteur est tacitement tenu de consulter le maximum de documents disponibles pour connaître l'auteur dont il va traduire l'ouvrage et son univers. La traduction du *Christ à la Carabine* a toutefois été publiée avant la biographie réalisée par Domosławski. Ainsi, la remarque de ce dernier sur la place que Kapuściński accordait aux chaussures n'a pas pu être prise en compte par la traductrice. Remarquons néanmoins que le thème des chaussures revient à plusieurs reprises dans *Le Christ à la carabine* :

<p><i>Był komunistą, ponieważ chciał, żeby każde dziecko w Gwatemali miało swoje buty [...].</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 110)</p>	<p>[...] <i>Un homme qui était communiste, puisqu'il voulait que chaque enfant guatémaltèque ait des chaussures aux pieds.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 109)</p>
<p><i>Ten chłop z głuchej i pustynnej prowincji boliwijskiej [...] nie chce walczyć przeciw sprzedajnej dyktaturze prezydenta Barrientosa, ponieważ słyszał, że kiedyś prezydent przyjechał do jakiejś wioski i rozdał wszystkim buty. Buty są wielkim marzeniem tych chłopów.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 143-144)</p>	<p>[...] <i>Ce paysan ne veut pas se battre contre la dictature corrompue du président Barrientos car il a entendu dire qu'un jour le président était venu dans un village et avait distribué des chaussures à tous ses habitants. Les chaussures sont le rêve des paysans.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 140)</p>

Dans la première citation, Kapuściński exprime aussi son anti-impérialisme américain qui use de la menace communiste à outrance. Cette opinion est manifestée par l'auteur à plusieurs reprises :

<p><i>Skandal polegał na tym, że Arbenz próbował stworzyć niedopuszczalny precedens : próbował naruszyć terytorium monopolu USA.</i></p> <p>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 104)</p>	<p><i>Les Américains crient haro sur Arbenz, coupable, selon eux, de créer un précédent inadmissible en portant atteinte au monopole des Etats -Unis.</i></p> <p>(Le Christ à la carabine, p. 104)</p>
<p><i>Tylko ludzie, którzy znają partyzantów gwatemalskich z relacji « New York Timesa », mogą mówić, że nie rozumieją oni czy nie doceniają pracy wśród mas, kształcenia ich świadomości itd. Rozumieją doskonale, tylko że nie sposób wiele zrobić.</i></p> <p>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 131)</p>	<p><i>Seuls les hommes qui ne connaissent les guérillos guatémaltèques que d'après le New York Times osent dire qu'ils ne comprennent ni n'apprécient leur travail au sein des masses, l'éducation de la conscience des masses, etc. Ils le comprennent, seulement il n'y a pas grand-chose à faire.</i></p> <p>(Le Christ à la carabine, p. 128-129)</p>

Dans le premier exemple, la citation suit les explications de l'auteur sur les tentatives d'Arbenz, président du Guatemala, de rendre certaines des terres inutilisées appartenant à la compagnie américaine United Fruit aux paysans sans terres. Quant au deuxième exemple, Kapuściński désapprouve l'interprétation de ces événements par le journal *The New York Times* qui les présente de façon unilatérale, créant une mauvaise opinion chez le public de la lutte pour les droits du peuple au Guatemala.

Dans cet exemple, l'auteur donne également son avis sur le monde des médias. Selon lui, ces derniers inondent les gens d'un flot d'informations peu utiles, leur donnent des faits, des nombres et des données sans les expliquer ni les analyser. Kapuściński explique aussi cette position dans le chapitre 5 d'*Autoportrait d'un reporter* et dans l'exemple suivant :

<p><i>Byłoby ciekawe, gdyby ktoś zbadał, w jakim stopniu światowe systemy masowego przekazu pracują w służbie informacji, a w jakim - w służbie ciszy i milczenia. Czego jest więcej : tego, co się mówi, czy tego, czego się nie mówi ?</i></p> <p>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 93)</p>	<p><i>Il serait intéressant de comparer le degré d'implication des médias dans les services de l'information et dans ceux du silence. Qu'est-ce qui prime : ce qui est dit ou ce qui ne l'est pas ?</i></p> <p>(Le Christ à la carabine, p. 94)</p>
---	---

Les marqueurs personnels permettent également de déceler les opinions et les avis politiques de l'auteur. Cette prise de position peut passer par le vocabulaire choisi :

<p><i>Nie cała bowiem młodzież to lewica. Część wysługuje się oligarchii.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 58)</p>	<p><i>Il faut en effet savoir que la jeunesse n'est pas toujours de gauche. Une partie est à la botte de l'oligarchie.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 58)</p>
--	--

« *Wysługiwać się* », traduit par « *être à la botte de* », est une expression péjorative que la traduction française rend très bien. L'auteur exprime ainsi son mépris pour l'oligarchie et les factions oligarchiques. Face à elles se trouve la jeunesse de gauche dont la position est considérée comme légitime par l'auteur. Dès lors, l'objectivité n'est plus de mise dans le texte, et la traduction se doit de transmettre ces positionnements. Ceci est rendu possible grâce à l'application d'une équivalence négative au dédain exprimé dans l'original. Le positionnement de gauche de l'auteur est également visible dans les exemples suivants :

<p><i>Wszelka lepiej czy gorzej zorganizowana opozycja z lewa jest systematycznie likwidowana przez reżim metodą zabójstw politycznych.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 81)</p>	<p><i>Toute opposition un tant soit peu structurée est systématiquement liquidée par le régime au moyen d'assassinats politiques.</i></p> <p>(81)</p>
<p><i>Ta zasada moralnej uczciwości jest cechą lewicy latynoamerykańskiej.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 146)</p>	<p><i>Ce principe moral est l'une des caractéristiques de la gauche latino-américaine.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 143)</p>

Dans le premier exemple, l'auteur présente l'anéantissement de toute opposition venant de gauche comme une des causes du maintien de la dictature à Haïti. Il est intéressant de voir que cette précision, « *opozycja z lewa* », « opposition de gauche », a disparu dans la traduction. Nous avons interrogé la traductrice au sujet de cette suppression afin de savoir s'il s'agissait d'une simple omission ou d'un choix dans la traduction. Il s'est avéré que dans la version initiale de la traduction soumise à l'éditeur, elle avait précisé « opposition de gauche ». Le correcteur a choisi de supprimer cette nuance, estimant qu'au vu du contexte, le fait que l'opposition soit de gauche est une évidence. Il semble toutefois que la situation française, où la gauche, et notamment l'extrême-gauche tend, à vouloir monopoliser le titre de « force d'opposition » comme étant anti-système capitaliste, ait également pu influencer cette vision. Il convient aussi de remarquer que pour l'auteur, l'opposition « de gauche » n'est pas

nécessairement une évidence dans la mesure où le communisme, en place en Pologne pendant une grande partie de sa vie, se situe à gauche de la balance politique traditionnelle. Dès lors, il apparaît que l’omission de la caractérisation de l’opposition dans la version française peut relever d’une lecture personnelle du correcteur qui replace l’extrait dans un contexte qui lui est familier.

Dans le deuxième exemple, l’auteur parle du refus de Che Guevara de torturer et tuer ses prisonniers. Il les laisse partir libres. Il s’agit d’un marqueur personnel se référant aux convictions de l’auteur, qui loue la moralité de la gauche latino-américaine.

Enfin, le marqueur personnel est celui où l’auteur fait référence à ses propres activités au moment de l’écriture. Il permet de situer le moment de l’action pour le lecteur familier avec la biographie de l’écrivain ainsi que le lieu géographique concerné :

<i>Jestem korespondentem PAP w Dar es-Salaam [...].</i>	<i>Je suis correspondant de l’agence PAP à Dar es Salaam [...].</i>
(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 154)	(<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 150)

Le filtre subjectif du marqueur personnel favorise le mélange entre ces références et les références historiques. Ainsi, dans le texte de type autobiographique, de nombreuses connaissances historiques sont introduites par le marqueur personnel, mais pas seulement : l’intertextualité joue également un rôle. D’autres encore appartiennent pleinement et incontestablement à la catégorie historique. Qu’en est-il des références historiques dans les textes de fiction ?

b. Le culturème historique et la littérature de fiction

La fantasy peut-elle faire référence au monde réel ? Si oui, par quels moyens ? Comment cela s’exprime-t-il dans la traduction ? Les manifestations du monde réel dans le jeu vidéo seront également étudiées, dans le cadre d’une approche globale du culturème historique dans l’œuvre de fiction orientée vers la fantasy. Une autre interrogation portera sur les manières dont les références historiques se manifestent dans des œuvres situées dans le monde réel. Pour cela, nous nous appuierons sur les deux autres ouvrages littéraires de notre corpus, *Les Chevaliers teutoniques* et *La Peste à Breslau*. Nous confronterons nos observations sur

le culturème historique dans les différents textes de notre corpus : quelles sont les différentes façons dont ces différentes unités culturelles sont exprimées selon les types de textes, et quelle importance revêtent-elles pour le travail du traducteur ?

Les trois ouvrages que nous avons choisi d'analyser se situent chacun dans un contexte historique différent. *Sorceleur* se place dans un univers pseudo-médiéval qui imite le monde réel. Le théâtre des aventures d'Ebherard Mock est, pour la majeure partie, Breslau pendant l'entre-deux guerres. Quant aux *Chevaliers teutoniques*, son action se déroule au cours du Moyen-âge réel.

Dorota Gutfeld remarque :

Les « mondes fantastiques » complets peuvent être intimement liés au monde réel, avec des lieux et des époques concrets [...]. D'un autre côté, ils peuvent aussi constituer un espace-temps purement fantastique, ou presque [...]. Les histoires racontées peuvent avoir des protagonistes humains, fictivement réalistes, voire connus de l'histoire réelle [...]. Les mondes fantastiques peuvent être des prolongements hypothétiques de la réalité passée ou actuelle, celle que connaissent l'auteur et les lecteurs, comme ils peuvent ne pas posséder de points communs évidents avec elle. Le type de connexions avec notre monde conditionne la logique interne du monde représenté : il définit quels principes quotidiens peuvent être transférés dans ce monde, et lesquels empêcheront sa bonne compréhension ; ce qui peut être compris tacitement, et ce qui nécessite une explication [...]. Le lecteur et le traducteur, en reconstruisant le puzzle interne des possibilités, doivent tenir compte de la distance qui sépare le monde représenté de notre monde réel et définir jusqu'à quel point le monde du texte constitue la réalité où quelque chose de fantastique a fait irruption, et dans quelle mesure il s'agit d'une contrée fictive autonome.³³²

En lisant un ouvrage, le lecteur doit être en mesure de situer l'époque. Les moyens d'y parvenir sont variés : descriptions extensives chez Sienkiewicz, utilisation d'accessoires

³³² GUTFELD, Dorota, *op. cit.*, p. 56 : « Spójne « światy fantastyczne » mogą być blisko powiązane ze światem realnym, z jakimiś jego konkretnymi miejscami i epokami [...]. Z drugiej strony mogą też stanowić niemal czysto fantastyczne czasoprzestrzenie [...]. Opowiadane historie mogą mieć ludzkich protagonistów, fikcyjnie realistycznych albo nawet znanych z prawdziwej historii [...]. Światy fantastyczne mogą być hipotetycznymi przedłużeniami przeszłej lub dzisiejszej rzeczywistości, takiej, jaką znają autor i czytelnicy, ale mogą też nie mieć z nią żadnych oczywistych punktów wspólnych. Rodzaj tych połączeń z naszym światem warunkuje wewnętrzną logikę świata przedstawionego : określa, które codzienne zasady i oczekiwania można do tego owego świata przenieść, a które będą przeszkadzać w jego rozumieniu ; co można milcząco zakładać, a co wymaga wyjaśnienia [...]. Czytelnik i tłumacz, rekonstruując logiczną układankę możliwości, musi wziąć pod uwagę odległość, jaka dzieli świat przedstawiony od naszego i [...] określić, do jakiego stopnia świat w tekście to realność, w którą wkroczyło lub wkracza coś fantastycznego, a do jakiego stanowi autonomiczną krainę fikcji » [AS].

médiévaux chez Sapkowski, énonciation des dates chez Krajewski. Plus précisément, comment les culturèmes historiques se manifestent-ils dans les textes de grande diffusion ? Quels enjeux posent-ils au niveau de la traduction ?

La recherche préliminaire menée sur les textes de Kapuściński a permis de mettre à jour trois types de culturèmes historiques qui peuvent être présents chez un écrivain polonais : ceux qui sont relatifs à l'histoire mondiale, ceux qui relèvent des connaissances européennes et enfin ceux qui sont spécifiques à la Pologne.

c. Culturèmes historiques généraux

i. La fantasy pseudo-médiévale

Au cours de leur entretien, Sapkowski et Bereś remarquent que « *le genre littéraire de la fantasy ne fait que [...] se rapprocher du Moyen-âge, et ce uniquement par l'utilisation de certains accessoires. Cependant, il n'a pas grand-chose à voir avec l'histoire réelle* »³³³. Toutefois, l'utilisation de ces accessoires permet de représenter l'univers créé par l'auteur et d'instaurer l'atmosphère désirée : l'effet à la lecture n'est pas le même lorsque le langage est stylisé à la manière médiévale que lorsque les personnages utilisent une langue familière pour le lecteur. Une des questions qui se pose alors est de savoir si les références historiques, dans la fantasy, peuvent dépasser le cadre de l'histoire racontée et se rapporter au monde réel.

Les marqueurs historiques sont d'autant plus importants que l'auteur possède une éducation poussée en histoire, comme le précise Bereś dans ses entretiens avec l'auteur : « *Vous avez étudié en profondeur les sources historiques concernant divers événements et époques* »³³⁴. Ces connaissances risquent de se retrouver dans les ouvrages. Outre *Sorceleur*, Andrzej Sapkowski est l'auteur de nombreuses nouvelles et d'une trilogie qui s'inscrit dans le genre du roman historique à composante fantastique, connue en Pologne sous le nom de *Trylogia husycka* [Trilogie hussite] et non traduite en français à ce jour. C'est en toute logique que l'on cherchera des échos de ces connaissances historiques dans cette trilogie. Cependant, peut-on

³³³ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 161 : « *Gatunek fantasy jedynie zbliża się [...] do średniowiecza, i to wyłącznie poprzez użycie pewnych rekwizytów. Z prawdziwą historią ma jednak niewiele wspólnego* » [AS].

également les retrouver dans un ouvrage qui se situe dans un univers qui n'a, de prime abord, rien à voir avec notre monde réel ? Peut-on retrouver des culturèmes historiques dans la fantasy, et si oui, sous quelle forme ? Quelle influence cela a-t-il sur le travail du traducteur ?

C'est ainsi que l'auteur lui-même s'exprime sur la présence des traits historiques dans l'ensemble de son œuvre :

Ce réalisme résulte des conventions de la fantasy dans laquelle le réalisme vériste sert à – pour citer Lem – briser les homéostats ontologiques des contes et des légendes. La Belle au Bois Dormant peut être une brigande, Cendrillon une arnaqueuse, le Petit Chaperon Rouge une nymphomane, Saint Georges un tueur à gages. La sorcière Morgane n'est pas du tout mauvaise, Grendel n'est qu'une pauvre victime de Beowulf, un assassin sans cœur. Contrairement à ce que voudrait un conte, Boromir meurt dans le premier tome. Le dragon Smaug refuse de se laisser avoir par des petits malins comme tout bon conte le voudrait et va massacrer une ville entière à la place. En plus de ça, les plaies s'infectent, la nourriture pourrit et les héros sentent des pieds. Donc, chez moi aussi, les ruelles et latrines puantes, les furoncles et les poux omniprésents sous les armures brillantes des chevaliers au langage vulgaire étaient exigés par la convention. J'ai estimé que cette méthode était meilleure, plutôt que rendre mon Moyen-âge fantastique plus réaliste en accentuant à outrance les détails historiques et en stylisant encore plus la langue.³³⁵

Malgré cette affirmation de l'auteur, il apparaît que la stylisation historique est bel et bien présente à différents niveaux du texte. Ils se perçoivent dans le langage désuet utilisé par certains personnages étudiés dans le chapitre consacré à la langue. Ils sont présents dans les objets utilisés par les héros, les métiers des protagonistes, etc. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'une « stylisation à outrance », comme l'exprime l'auteur, l'utilisation d'accessoires relatifs à l'époque historique est impossible à contourner lors de la création d'un univers ancré dans un âge particulier. Ainsi, les culturèmes historiques les plus aisément repérables chez

³³⁴ *Ibidem*, p. 47 : « *Ma pan za sobą gruntowne studia nad źródłami historycznymi, dotyczącymi najróżniejszych wydarzeń i epok* » [AS].

³³⁵ *Ibidem*, p. 132 : « *[Jest to realizm] wynikający z konwencji fantasy, w której werystyczny realizm służy – że zacytuję Lema – łamaniu bajeczno-legendarnych ontologicznych homeostatów. Śpiąca Królewna może okazać się bandytką, Kopciuszek oszustką, Czerwony Kapturek nimfomanką, święty Jerzy najemnym mordercą, Czarodziejka Morgana nie jest wcale zła, Grendel jest biedną ofiarą zimnego killera Beowulfa. Boromir – zupełnie niebajecznie – ginie w pierwszym tomie. Smok Smaug, miast bajecznie dać się okraść bajecznym spryciarzom, dokonuje masakry całego miasta. Do tego rany ropieją, żywność się psuje, a herosom śmierdzą onuce. Cuchnące ulice i wychodki, wszechobecne wrzody i wszy pod błyszczącymi pancerzami rzucających kurwami rycerzy wynikały zatem i u mnie z wymogu konwencji. Uznałem to za metodę lepszą od 'urealniania' mego fantastycznego średniowiecza przesadnym weryzmem detalu historycznego i jeszcze przesadniejszą stylizacją języka* » [AS].

Sapkowski sont ceux relatifs au mode de vie médiéval. Ils regroupent les métiers, les vêtements, les armes, etc.

Premièrement, ces culturèmes permettent d'introduire le lecteur dans le monde créé par l'auteur et dans la période pseudo-historique qu'il a choisie. En effet, on ne peut pas parler d'époque réelle lorsque l'on aborde un ouvrage qui se déroule entièrement dans un monde fictif. La fantasy se déroule très fréquemment dans des univers proches du Moyen-âge, c'est donc le culturème historique de type médiéval que l'on y retrouvera le plus souvent. Cependant, une histoire ancrée dans un monde irréel pourra se permettre des libertés qu'un roman historique devra éviter s'il veut être crédible. Sapkowski peut ainsi se permettre d'introduire des thèmes totalement anachroniques dans le cycle du *Sorceleur* : « *Nul ne peut naître magicien. Nos connaissances dans les domaines de la génétique et des mécanismes de l'hérédité sont encore bien trop insuffisantes* »³³⁶. Cependant, s'il procédait de la même façon avec son cycle de fantasy historique³³⁷, l'ouvrage en perdrait grandement en crédibilité. Il convient cependant de souligner que le fait qu'un ouvrage appartienne au genre de la fantasy ne signifie pas forcément qu'il est médiéval. De plus en plus d'auteurs se risquent à explorer des horizons nouveaux. Ainsi, Mark Lawrence est l'auteur de plusieurs trilogies qui se déroulent sur Terre, mais dans un monde post-apocalyptique totalement différent de celui que nous connaissons ; les facteurs médiévaux se mêlent à des éléments futuristes qui font de ses ouvrages une création entièrement originale. Quant à Brian McLellan, il est l'auteur de la trilogie des *Poudremages* qui se déroule à une période proche de l'ère industrielle. Il appartient au lecteur – et, a fortiori, au traducteur – de reconnaître l'époque décrite et les culturèmes qui y sont relatifs pour les transmettre dans toute leur richesse.

Deuxièmement, les éléments historiques sont aussi très significatifs d'un point de vue culturel. Ce sont eux qui distinguent les catégories sociales, les niveaux d'éducation, etc. Dans beaucoup d'ouvrages de fantasy, la description des armures et de l'arsenal est particulièrement importante : les paysans se battent avec des faux, les soldats avec des hallebardes, les assassins avec des poignards, sans que ces catégories soient précisément nommées. Dans *Sorceleur*, Sapkowski s'appuie davantage sur les éléments de langage étudiés

³³⁶ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Sang des elfes*, op. cit., p. 385

dans la partie sur les culturèmes langagiers que sur les détails vestimentaires ou de décor pour signaler l'époque à laquelle se déroule l'action. Outre des informations sur le contexte, les accessoires historiques représentent des outils pour décrire les personnages créés et leur donner des attributs qui leur seront inaliénables tout au long des huit volumes. Ainsi, pour Geralt, ce sera son épée. L'épée est, par ailleurs, un objet lourd de sens et de significations tant dans les mythes et récits merveilleux, comme Excalibur, l'épée du roi Arthur, que dans l'histoire médiévale, comme Szczerbiec, l'épée de couronnement des rois polonais.

La traduction des références à l'époque historique, présentes à divers niveaux du texte, est donc un exercice particulièrement important lors de la traduction d'un roman fantasy. Elle permet de planter le décor et de donner de la vraisemblance à l'univers représenté. Une traduction inexacte altèrera donc cet univers. Sapkowski explique :

Les descriptions sont régies par des règles particulières, mais il faut connaître un peu son sujet pour appliquer la bonne nomenclature qui permettra de soutenir une description [...]. Et quand je commence à écrire sur un sujet et qu'il s'agit par exemple d'une structure qui nécessite un certain niveau de connaissances techniques, alors j'en apprends assez pour savoir quelque chose la concernant.³³⁸

L'application par l'auteur d'un champ lexical particulier appelle au même exercice lors de la traduction. Mais le lexique est-il le seul élément historique qui peut être présent dans un roman de fantasy ? Quels sont les éléments relatifs aux culturèmes historiques qui peuvent être présents dans les littératures de genre ?

- **Les blasons et l'héraldique**

Les blasons sont un élément historique que l'auteur a beaucoup développé. Chaque nation, chaque famille possède le sien. L'héraldique s'est développée en véritable science au cours du Moyen-âge. Les connaissances de l'auteur dans ce domaine se présentent comme une évidence lors de la lecture de l'ouvrage, c'est pourquoi il convient de prêter une attention particulière à leur traduction. Sapkowski met à profit cette science médiévale pour instaurer

³³⁷ Trilogie connue sous le nom de *Trylogia husycka* ou « Trilogie des hussites », composée des romans suivants : *Narrenturm*, *Boży bojownicy* [Les guerriers de Dieu] et *Lux perpetua*, parue aux éditions SuperNOWA entre 2002 et 2006.

³³⁸ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 93-94 : « *Opis ma swoje prawa, choć oczywiście coś na ten temat też trzeba wiedzieć, by móc zastosować odpowiednią nomenklaturę, która podbudowuje opis [...]. I jak*

des renvois aux mythologies arthuriennes d'une part, et à des espaces géographiques réels d'autre part. Il semble cependant que l'effet recherché ne soit pas d'établir des parallèles univoques entre les contrées inventées par l'auteur et les pays qui existent ou ont existé sur la carte du monde, mais plutôt de se référer à un tronc commun de connaissances, dans la poursuite du jeu avec les lecteurs et de l'instillation de références diverses qu'il pourra reconnaître avec plus ou moins de facilité tout au long de l'ouvrage. Les blasons sont souvent décrits avec précision. L'exemple en est donné avec le blason de la Rédania, représentée par un « *drapeau amarante orné d'un aigle d'argent* ». C'est ainsi que le blason de la Rédania est représenté dans le jeu :



Figure 16 : Bouclier aux armoiries de la Rédania, *Witcher III*

Il a été interprété d'une façon très proche des armoiries de la Pologne par les créateurs du jeu :



Figure 17 : Armoiries de la Pologne

Cette interprétation d'une Rédania imaginaire proche de la Pologne réelle est justifiable par plusieurs éléments. Ainsi, ses rois portent des noms à consonnances polonaises, comme Radowid. Elle est dotée d'une province appelée *Lukomorze* qui évoque la région de *Pomorze*, la Poméranie, et a été traduite comme telle par Laurence Dyèvre : « *Lucoméranie* »³³⁹. L'onomastique vient donc appuyer l'héraldique, et la Rédania semble interprétée comme un équivalent imaginaire de la Pologne tant par les créateurs du jeu que par la traductrice française qui a œuvré avant la sortie du support vidéoludique.

D'autres blasons sont non plus inspirés, mais copiés d'éléments réels. Il en va ainsi des armoiries de Geralt dans *Le Dernier Vœu* :

*Pour la durée du banquet, vous vous appellerez Son Excellence Ravix de Quatrecoorne [...]. Et ce que vous avez là, sur votre tunique, c'est votre blason. Sur champ d'or, un ours noir marchant, sur lui une demoiselle en robe azur, cheveux défaits et bras levés. Il serait bien que vous le reteniez, au cas où l'un des invités serait fêru d'héraldique, comme ça arrive souvent.*³⁴⁰

La description française correspond très exactement au ton employé dans la description des blasons. En outre, le blason de Geralt en tant que Monseigneur Ravix correspond aux armoiries réelles de la maison polonaise de Rawicz. L'auteur le mentionne lors de sa conférence donnée au Polcon 2016 : il a décrit un blason qui existait et qu'il connaissait d'objets présents dans sa famille depuis longtemps, comme de l'argenterie. Une fois de plus, l'onomastique vient souligner les liens avec le monde réel. Il en va de même pour le blason de la ville universitaire d'Oxenfurt, décrit comme « *une croix d'hermine sur un pavois rouge* ». Elle évoque un modèle simplifié du blason de l'université de Cambridge :

tematem na tyle, żeby coś o nim wiedzieć » [AS].

³³⁹ Voir SAPKOWSKI, Andrzej, *Ostatnie życzenie*, p. 107, et *Le Dernier Vœu*, p. 124.

³⁴⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, *op. cit.*, p. 166.



UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

Figure 18 : Blason de l'université de Cambridge

Le nom d'Oxenfurt peut par ailleurs être rapproché de celui d'Oxford, autre université de renommée mondiale. Les éléments relatifs à l'héraldique pointent donc vers une inspiration tirée du réel pour certains noms et lieux du monde imaginaire de *Sorceleur*.

Enfin, les armoiries permettent d'établir des liens avec les mythologies arthuriennes : « *Le royaume de Maecht. Ses armoiries représentent des poissons argentés en alternance avec des couronnes sur une surface bleu et rouge quadripède...* »³⁴¹. Selon Katarzyna Łęk, la présence de poissons et de couronnes sur le blason de Maecht, qui est en même temps le blason de l'empereur de Nilfgaard Emhyr var Emreis, est significative du point de vue interprétatif. Pour la chercheuse, il s'agit d'un signe qu'Emhyr représente en vérité le Roi Pêcheur des légendes arthuriennes. Selon la chercheuse, cette interprétation est appuyée par le fait qu'Emhyr possède un poisson incroyable dans les étangs des jardins de son palais, dont la longévité est étonnant car il y a été introduit par l'un de ses prédécesseurs.

L'héraldique joue donc un double rôle dans les écrits de Sapkowski. Premièrement, elle permet d'établir des liens avec le monde réel, plus ou moins délicats à reconnaître selon le bagage cognitif du lecteur, mais aussi sa culture d'ancrage. Ainsi, un lecteur polonais reconnaîtra immédiatement le blason de la Pologne dans celui de la Rédania, ce qui ne sera pas nécessairement le cas pour un lecteur français. Un lecteur anglais aura quant à lui

³⁴¹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Temps du mépris*, op. cit., p. 47.

l'ascendance sur ses homologues polonais et français pour situer le drapeau de Cambridge. La culture personnelle de l'auteur intervient également dans les blasons tels que celui de Ravix. Deuxièmement, l'héraldique se place selon Łę̧k dans le jeu littéraire que l'auteur engage avec le lecteur, en instillant des références discrètes tant au monde réel qu'aux légendes qui alimentent l'imaginaire européen depuis des siècles.

- **Les accessoires médiévaux**

La référence au monde médiéval ou pseudo-médiéval s'exprime également par le biais des objets, métiers, vêtements, etc. Voici quelques exemples de traductions françaises de ces marqueurs historiques qui permettent de situer l'ouvrage du point de vue de la période abordée et qui participent à la représentation mentale de l'univers élaboré par l'auteur. La réflexion porte sur des éléments tirés du *Dernier Vœu* :

Polonais (original)	Français (traduction)
<i>Kramy powroźników i rymarzy były już zamknięte.</i> (p. 3)	<i>Cordiers et bourelliers avaient déjà fermé leurs échoppes.</i> (p. 7)
<i>Karczmarz</i>	<i>Le patron</i> (p. 7) <i>Le cabaretier</i> (p. 8)

	<p><u>Remarque</u> : la traductrice utilise un mot ancien, tombé en désuétude. Elle s'éloigne par là même du vocabulaire habituel de la fantasy où l'on retrouve plus d'aubergistes que de cabaretiers. Cependant, il s'agit de synonymes, selon le <i>Dictionnaire historique de la langue française</i>. L'effort d'établir une synonymie qui évite les répétitions disgracieuses en français est à noter. Ainsi, le choix de « <i>cabaretier</i> » a pu être motivé par la volonté d'éviter la répétition qui s'établit entre « <i>auberge</i> » et « aubergiste », car ces mots sont utilisés dans des phrases proches. Il aurait toutefois été possible d'appliquer un vocabulaire plus usuel en fantasy, par exemple « tenancier ».</p>
<i>Grododzierzca</i> (p. 5)	<i>Burgrave</i> (p. 11)
<i>Za takie rzeczy u nas w Wyzimie wbija się na pal.</i> (p. 5)	<i>Pour de tels forfaits, chez nous, à Wyzima, c'est le supplice du pal !</i> (p. 11)
	<p><u>Remarque</u> : le registre appliqué est plus élevé en français, tant dans l'expression « <i>de tels forfaits</i> » que dans « <i>le supplice du pal</i> ». En effet, il s'agit d'un choix moins fréquent et moins connu que « empaler » pour « <i>wbija się na pal</i> ».</p>
<i>Ze mnie sprawiedliwy człek</i> (p. 5)	<i>Je suis un homme juste.</i> (p. 11)
	<p><u>Remarque</u> : La forme ancienne « <i>człek</i> » n'est pas stylisée en français. Il est toutefois difficile de trouver un équivalent strict.</p>
<i>Zwitek białej koźlej skóry</i> (p. 5)	<i>Parchemin blanc</i> (p. 11)

	<p><u>Remarque</u> : le sens en français est modifié, la version polonaise précise en effet que le parchemin est en peau de chèvre blanche. Il y a une forme de modernisation à l'attention du lecteur français qui, par « parchemin », entend un morceau de papier même s'il s'agit initialement d'un support en cuir. L'aspect médiéval se perd en français. La traductrice en appelle peut-être à une connaissance prérequise chez le lecteur français (savoir que les parchemins peuvent être en cuir) mais l'explicitation aurait été simple. Nous pouvons remettre en question ce choix traductionnel car le parchemin de cuir fait partie du procédé de médiévalisation de l'univers. Cette différence n'est pas essentielle du point de vue du sens, il s'agit toutefois d'un détail qui donne une certaine profondeur à l'univers considéré.</p>
--	---

<p><i>Powiesili na ostrokole</i> (p. 8)</p>	<p><i>Condamnés au pilori</i> (p. 17)</p> <p><u>Remarque</u> : <i>ostrokól</i> désigne la palissade de bois, pouvant être constituée de poteaux taillés en pic, qui entoure un village ou une place forte afin de servir de défense. Le pilori se réfère quant à lui à un poteau spécifiquement conçu pour y attacher un condamné afin qu'il soit vu du public. Bien que la signification première de la lexie change, il est toutefois fort possible que <i>ostrokól</i> ne désigne, par extension, qu'un poteau de l'ensemble de la palissade. Il s'agit d'une interprétation personnelle de la traductrice qui demeure pleinement justifiable.</p>
---	---

Les éléments de stylisation du tableau ci-dessus sont tous issus du début de la première nouvelle qui ouvre la série du *Sorceleur*. Leur nombre permet d'affirmer que ces accessoires de médiévalité sont fréquents et importants dans l'ensemble des livres. On peut remarquer que tous les mots stylisés n'ont pas leur équivalent en français. Toutefois, la traductrice a résolu le problème en renforçant le style de certains autres passages, neutres en polonais. Ainsi, l'ambiance de l'ensemble est préservée.

La fantasy puise dans des formations imaginaires qui ne sauraient correspondre à des réalités historiques exactes. Ce fait est souligné par Beres lorsqu'il aborde la question de la présence de certains anachronismes dans l'ouvrage de Sapkowski : « *Le monde de votre prose est modélisé selon des règles médiévales, mais les connaissances et la conscience dont il est porteur sont foncièrement modernes* »³⁴². Ceci est, par ailleurs, confirmé par Sapkowski lui-même : « *Je le dis toujours, ce n'est pas le Moyen-âge* »³⁴³, « *c'est [...] un anachronisme*

³⁴² SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, *op. cit.*, p. 18 : « *Świat pana prozy modelowany jest według reguł, które znamy z średniowiecza, ale wiedza i świadomość, która została weń wpisana, jest na skroś współczesna* » [AS].

³⁴³ *Ibidem*, p. 20 : « *Nie jest to – jak zawsze zaprzeczam – średniowiecze* » [AS].

total »³⁴⁴. Toutefois, bien que l'exactitude dans la référence historique ne soit pas recherchée dans la fantasy de Sapkowski, la précision en conformité avec l'esprit du texte doit rester une priorité à la traduction.

Un exemple de référence historique claire, et pourtant non liée à l'univers médiéval, est donné dans *La Tour de l'Hirondelle* :

<i>Ja mam praktykę, ja już robilem takie przekręty. Po formalnej inkluzyi Ebbing do cesarstwa, gdy rozdawano nadziały. I później, gdy wszedł w życie Akt o Ogradzaniu.</i> (<i>Wieża Jaskółki</i> , p. 162)	<i>Crois-en mon expérience. J'ai déjà pratiqué ce genre de magouilles. Après l'annexion formelle d'Ebbing par l'Empire, lorsqu'on a distribué les terres. Et plus tard, quand est entré en vigueur l'Acte de Ceinturage.</i> (<i>La Tour de l'Hirondelle</i> , p. 187)
---	--

L'auteur fait très clairement référence au mouvement des *enclosures* dans l'Angleterre des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Les espaces agricoles, jadis communs, se privatisent et se démarquent par la pose de barrières. Ce mouvement est supposé accompagner l'évolution de l'agriculture vers de nouvelles techniques, mais est aujourd'hui perçu comme provocateur d'une désagrégation sociale avec paupérisation des agriculteurs et migrations importantes vers les villes. La référence historique n'est pas explicitée dans l'original, mais demeure toutefois très lisible avec l'utilisation d'une traduction polonaise pour *enclosure*, « *ogradzanie* ». Il est difficile d'affirmer que ce soit également le cas en français, car bien que le « *ceinturage* » puisse désigner l'action, en architecture, d'ériger une fortification autour d'un lieu défini, il s'applique également dans d'autres domaines comme le sport. Par ailleurs, contrairement au polonais, l'évocation de la barrière n'est pas sémantique. La référence aurait peut-être été plus claire pour un lecteur français si la traductrice avait opté pour une version plus descriptive, comme « Acte sur les clôtures » voire « Acte de clôture ».

ii. L'historicité du roman policier

Dans sa série de romans consacrée à l'inspecteur Eberhard Mock, Marek Krajewski utilise plusieurs types d'indicateurs historiques. Certains sont très facilement reconnaissables, car ils consistent en l'utilisation directe de dates : « *Strehlen, mercredi 17 octobre 1923, quatre*

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 57 : « *Jest to [...] kompletny ahistoryzm* » [AS].

heures et quart »³⁴⁵, « Breslau, dimanche 1er juillet 1923, midi et demi »³⁴⁶. D'autres se réfèrent à des événements nommés de façon spécifique, sans que toutefois la date soit explicitement citée, comme la référence à un match de foot précis ou une chanson particulière des années 1920. D'autres encore constituent une catégorie que l'on pourrait désigner sous le terme d'accessoires, comme dans la fantasy : il s'agit des objets, éléments de décor, etc., que l'auteur utilise pour planter le décor de son roman. Ainsi, dans *La Peste à Breslau*, les policiers de la brigade des Mœurs ne disposent pas encore de véhicules motorisés, mais se déplacent en calèche qu'ils sont obligés de diriger eux-mêmes. La mode est aux cheveux gominés, et la musique s'écoute sur un pathéphone qui permet de lire les disques sur les deux faces.

Les références historiques du premier groupe – celles qui correspondent à une date explicitement énoncée – ne semblent pas poser de défis traductionnels particuliers. Les deux autres catégories nécessitent quant à elles une attention au détail historique de la part du traducteur.

Par ailleurs, si les culturèmes historiques généraux sont définis par rapport à ceux qui sont spécifiques à la Pologne, alors il s'agit de deux catégories difficilement différenciables chez Krajewski au vu de l'histoire particulière de la ville de Breslau/Wrocław où se déroule l'action. Ils se situent entre culturèmes polonais et culturèmes allemands, car la ville porte les marques de cette double histoire. Nous analysons les implications traductionnelles de cette problématique dans le paragraphe consacré au culturème spécifiquement polonais dans le polar.

iii. Groupe-témoin : *Les Chevaliers teutoniques*, Henryk Sienkiewicz

Les Chevaliers teutoniques est un roman historique, il est donc légitime d'y rechercher les marques du culturème historique. Celui-ci y est fortement présent et prend différents aspects.

Le premier est relatif aux événements qui ont eu lieu au cours du Moyen Age. Ils peuvent se placer à l'échelle régionale, comme les différends armés qui ont opposé les maisonnées des Grymalitczyk et des Nałęcz. Ils peuvent également concerner des événements relatifs à

³⁴⁵ KRAJEWSKI, Marek, *La Peste à Breslau*, op. cit., p.131.

l'ensemble de la Pologne, comme la mise au monde de la fille d'Hedwige ou bien la mort de la reine et de son enfant. Enfin, ils peuvent se situer à un niveau international. Le canevas du roman, constitué de l'opposition entre Polonais et Teutoniques, en donne un excellent exemple. Cette rivalité s'achève par l'événement à l'échelle européenne qu'est la bataille de Grunwald, ou Tannenberg en allemand. La mort de la reine (1399) qui a lieu tout au début de l'ouvrage et la bataille qui le clôt (1410) permettent d'établir avec précision les dates auxquelles se déroule l'histoire.

Un autre type de culturème historique général que l'on trouve dans *Les Chevaliers teutoniques* se rapporte à la vie médiévale et aux mœurs alors en vigueur. Certaines pratiques sont décrites avec précision et servent de support à l'histoire. Ainsi, lorsque Zbyszko attaque le diplomate teutonique sur la route, il est considéré qu'il lui porte offense. Comme il s'agit d'un ambassadeur, l'événement est élevé au rang d'incident diplomatique et conduit presque le jeune homme à l'échafaud. Les us de chevaleries sont également soumis à un vaste commentaire au gré des actions des personnages. Le lecteur peut par exemple apprendre que seuls les adoubs pouvaient provoquer en duel d'autres chevaliers, qu'il y avait différents types de duels – à pieds, à cheval, à l'épée, à la hache – et qu'ils pouvaient se dérouler soit à mort, soit en vue d'obtenir une rançon. Par ailleurs, le vainqueur puisait souvent dans les biens du vaincu sans que cela soit perçu comme du vol.

Un grand nombre des ces culturèmes historiques généraux sont analysés ailleurs dans notre réflexion. Ainsi, le chapitre consacré au langage spécialisé dans *Les Chevaliers teutoniques* se penche sur la question de la transmission des idées et pratiques chevaleresques. L'opposition entre Polonais et Teutoniques est soumise à réflexion dans le paragraphe consacré au cas particulier de l'histoire dans le roman patriotique. Nous nous intéressons à l'aspect médiéval de l'ensemble du texte dans notre analyse de l'archaïsation. Le culturème historique est donc transmis par le biais d'autres types de références, comme les indicateurs langagiers. Cette observation confirme l'hypothèse émise sur la stratification possible de culturème et sa nature double.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 79.

d. Culturèmes historiques relatifs à la Pologne

i. Le sorceleur dans les chroniques polonaises

Beres dit, en parlant de l'aspect historique relatif à la Pologne présent dans *Sorceleur* :

*Le Nilfgaard est un empire totalitaire pragmatique, bien qu'impitoyable. Il suscite la terreur, mais aussi le respect par son organisation excellente et par la cohérence de son jeu politique. Autour de lui se trouvent de petits pays où il fait bon vivre, mais dont la pérennité est peu crédible, car leur politique est gauche et leurs conceptions du futur, enfantines. En lisant vos livres, il est difficile, inconsciemment, de ne pas penser à la Pologne.*³⁴⁷

Le postulat de Beres se vérifie pour un lecteur qui connaît l'histoire de la Pologne et sait repérer les éléments qui y sont relatifs. Il est donc possible d'avancer que le texte d'Andrzej Sapkowski contient des culturèmes historiques propres à la Pologne. Comment s'expriment-ils dans le texte original, et quelle est leur place dans la traduction ?

Andrzej Sapkowski invente un pays qu'il appelle Cintra, envahi et annexé par l'empire du Nilfgaard. Sa situation est comparable à celle de la Pologne après les partages de 1795, puis après la Deuxième Guerre mondiale. En effet, à la fin du XVIII^{ème} siècle, le partage de la Pologne avait été orchestré par la Russie, la Prusse et l'Autriche. Le devenir du pays avait une nouvelle fois été décidé par des puissances étrangères lors de la conférence de Yalta en 1945. Sapkowski recrée ces discussions pour Cintra dans *Le Sang des elfes* ; il s'agit d'un passage d'une vingtaine de pages qui n'est pas cité ici *in extenso*³⁴⁸. La question traductologique qui se pose ici est : l'œuvre étudiée étant une œuvre de pure fiction et ces connotations historiques n'étant pas essentielles à la compréhension de l'œuvre, quelle approche le traducteur doit-il ou peut-il adopter ?

La référence historique à l'histoire de la Pologne comme zone-tampon d'une part et comme pays dont la souveraineté n'a pas été respectée d'autre part s'inscrit en filigrane dans le passage considéré. C'est au lecteur qu'il revient de posséder le bagage culturel nécessaire à

³⁴⁷ SAPKOWSKI, Andrzej, BERES, Stanisław, p. 13 : « *Nilfgaard to pragmatyczne, choć bezwzględne cesarstwo totalitarne. Budzi grozę, ale też i respekt swoją znakomitą organizacją i konsekwencją prowadzonej gry politycznej. Wokół niego leżą małe państewka, w których można sympatycznie żyć, ale trudno uwierzyć w ich trwałość, bo politykę mają niezdarną, a wyobrażenia o przyszłości dziecinne. Czytając pana książki, podświadomie trudno nie myśleć o Polsce* » [AS].

³⁴⁸ Voir SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Sang des elfes*, p. 315-337.

son décryptage. Cependant, ce même extrait présente des références textuelles plus directes à l'histoire polonaise :

<p><i>Moglibyśmy jakoś to załatwić... Zainscenizować... Jakaś małeńka prowokacja... Incydent graniczny, przez nich zawiniony? Dajmy na to, jakiś atak na pograniczny fort? Rzecz jasna, będziemy przygotowani, zareagujemy zdecydowanie i z siłą [...].</i></p> <p><i>(Krew elfów, p. 237)</i></p>	<p><i>Nous pourrions nous arranger... faire une mise en scène... imaginer une petite provocation, un incident dont les Nilfgardiens seraient responsables... Pourquoi pas une attaque contre un fort frontalier? Bien entendu, nous serions prêts, nous réagirions sur le champ et en force [...].</i></p> <p><i>(Le Sang des elfes, p. 328)</i></p>
---	---

Dans la version originale, l'auteur fait mention de « *incydent graniczny* ». La description et le terme utilisé ainsi que le goût de l'auteur pour l'introduction de diverses références dans ses ouvrages portent à interpréter ce passage comme un renvoi à l'opération Himmler qui a précédé la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agissait d'une série d'attaques contre des cibles allemandes sur des sites frontaliers entre l'Allemagne et la Pologne. Les attaques étaient perpétrées par des troupes allemandes, mais les Polonais furent accusés. Elles constituèrent le *casus belli* à l'attaque allemande contre la Pologne, le 1^{er} septembre 1939, avec l'objectif de faire passer la Pologne pour responsable du déclenchement des hostilités.

Bien que la situation décrite et le vocabulaire employé dans l'extrait étudié se réfèrent clairement à cette situation, il est difficile d'estimer si la connaissance des événements suffit à l'interprétation du texte pour un lecteur français. En effet, la dimension historique de l'expression *incydent graniczny* disparaît à la traduction. L'action principale de l'opération Himmler était une attaque contre un émetteur radio à Gleiwitz, connue sous le nom d'« incident de Gleiwitz », « attaque de l'émetteur radio » ou encore *incydent gliwicki* en polonais. Les champs lexicaux relatifs à cet acte de guerre sont donc respectés en français, cependant, le vocabulaire appliqué est plus général que celui employé en polonais. Le bagage cognitif nécessaire au décryptage de l'information se met donc plus facilement en branle à la lecture de la version polonaise. En traduisant littéralement « incident frontalier », la référence aurait pu être plus aisément identifiable pour le lecteur français. Cependant, une telle traduction aurait été plus descriptive. En effet, les événements historiques réels auxquels se réfère Sapkowski ne sont pas connus sous ce terme en français.

La traductrice a donc opté pour une traduction qui, bien qu'elle soit générale, relève du champ lexical approprié. Par ailleurs, elle permet d'éviter les répétitions stylistiquement peu avenantes en français. L'autre solution qui s'offrait à elle aurait été à la fois plus littérale et plus descriptive.

Un autre exemple de renvoi au contexte polonais à la veille de la Deuxième Guerre mondiale est donné avec la référence au *getto lawkowe*, épisode tristement célèbre en Pologne :

<p><i>Chcesz, by wybuchły zamieszki? Awantura o getto lawkowe dla nie ludzi ledwie się skończyła, a Tobie już pilno do nowej?</i></p> <p>(<i>Krew Elfów</i>, p. 211)</p>	<p><i>Tu veux faire éclater des troubles ? La fâcheuse histoire des non-humains avec leur ghetto des bancs s'est à peine refermée que tu voudrais créer un nouvel incident ?</i></p> <p>(<i>Le Sang des elfes</i>, p. 290)</p>
---	---

Le *getto lawkowe*, traduit par « *ghetto des bancs* », représentait dans les années 1930 une forme d'apartheid des Juifs dans les universités polonaises. Sous l'impulsion de groupes nationalistes extrémistes proches du mouvement de Narodowa Demokracja [ND], un grand nombre de facultés avaient alors pris la décision d'attribuer des places spécifiques aux étudiants juifs. Ceux-ci ne pouvaient plus choisir où s'asseoir et se trouvaient *de facto* séparés du reste de la population étudiante. Cet épisode marque une intensification de l'antisémitisme en Pologne et une dégradation des relations entre Polonais et minorités nationales.

Dans ses ouvrages, Sapkowski décrit un environnement qui reproduit les situations de discriminations qu'a connues l'Europe avant la Deuxième guerre : ségrégation, pogroms... Les elfes et les nains sont mis au ban de la société, puis persécutés. Cette mise en situation permet de repérer une erreur de sens majeure à la traduction. Dans la phrase « *La fâcheuse histoire des non-humains avec leur ghetto des bancs* », l'utilisation du pronom possessif « leur » semble indiquer que le « *ghetto des bancs* » est voulu par les non-humains. La connaissance de l'épisode polonais indique que ce n'est pas du tout le cas, l'interprétation fournie par leur traducteur semble donc erronée. Par ailleurs, la traduction la plus fréquente pour *getto lawkowe* est « bancs ghetto » en français. Ainsi, la traduction passe à côté non seulement de la référence historique, mais aussi du champ lexical appliqué en français. Toutefois, même avec l'utilisation du terme français accepté, le renvoi à l'histoire polonaise peut demeurer obscur et démunir la traduction d'un aspect majeur de l'ouvrage. Pour faciliter

la compréhension du lecteur français, une naturalisation aurait été possible : « *La fâcheuse histoire des non-humains avec leur ghetto des bancs* » aurait pu être rendu par « La fâcheuse histoire de ségrégation des non-humains sur les bancs universitaires » [AS] ou, si l'on veut préserver le champ lexical : « La fâcheuse ségrégation dans les universités en bancs pour les humains et bancs-ghetto » [AS]. Ainsi, le culturème polonais est à la fois préservé et expliqué au lecteur français. Pour le reconnaître, ce dernier doit certes connaître l'histoire de la Pologne. Dans le même temps, le renvoi au contexte discriminatoire est préservé, et il demeure compréhensible même en l'absence de bagage cognitif nécessaire à son décryptage complet.

Certains éléments du *Sorceleur* se réfèrent également à une histoire plus ancienne de la Pologne. Est ainsi présente la tradition antique qui voulait que les cheveux des garçons soient coupés pour la première fois à leur septième anniversaire, moment où on leur donnait un nom et où ils quittaient le giron des femmes : « *Któregoś dnia, była akuratnie rocznica moich postrzyżyn* »³⁴⁹, que l'on retrouve traduit par « *C'était justement l'anniversaire de ma première coupe de cheveux, à l'âge de raison* »³⁵⁰. La traductrice est obligée de donner des explications supplémentaires au lecteur français. Tout d'abord, l'événement est décrit : « *première coupe de cheveux* ». Ensuite intervient la justification de cet événement qui est l'accès à « *l'âge de raison* ». Ainsi se voit pointée l'importance de la compréhension de l'univers par le lecteur, tout en laissant la question de son étrangeté en suspens : le monde créé par l'auteur est bel et bien slave, et s'adresse de prime abord à un lecteur polonais. Il introduit des notions qui nécessitent des pré-requis culturels, au risque d'être assimilées au monde créé par l'auteur, et non à la culture originelle de ce dernier. Leur suppression, comme c'est le cas pour *incydent graniczny* [incident frontalier] et *getto lawkowe* [bancs-ghetto], enlève une dimension au texte. Ces éléments qui constituent de réelles références culturelles dans l'original, et qui en polonais ont une valeur symbolique forte, sont assimilés à de simples détails factuels sur l'univers imaginé.

³⁴⁹ SAPKOWSKI, Andrzej, *Ostatnie życzenie*, op. cit., p. 59.

³⁵⁰ SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, op.cit., p. 79.

ii. Marek Krajewski et l'histoire de la Pologne

Le cas de *La Peste à Breslau* est particulier compte tenu de la période historique et de l'espace géographique choisis par l'auteur. En effet, l'intrigue se déroule dans la ville de Breslau des années 1930. Celle-ci était alors une ville allemande, pour devenir, à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale, la capitale de la Silésie polonaise.

Selon la légende, Wrocław aurait été fondée par le prince tchèque Vratislav. C'est de là qu'elle tirerait son nom actuel. La partie la plus ancienne de la ville, Ostrów Tumski, est en vérité un îlot situé sur l'Oder. Il a été fondé par Mieszko I^{er} en 985. La première mention écrite à propos de la ville de Wrocław se trouve dans la bulle papale de l'an 1000 qui instaure l'évêché de Wrocław, dépendant de l'archevêché de Gniezno. En 1241, au cours des invasions mongoles, la ville est partiellement détruite ; elle est reconstruite sous droit allemand, puis passe sous tutelle de la couronne tchèque en 1335. En 1526, les Habsbourg récupèrent Wrocław, ce qui met également fin aux tentatives de restaurer la domination polonaise sur la Silésie. La ville devient prussienne par la suite et ne réintègre le territoire polonais qu'après la Deuxième Guerre mondiale³⁵¹.

Le territoire décrit par Krajewski est donc germanophone depuis quatre siècles. Ce passé allemand est refoulé par les politiques de propagande aux temps du communisme, comme si la ville avait un trou existentiel de plusieurs siècles. Marek Krajewski, véritable amoureux de Wrocław, se lance à la poursuite de ce passé oublié dans ses ouvrages. Bien que la géographie urbaine soit la même qu'aujourd'hui, le roman s'ancre dans une réalité très différente de celle que connaît l'habitant de la Wrocław actuelle, ville polonaise à part entière. Comment cela se manifeste-t-il dans l'original ? Si cette dichotomie est présente dans le roman, est-il possible de la rendre dans la traduction, auprès de lecteurs qui ne sont pas au fait de l'histoire particulière de la ville ?

Dans *La Peste à Breslau*, Marek Krajewski n'introduit que des noms germaniques. Il n'y a pas de confusion pour le lecteur polonais qui est toutefois supposé être au courant du passé particulier de la ville. Par ailleurs, chaque volume des aventures de Mock est doté d'un glossaire de correspondances des lieux allemands de l'ancienne Breslau avec les noms

³⁵¹ L'historien Norman Davies consacre un ouvrage extensif à l'histoire de la ville. Voir DAVIES Norman, MOORHOUSE Roger, *Microcosme. Portrait d'une ville d'Europe centrale*, Lille : La Contre Allée, 2002.

polonais de la ville de Wrocław actuelle. Il s'agit d'une forme de naturalisation géographique pour le lecteur polonais qui, s'il connaît la ville, navigue plus aisément dans l'espace décrit par l'auteur. Si un tel index avait été présent dans la version française, cela aurait pu être considéré comme une forme de rapprochement historique qui lui notifierait du changement de nationalité pour la ville.

- **Des points de repère historiques très précis**

Pour le lecteur de Krajewski, il est aisé de se situer dans l'historicité du roman grâce à des points de repères très précis. Notamment, les dates sont expressément citées au début de chaque sous-chapitre. Il existe aussi des repères moins évidents à la lecture : à la fois intertextuels et contextuels par le biais de renvois aux aventures précédentes d'Ebherard Mock, et historiques par l'évocation d'événements précis qui se sont réellement déroulés. Il s'agit toutefois d'éléments qui ne sont pas relatifs à l'histoire de la Pologne et qui sont donc traités parmi les culturèmes historiques généraux pour la présente réflexion.

Contrairement à Henryk Sienkiewicz qui présente les Allemands sous la pire lumière possible, Krajewski n'introduit pas d'animosité entre envers le voisin germanique de la Pologne dans son roman. La localisation de l'intrigue à Breslau/Wrocław, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, n'est pas utilisée de manière patriotique ou idéologique, mais sert uniquement de canevas au roman. Même *La Forteresse de Breslau* qui se passe pendant la guerre, avec quelques scènes à Wrocław après son intégration à la Pologne, présente des difficultés d'interaction entre les différentes communautés, mais n'introduit pas de sentiment patriotique. Comme chez Sienkiewicz, le projet de Krajewski est à la fois romanesque et historique. Cependant, l'histoire ne sert pas à inspirer de la sympathie envers un peuple ou une nation, mais permet de documenter la période décrite. Par ailleurs, *La Peste à Breslau* joue un rôle de catalyseur pour les romans suivants tels que *La Forteresse de Breslau*. Elle décrit les pratiques de sociétés secrètes qui se chargent d'« épurer » la population des personnes considérées comme des rejets de la société, tels des criminels, des prostituées ou des drogués. Ainsi, le roman peut être lu comme une description de la naissance du fascisme.

Outre raconter une histoire, le roman policier peut également vectoriser un réel message historique et civilisationnel. Marek Krajewski n'est pas le seul à aborder le polar de cette

façon. L'exemple en a ainsi été donné avec Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose*, où un moine enquête sur la mort violente de plusieurs religieux de la même abbaye au cours d'une semaine de novembre 1327. Gérard Vindt et Nicole Giraud notent :

*C'est surtout pour l'auteur le moyen d'un brillant et saisissant raccourci sur le mode de pensée des milieux religieux et les hérésies au Moyen-âge, sur le langage et les signes qui les expriment, sur les liens entre les idéologies religieuses, luttes sociales et luttes pour le pouvoir. La tête du lecteur, parfois pleine à craquer, est toujours à temps soulagée par les rebondissements de l'intrigue policière à matines... primes... vêpres... ou complies.*³⁵²

iii. Les Chevaliers teutoniques, un exemple de roman historique polonais

• Précision des références historiques

Les culturèmes historiques se manifestent de façon très directe dès les premières pages de la version polonaise des *Chevaliers teutoniques*. L'auteur prodigue des informations qui pourraient presque être considérées comme didactiques, dans l'esprit de la définition du roman historique donnée par Isabelle Durand-Leguern qui relève sa portée éducative et morale³⁵³. Ainsi, le lecteur en apprend plus sur les dynamiques du fonctionnement de la société polonaise au Moyen-âge : « *W owych czasach nienawiść, jaka dzieliła za czasów Łokietkowych miasto od rycerskiego ziemiaństwa, znacznie już była przygasła, miezczaństwo zaś nosiło głowy górniej niż w wiekach późniejszych* »³⁵⁴.

Comme mentionné dans la présentation de corpus, la traduction française de l'ouvrage a été abrégée de deux cent pages par rapport à l'original. Ces coupes se font ressentir dès le début du livre, car la phrase susmentionnée a été fortement appauvrie de sens : « *À cette époque, la haine qui avait opposé jadis les villes aux châteaux était à peu près apaisée et la bourgeoisie portait la tête haute* »³⁵⁵. Une version complète aurait été : « *À cette époque, la haine qui avait opposé la bourgeoisie à la noblesse terrienne aux temps du roi Ladislas I^{er} le Bref s'était largement apaisée, et les bourgeois portaient la tête plus haute que dans les siècles suivants* » [AS].

³⁵² GIRAUD, Nicole, VINDT, Gérard, *Les Grands Romans historiques. L'Histoire à travers les romans*, Paris : Bordas, 1991, p. 45.

³⁵³ Voir DURAND-LE GUERN, Isabelle, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁴ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy, op. cit.*, p. 5.

³⁵⁵ SIENKIEWICZ, Henryk, *Les Chevaliers teutoniques, op. cit.*, p. 9.

La référence historique à une époque très précise, « *za czasów Łokietkowych* » et donc située entre 1320 et 1333, années où Ladislas I^{er} le Bref était roi de Pologne, est réduite à un simple « *jadis* » dans la traduction de Nittman. L'autre information temporelle qui concerne le devenir de la bourgeoisie, « *mieszczanstwo nosiło głowy górniej niż w wiekach późniejszych* », disparaît quant à elle entièrement de la traduction. Bien qu'elle ne soit pas indispensable à la compréhension du texte, elle peut être considérée comme significative de la manière dont l'auteur voulait représenter l'époque décrite, à savoir comme faste pour diverses couches de la société. Enfin, la dernière information atténuée dans la traduction est sociologique. En effet, l'original met l'accent sur la dichotomie entre travailleurs et propriétaires terriens qui a causé de nombreuses scissions, en Pologne comme ailleurs. Cette différence semble moindre dans la traduction.

Dans l'exemple examiné, le culturème historique polonais qui nécessite un bagage de connaissances particulières pour être pleinement saisi s'efface. Cet aplanissement culturel se confirme dès la page suivante :

<p><i>Ba! Lepiej pytajcie, panie bracie, gdzie był, bo go już nie ma. Hej! jeszcze za czasów wojny Grzymalitzyków z Nałęczami spalili nam do cna nasz Bogdaniec, tak że jeno dom stary ostał, a co było, pobrali, służebni zasię uciekli. Została goła ziemia, bo i kmiecie, co byli w sąsiedztwie, poszli dalej w puszcze. Odbudowaliśmy z bratem [...].</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 6)</p>	<p><i>Monsieur mon frère, demandez plutôt où il se trouvait ; car il n'existe plus. Pendant la guerre des Grzymala et des Nalez, notre Bogdznie fut brûlé et toute la région dépeuplée. Je le réédifiai, avec mon frère [...].</i></p> <p>(<i>Pour l'Honneur et pour la Croix</i>, p. 10)</p>	<p><i>Demandez plutôt où il se trouvait, car il n'existe plus. Il avait brûlé, une fois, au cours de la guerre ; mon frère et moi avons tout rebâti [...].</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 10)</p>
--	---	--

Dans cet extrait, une double perte de contenu s'opère dans la traduction de 2002. D'une part, il s'agit d'information purement historique, à savoir la guerre entre deux maisons de Grande-Pologne, les Grzymalitzyk et les Nałęcz, en 1383. Cette donnée permet d'orienter le moment décrit par le personnage qui parle, bien qu'elle ne fasse probablement pas partie du bagage commun à tous les Polonais. Néanmoins, une œuvre littéraire s'adresse à divers publics, du lecteur intéressé seulement par l'histoire narrée à celui qui recherche plusieurs niveaux, plusieurs profondeurs. La donnée historique demeure présente dans la traduction de 1905,

bien que les noms aient été approximativement transposés vers le français – les manières de traduire étaient alors différentes. D'autre part, toute une partie du texte original qui ne nécessitait pas de connaissances particulières à la lecture est supprimée des deux versions de la traduction, bien que la plus ancienne soit plus précise. Il s'agit d'un passage fortement marqué du point de vue de la langue en polonais : le langage utilisé est archaïsé et installe le lecteur dans l'esprit du roman médiéval.

Pour ce passage, nous proposons la traduction suivante :

Bah ! Demandez-moi plutôt, Monsieur mon frère, où il se trouvait, car il n'existe plus. Ah ! Au temps où les Grzymaltczyk gerroyaient avec les Nałęcz, notre Bogdaniec fut entièrement brûlé. Seule une vieille mesure a résisté. Ils ont pillé ce qu'il y avait à prendre, et les serviteurs ont pris la fuite. Ne restait que la terre, parce que les paysans du voisinage eux aussi se sont réfugiés profondément dans la forêt. On a tout reconstruit avec mon frère [...]. [AS]

L'expression « *Panie bracie* » de l'original peut être rendue par « Monsieur mon frère », idiome inusité en France car recouvrant une réalité qui lui était inconnue à cette époque. En effet, en Pologne, les nobles étaient considérés comme égaux entre eux, tous frères, et s'adressaient l'un à l'autre par cette formule qui reflétait leur égalité de statut. En France, la situation est très différente, car les relations sont hiérarchisées entre souverains et vassaux et dans la langue, seul le vouvoiement prévaut. Cette information tant culturelle qu'historique est conservée dans la traduction de 1905, mais disparaît dans celle de 2002.

La version polonaise utilisée dans le corpus est dotée de nombreux renvois et notes en pied de page ainsi que d'une postface qui fournit de brèves explications historiques sur la Pologne médiévale. En polonais, l'ouvrage se lit non seulement comme un roman d'amour et d'aventures, mais aussi comme un ouvrage didactique sur le Moyen-âge, certes romancé, mais pouvant contenir des informations utiles sur l'époque et le lieu de l'action. Une telle approche explicative serait tout à fait envisageable en français, tant par l'introduction d'incises au sein du texte que de notes ou d'une conclusion descriptive. En outre, le roman possède une dimension patriotique clairement lisible en polonais.

- **Le cas particulier du roman patriotique**

L'impulsion pour l'écriture de ce roman a été la vague de répressions anti-polonaises qu'ont connu les territoires récupérés par la Prusse lors des partages de la Pologne, à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Il est important de rappeler une époque où le pays était fort, victorieux et doté de ses propres coutumes. Le passage où Danusia sauve Zbyszko de l'exécution en lui jetant un voile sur la tête prend toute son importance si on l'observe sous cette lumière. La Pologne est ainsi présentée non seulement comme un pays fortement ancré sur la scène internationale par les échanges chevaleresques, mais aussi possédant des traditions séculaires. La femme y joue un rôle particulier, vital, car elle peut outrepasser la parole du seigneur ducal et sauver son élu par un simple geste. Les Polonais ne sont pas des « sauvages » que le Prussien viendrait civiliser, comme le veut la propagande de l'occupant.

Après les annexions, la résistance contre la germanisation des populations qui habitaient les terres polonaises s'est surtout faite entendre dans l'art et la littérature. Outre le roman à l'étude, un exemple est donné avec la célèbre *Rota*, titre que l'on pourrait traduire par « Le Serment » et qui appelle à la résistance contre l'opresseur germanique. Il s'agit d'un poème publié par Maria Konopnicka en 1908 dans le mensuel cracovien *Przodownica*. Il a par la suite été mis en musique par Feliks Nowowiejski. La *Rota* a été chantée pour la première fois en public en 1910, lors de l'inauguration à Cracovie d'un monument commémorant la victoire des Polonais sur les Teutoniques à Grunwald, en 1410. Cette œuvre montre en elle-même la présence du patriotisme dans les différentes formes d'art polonais : poésie, musique, arts visuels tels que la sculpture. Il est intéressant de noter que l'esprit patriotique de la *Rota* perdure jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, il est encore possible d'entendre la mélodie composée par Nowowiejski parmi celles jouées par les carillons de la tour de l'hôtel de ville de Gdańsk.



Figure 19 : *Pomnik Grunwaldzki* à Cracovie, monument commémorant la victoire des Polonais sur les Teutoniques à Grunwald, en 1410.

Le poème de Konopnicka, de même que l'ouvrage de Sienkiewicz, sont tous deux marqués par un très fort patriotisme. La poète déclare : « *Nie rzucim ziemi skąd nasz ród, nie damy pogrześć mowy / Polski my naród, polski ród* », ce qui donne, dans une traduction libérale : « Nous n'abandonnerons pas la terre de nos aïeux, nous ne laisserons pas disparaître notre langue / Nous sommes le peuple polonais, la nation polonaise » [AS]. Ce à quoi elle ajoute, quelques vers plus loin : « *Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz, ni dzieci nam germanił* », c'est-à-dire « L'Allemand ne nous crachera pas au visage, il ne germanisera point nos enfants » [AS]. Elle mentionne également la « tornade teutonique », « *krzyżacka zawierucha* ». Konopnicka introduit des références à la fois au présent de l'écriture, avec la mention de la germanisation forcée de la langue, et au passé, avec l'évocation des chevaliers teutoniques, tout en réaffirmant la position du peuple polonais.

On peut observer des procédés assez similaires dans *Les Chevaliers teutoniques* de Sienkiewicz. D'une part, l'auteur glorifie la Pologne et ses habitants en faisant mention de l'opulence du pays ou encore de la vaillance de ses chevaliers. D'autre part, il met cela en parallèle avec le caractère vil de l'ensemble des Teutoniques, malgré quelques exceptions qu'il n'omet pas de citer. La Pologne est décrite de façon très positive dès le début de

l'ouvrage, alors que les deux protagonistes principaux, Maćko et Zbyszko, accompagnent la duchesse Anna Danuta et sa suite qui se rendent de Tyniec à Cracovie :

Dziwiła Mazurów w ogóle nie tylko zamożność opactwa, ale i zamożność, a także piękność całego kraju, przez który przejeżdżali. Naokół były wsie gęste, dostatnie, przy nich sady pełne drzew owocowych, gaje lipowe [...]. Widocznie tę ziemię zamieszkiwał lud rojny i pracowity, rozmiłowany w roli – i dokąd wzrok sięgał, kraj wydawał się nie tylko miodem i mlekiem płynący, ale spokojny i szczęśliwy.³⁵⁶

Cet extrait est absent de la traduction de Nittman, voici donc la version que nous en proposons :

Les Mazuriens s'étonnaient non seulement de la richesse de l'abbaye, mais aussi de celle de tout le pays qu'ils traversaient, de même que de sa beauté. Tout autour d'eux foisonnaient les villages opulents, bordés de vergers et de tilleuleraies [...]. Ces terres devaient être habitées par un peuple nombreux et travailleur, aimant l'agriculture. Aussi loin que l'on pouvait voir, il semblait qu'il s'agissait non seulement d'un pays où coulaient le lait et le miel, mais aussi où régnaient le calme et le bonheur. [AS]

Cette description intervient juste avant la première mésaventure majeure du jeune Zbyszko qui attaque par mégarde un messenger teutonique. Celui-ci exigera la tête du jeune homme en représailles, et sera très proche d'obtenir gain de cause avant le sauvetage *in extremis* de Danusia qui lui permet d'échapper au bourreau. Le contraste entre le personnage malveillant et le paysage heureux où il évolue disparaît en français, car la partie descriptive est supprimée de la traduction. Dans la version polonaise, il y a presque trois pages entre le moment du départ de Tyniec et celui où l'ambassadeur apparaît sur la route, représenté comme un homme gigantesque qui est peut-être l'incarnation d'un esprit qui hante ces lieux. En français, le chapitre s'ouvre lorsque la duchesse et ses compagnons remarquent la présence de l'intrus sur leur chemin.

Le patriotisme s'exprime par l'introduction de paysages idylliques qui disparaissent à la traduction, causant une perte de contenu dans le texte d'arrivée. Dans la version française, ni les qualités du pays, ni celles du peuple qui l'habitent ne sont portées aux nues comme c'est le cas de l'original. En outre, l'utilisation de l'expression biblique *kraj mlekiem i miodem płynący*, « pays où coulent le lait et le miel », n'apparaît pas non plus en français.

³⁵⁶ SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy, op. cit.*, p. 34-35.

L'application d'idiomes bibliques prend toute son importance lorsque l'on songe que, d'une part, Sienkiewicz est considéré comme un écrivain chrétien et que, d'autre part, il décrit un pays touché par la grâce divine en lutte avec les Teutoniques supposés se battre au nom de Dieu et apporter le christianisme aux païens de l'Est européen. Par la simple présence du langage biblique, les racines chrétiennes de la Pologne sont rappelées au lecteur et son interprétation est orientée en faveur des protagonistes polonais, avant même les événements désastreux causés par les moines germaniques. L'absence de tels passages constitue donc une double perte, au niveau de la description pure et simple des lieux de l'action comme au niveau de l'information historique.

Au vu des conditions particulières lors de la rédaction de l'ouvrage, l'expression du patriotisme passait par l'opposition à la culture étrangère dont l'objectif était de dominer – dans ce cas précis, il s'agit de la culture germanique. Dans l'ouvrage de Sienkiewicz, l'anti-germanisme se fait fortement ressentir, du début de l'ouvrage jusqu'à sa fin. Cependant, cet esprit constitutif du roman semble aplani dans la version française. Ceci passe notamment par les marqueurs de type géographique :

<p>[...] <i>cały naród, który tę ziemię zamieszkuje, chciał już ją porzucić i szukać innej, choćby na kraju świata, choćby między dziećmi Beliala, byle od Niemców daleko.</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 7)</p>	<p>[...] <i>les habitants de cette région voulaient fuir leur pays et chercher refuge ailleurs.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 11)</p>
--	--

Dans la version originale de l'extrait proposé, il est précisé :

[...] Tout le peuple qui vit sur ces terres songeait à les abandonner pour d'autres, serait-ce au bout du monde, serait-ce **parmi les enfants de Bélial**, pourvu que ce soit **loin des Allemands**. [AS]

Également interprétable comme suit :

[...] Tout le peuple qui vit sur ces terres songeait à les abandonner pour d'autres, serait-ce au bout du monde, serait-ce **parmi les païens**, pourvu que ce soit **loin des Allemands**. [AS]

L'expression « enfants de Bélial » est un idiome biblique qui se rapporte aux païens. Les deux versions semblent acceptables, la première étant plus littérale et la deuxième, plus informative. La ferveur présente dans l'original est fortement tempérée en français : « *chercher refuge ailleurs* ». L'anti-germanisme passe également par le dénigrement des Allemands en tant que peuple. L'exemple suivant démontre que bien que cet esprit soit nettement diminué dans la traduction française, il n'en est pas moins présent :

<p><i>A czy to my Niemce, żebyśmy mieli odbierać to, co dajem !</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 113)</p>	<p><i>Nous ne sommes pas des Allemands pour reprendre ce que nous avons donné !</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 77)</p>
--	---

Cette phrase se réfère plus particulièrement à l'épisode de la trahison des Teutoniques qui, après avoir reçu des terres de Conrad de Mazovie, ont quand même attaqué la capitale de ce dernier. Il s'agit donc non seulement d'un antagonisme lisible au premier degré du texte, mais aussi d'un culturème historique.

Bien que le principal ennemi représenté dans *Les Chevaliers teutoniques* soit germanique, l'expression du patriotisme ne se fait pas uniquement par opposition à ce peuple. Ainsi, Sienkiewicz ironise sur les tendances des Français aux beaux discours :

<p><i>[...] najwięksi rycerze są ci, którzy z francuskiej ziemi pochodzą. Taki będzie ci bił z konia i piechotą, a przy tym będzie ci okrutnie waleczne słowa gadał, których wszelako nie wyrozumiesz, bo to jest mowa taka, jakobys cynowe misy potrzasał, chociaż naród jest pobożny [...]. Francuzowi gardziel nogą przyciśniesz, a on ci jeszcze rycerskie słowo prawi. Tak mi też dopomóż Bóg i Święty Krzyż, jako tamci przegadają, a nasi pobiją.</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 7-8)</p>	<p><i>Mais les meilleurs d'entre eux sont ceux qui viennent de France. Ils se battent aussi bien à cheval qu'à pied et, de plus, ils prononcent de terribles discours que personne ne comprend, car leur langue est semblable au bruit de gamelles qui s'entrechoquent. Pourtant, c'est un peuple pieux [...]. Les Français discourent même lorsqu'ils sont à terre...</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 11-12)</p>
---	---

C'est ainsi que Sienkiewicz clôt le discours de son personnage sur les chevaliers français, qu'il estime comme étant « *les meilleurs* » : « *tamci przegadają, a nasi pobiją* », que l'on pourrait littéralement traduire par « ils passeront leur temps à parler tandis que nous les battons ». Dans ce court passage, Sienkiewicz indique que bien que les Français soient les

meilleurs chevaliers étrangers, les Polonais les surpassent, car ils ne perdent pas de temps en bavardages. C'est également une expression de patriotisme, car un Polonais est présenté dans une situation où il vainc un représentant de la meilleure nation de chevaliers. Une fois de plus, cet aspect disparaît à la traduction. Il convient de rappeler ici le contexte particulier lors de la rédaction de l'ouvrage. La Pologne n'existait plus en tant que territoire et de nombreux Polonais émigraient en France, et notamment à Paris. Le climat était à la francophilie, d'autant plus que le souvenir des guerres napoléoniennes demeurait très fort dans les esprits. Napoléon avait en effet brièvement permis de restaurer des terres polonaises sous le nom de duché de Varsovie (1807-1813)³⁵⁷. Sienkiewicz présente donc les Français de façon certes humoristique, mais il s'agit d'un clin d'œil bienveillant : ce sont des chrétiens, des chevaliers dont la démarche est noble. Ils ont toutefois été trompés par la propagande des chevaliers teutoniques qui, pour s'enrichir, recrutent pour une croisade intra-européenne contre les Lituaniens, impies de l'Est.

Le patriotisme est bel et bien présent dans la traduction de Jean Nittman. Cependant cet esprit est très fortement tempéré, notamment par le biais de coupes opérées dans la traduction. Dans son article « *Pilnikiem, kluczem czy siekierą ? O tłumaczeniu Lema na angielski* » [Lime, clé ou scie ? Des traductions anglaises de Lem]³⁵⁸, Piotr Blumczyński énumère les procédés traductionnels appliqués aux divers ouvrages de l'écrivain de science-fiction Stanisław Lem en les comparant à des outils de sculpture. Il les classe en plusieurs catégories, de ceux qui correspondent à un degré minimal d'intervention comme la ponceuse, utilisée pour les noms propres conservés dans leur forme originale ou une forme proche, jusqu'à la scie qui permet de réaliser des coupes dans le texte à traduire. Blumczyński remarque que le processus de traduction peut être soumis à des pressions idéologiques et politiques de la part du récepteur du texte en commentant un passage où Lem présente une femme Noire de façon désobligeante :

³⁵⁷ Les guerres expansionnistes de Napoléon passent par les territoires jadis polonais. La campagne d'hiver 1806-1807 de Pologne est perçue comme un espoir de libération par les populations locales. Cette campagne permet aux armées napoléoniennes d'arriver au nord du pays actuel. Suite à la bataille de Friedland (Russie actuelle) le 14 juin 1807, dont la France sort victorieuse face à une coalition de monarchies européennes composée notamment de la Russie et de la Prusse, le traité de Tilsit est signé. Entre autres dispositions, cet accord rétablit un petit territoire polonais soustrait à la Prusse et mis sous la tutelle du roi de Saxe Frédéric-Auguste I^{er}. Le duché prend fin en 1813 avec la retraite de Napoléon de Russie et la reprise de ces territoires par l'armée russe.

³⁵⁸ Voir BLUMCZYŃSKI, Piotr, *op. cit.*

Dans la version originale, ce passage – pour dire les choses gentiment – ne répond certainement pas aux exigences du politiquement correct actuel (bien qu’une telle affirmation entraîne un risque d’anachronisme). On peut comprendre que, bien que dans la Pologne des années 1960, le sujet des stéréotypes et des discriminations raciales n’existait pratiquement pas, à la même époque en Amérique, il éveillait d’énormes controverses ; d’ailleurs, c’est toujours le cas.³⁵⁹

Nous pouvons donc nous interroger sur les raisons qui ont poussé les équipes en charge de la publication des *Chevaliers teutoniques* dans la France de 2002 à opérer des coupes aussi considérables dans le texte d’origine. En effet, une grande partie de l’esprit patriotique, qui peut être décrit comme nationaliste, a été tempéré dans cette version française du XXI^{ème} siècle d’un ouvrage écrit par un Polonais à l’aube du XX^{ème} siècle. S’agit-il d’un effort pour qu’il soit mieux accepté par les lecteurs, dans une société où le nationalisme est de plus en plus péjorativement marqué ? Ou bien les passages anti-allemands ont-ils été tout simplement perçus comme racistes, et n’étaient plus recevables dans l’Europe telle qu’elle s’est construite aujourd’hui ? Pour Blumczyński, les mêmes questions se posent lorsque l’on aborde les traductions de Lem, et une censure trop importante du texte original fait naître de nouvelles interrogations :

Le lecteur connaîtra-t-il le vrai visage de l’auteur ? Vaut-il mieux qu’il le rencontre dans une version censurée plutôt que pas du tout, ou pire, qu’il le considère comme un raciste ? La traduction ne doit-elle pas prendre en compte le contexte culturel du récepteur et des restrictions qui y sont liées, même si c’est au prix de la fidélité à l’original ? Nous pourrions multiplier ces questions ; bien entendu, il n’y a pas de réponses univoques.

Les questions émises par Blumczyński pourraient être posées lorsque l’on considère la traduction des *Chevaliers teutoniques* et les éléments fortement patriotiques qui ponctuent l’ouvrage. Cependant, à la différence de Lem, l’anti-germanisme peut être considéré comme partie prenante de l’œuvre de Sienkiewicz compte tenu des circonstances particulières tant au moment de la rédaction que de l’action. Pareilles interventions dans un ouvrage littéraire le fragilisent. Les coupes absconses répondent aux idées de l’éditeur considérées dans son temps et son contexte. Au moment où nous terminons cette recherche, il semble que le patriotisme,

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 7 : « Fragment ten w wersji oryginalnej – ujmując rzecz delikatnie – z pewnością nie spełnia wymogów współczesnej poprawności politycznej (choć takie stwierdzenie niesie ze sobą niebezpieczeństwo anachronizmu). Można zrozumieć, że o ile w Polsce lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku temat stereotypów rasowych oraz dyskryminacji na tym tle praktycznie nie istniał, o tyle w Ameryce w tym samym okresie budził ogromne kontrowersje; zresztą budzi je do dziś » [AS].

voire le nationalisme, reprenne de la vigueur. Les romans ont, quant à eux, été contextualisés. En outre, l'auteur rappelle aux Polonais dépourvus de territoire qu'ils sont une grande nation chrétienne possédant de vraies valeurs et un passé honorable, mais qu'ils ont été victimes d'une vaste manipulation, que nous qualifierons aujourd'hui de médiatique. Au moment de l'écriture, cette manipulation les avait dépourvus de territoire, et au moment de l'action, elle avait déclenché des guerres pour les convertir alors qu'ils étaient plus chrétiens que leurs agresseurs. La dimension historique dans *Les Chevaliers teutoniques* est double. D'une part, elle concerne le Moyen-âge où les Polonais sont représentés comme un peuple civilisé et chrétien. D'autre part, elle touche au XIX^{ème} siècle, où le passé européen de la Pologne et les relations amicales séculaires avec la France sont rappelées : par leur proximité, les deux pays partagent les mêmes valeurs, chrétiennes au Moyen-âge et républicaines aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle.

e. Conclusion sur les références historiques

Pour répondre aux interrogations sur la présence et les manifestations des culturèmes historiques, différents types de références historiques ont été repérées. Elles peuvent être subdivisées en deux grandes catégories : celles qui permettent de situer l'histoire racontée (date, époque, etc.) et celles qui ne sont pas dotées de cette fonction descriptive et dont la visée est différente : informative, leitmotiv introduit par l'auteur, augmentation du contenu culturel, etc.

Dans le texte de fiction, les références historiques relatives au monde décrit et à l'histoire présentée se manifestent la plupart du temps de manière très tangible : utilisation d'accessoires qui permettent de situer l'époque, indications précises sous formes de dates et d'événements, etc. Elles aident le lecteur à situer et s'approprier l'histoire. Dans le texte journalistique, ce rôle est similaire. Elles permettent au lecteur de situer le moment et le lieu décrit. Leur rôle est également informatif.

Dans les textes du corpus, des culturèmes relatifs à la Pologne ont été dénombrés. Ceux-ci relèvent souvent de la Deuxième Guerre mondiale qui représente non seulement un épisode important pour l'Europe, mais aussi un moment charnière pour le pays. Elle a en effet fait

plusieurs millions de morts rien qu'en Pologne, et elle a résulté en une redéfinition de ses frontières qui a entraîné des épisodes de migration importants.

La référence à la Deuxième guerre mondiale constitue également un culturème qui sort du cadre strictement polonais, car elle a touché l'Europe entière, si ce n'est le monde entier. Ce type de culturèmes historiques généraux constitue un renvoi important, en particulier chez Kapuściński qui relate ses voyages de par le monde. Chez Krajewski également, le culturème historique extérieur à la Pologne occupe une place majeure, car l'histoire se déroule dans un espace qui n'est pas polonais.

Le culturème historique s'exprime bien souvent dans d'autres types de référence, que ce soit dans le langage utilisé (archaïsmes), dans les accessoires mis en scène (langage spécialisé) ou dans le vécu propre de l'auteur (marqueur personnel). Ainsi, ces culturèmes s'établissent à plusieurs niveaux de connaissances.

La problématique principale qui se pose lors de la traduction du culturème historique est celle de l'ignorance du traducteur et du public cible face au texte. Le traducteur joue le rôle de médiateur entre les cultures, son devoir semble donc être de repérer et transmettre ces connaissances. Ce n'est toutefois pas toujours le cas, car bien qu'il constitue le lecteur par excellence, il est souvent un lecteur imparfait. La déperdition de sens historique lors de la traduction peut enlever non seulement à la profondeur du monde décrit, comme c'est le cas chez Sapkowski, mais aussi au caractère didactique de l'ouvrage, comme pour le roman historique. La traduction prend, à son tour, une dimension d'apprentissage, celle de la découverte de l'Autre par la transmission de son histoire.

2. Indications géographiques

a. Références géographiques et mondes imaginaires

Au XVII^{ème} siècle déjà, les scientifiques et les savants s'intéressaient aux liens entretenus entre géographie et vie animale et végétale, comme l'écrit Humboldt en 1799 : « *Je m'efforcerai de découvrir l'interaction des forces de la nature et les influences qu'exerce*

l'environnement géographique sur la vie animale et végétale »³⁶⁰. Cette interrogation scientifique peut être appliquée aux connaissances historiques et anthropologiques. Dans *Sorceleur*, ce sont principalement les végétaux ou les composantes du paysage qui constituent les indices géographiques. La question de l'influence du langage sur les connaissances géographiques a été soulevée par Francis Conte. En effet, on retrouve des similitudes dans une partie du vocabulaire des langues slaves nées d'un fond de langage commun :

*Les Slaves n'ont pas d'écriture jusqu'au IX^e siècle. Comme le slave commun se brise trois siècles plus tôt lors des grandes migrations slaves, nous ne le connaissons lui aussi que par recoupements, à partir des langues slaves qui en sont issues. On peut alors repérer, à travers les couches d'emprunts plus ou moins récents, une base commune à toutes les langues slaves [...]. Prendre connaissance des différents registres du slave commun permet sans aucun doute de percer certains mystères de la vie des Proto-Slaves [...]. Les arbres qu'ils connaissaient nous permettent de mieux les localiser à l'époque initiale [...].*³⁶¹

Les similitudes entre le fond commun aux langues slaves ont également été abordées à la lumière de la traductologie. Ainsi, Dorota Lockyer analyse le traitement des diminutifs présents dans *Alice au Pays des Merveilles* lors du passage vers le polonais, le russe et le tchèque³⁶². Elle met à jour des similitudes dans l'usage de ces marques linguistiques.

Les remarques de Conte et Lockyer sont applicables à de nombreux champs du langage et du vocabulaire et autorisent une représentation mentale de l'univers imaginé. Ainsi, les descriptions des paysages et des végétaux permettent de situer l'action du *Sorceleur* dans un univers qui semble s'apparenter au paysage slave. En tenant compte des particularités topographiques polonaises – plaines, forêts et régions de lacs ou de marécages –, il est possible de constater de nombreuses similitudes dans les descriptions des paysages du *Sorceleur*. Cette représentation se confirme avec le jeu *The Witcher III* qui intègre des éléments visuels renvoyant à la culture slave, et plus précisément polonaise. Dans le folklore

³⁶⁰ DELÉAGE, Jean-Paul, *Histoire de l'Ecologie, une science de l'homme et de la nature*, La Découverte, Paris, 1992, p. 39-40.

³⁶¹ CONTE, Francis, *op. cit.*, p. 110-111.

³⁶² Voir LOCKYER, Dorota, « Such a Tiny Little Thing : Diminutive Meaning in *Alice in Wonderland* as a Comparative Translation Study of English, Polish, Russian and Czech » [Une si petite chose : la signification des diminutifs dans *Alice au Pays des Merveilles* en tant qu'étude traductologique comparative de l'anglais du polonais, du russe et du tchèque], *Verges : Germanic and Slavic Studies in Review*, article consulté en ligne le 12 juillet 2017 : <<https://journals.uvic.ca/index.php/verges/article/view/10853/3898>>

polonais, ces éléments contiennent des couleurs vives et, souvent, des motifs floraux ou des représentations d'oiseaux tels que le coq :



Figure 20 : Magnet à décor de type "folklorique"

Ce type d'éléments visuels se retrouve fréquemment dans *The Witcher III*. Certes, il ne s'agit pas de lexies qui interfèrent dans le travail du traducteur. Cependant, il semble qu'il s'agit quand même de culturèmes visuels importants dans la définition de l'espace culturel abordé par l'ouvrage par le biais de l'indicateur de type géographique. Dans l'image ci-dessous, le joueur se trouve dans une auberge à Blanche fleur. Les décorations murales correspondent étrangement aux motifs floraux de l'image ci-dessus, trouvée sur une boutique en ligne spécialisée dans la vente d'objets décorés à la manière traditionnelle³⁶³ :

³⁶³ Voir <<https://folkstar.pl/categories/show,253,1,,,,koguty-pawie.html>>, consulté le 29 mars 2017.



La question est de savoir si les traducteurs disposent des matériaux visuels nécessaires à la localisation géographique du jeu vidéo. En effet, deux facteurs entrent ici en jeu. Le premier est la reconnaissance ou non par le spectateur – qu’il soit traducteur ou joueur – de l’aspect polonais donné aux décors par les concepteurs du jeu. Le second est de nature plus technique. Ainsi, la traduction du jeu vidéo peut se faire sur un support qui est complètement détaché du jeu initial, comme des tableurs Excel qui ne contiennent que le texte à traduire. Selon les choix des studios et/ou des prestataires de services traductionnels, les traducteurs disposent ainsi du texte à traduire, mais pas toujours du contenu visuel complet. Nous n’avons malheureusement pas réussi à établir le contact avec les équipes qui ont eu la charge de traduire *The Witcher III* vers le français pour savoir comment ce processus s’est déroulé dans ce cas particulier.

b. Références géographiques et romans localisés dans le monde réel

Dans les romans du corpus situés dans le monde réel, les indications géographiques sont nombreuses et précises. Elles se réfèrent à des endroits qui existent vraiment ou ont vraiment existé. La traduction de ces éléments précis rapproche le travail du traducteur littéraire de celui du traducteur professionnel par la nécessité de recherches précises afin de transmettre le contenu de l’original.

- **Indications historiques et géographiques et précision terminologique : la nécessité d'un travail de recherche approfondi**

Le polar et le roman historique qui font partie du corpus de textes contiennent des indications géographiques précises qui ne laissent pas de place au doute, ni même à la créativité. Les recherches occupent donc une place prépondérante, à l'instar de ce qui est observable dans la traduction professionnelle. En effet, des connaissances spécifiques sont demandées au traducteur professionnel dans la branche où il travaille. Elles se reflètent en général au niveau terminologique et stylistique. Ainsi, le traducteur spécialisé dans la traduction médicale devra avoir accès non seulement à un ensemble de vocabulaire et d'expressions, mais aussi à des connaissances terminologiques spécifiques qui différencieront son travail de celui d'un traducteur non spécialisé. Par exemple, il devra savoir que dans une notice de médicament, les chapitres sont nommés « rubriques » en français, et non « sections » comme c'est le cas en anglais. De même, dans une étude clinique, il saura que l'objet d'étude n'est pas le « médicament étudié » mais le « médicament à l'étude ». Il détectera que les « globules blancs » et « globules rouges » sont préférables aux « leucocytes » et « érythrocytes » dans un texte à destination d'un public non instruit, mais pas dans les textes rédigés pour des spécialistes.

Il n'est pas forcément évident d'acquérir ces connaissances et, a fortiori, cette spécialisation par soi-même si l'on est traducteur ou si l'on veut le devenir. C'est pourquoi, dans les masters professionnalisants comme ceux proposés par l'Institut de Traducteurs, d'Interprètes et de Relations Internationales (ITIRI) de Strasbourg, des cours spécifiques qui préparent au métier de traducteur médical ont été mis en place. Ils sont dispensés par des médecins traducteurs ou des traducteurs médicaux qui connaissent non seulement les spécificités du métier, mais aussi les besoins du marché. Ainsi, ils sont à même de reconnaître les textes les plus traduits pour donner la bonne impulsion à l'éducation des futurs professionnels qu'ils forment. Ces cours prennent la forme de véritables mises en situation professionnelle. Des textes hautement spécialisés sont présentés aux étudiants qui doivent proposer des traductions comme ils le feraient pour un client potentiel ; ces textes sont, d'ailleurs, souvent issus de la pratique personnelle des enseignants. Les autres cours de l'ITIRI se présentent sous une forme plus ou moins similaire : les enseignants, tous traducteurs professionnels, proposent une formation qui

correspond aux besoins du marché au moment de l'apprentissage, le plus souvent sous forme d'exercices pratiques qui permettent de mettre en lumière les besoins particuliers de chaque étudiant en matière d'apprentissage. Les formations sont orientées sur le juridique, l'économie, la politique, toujours à la lumière de la traduction professionnelle. Cependant, mis à part quelques cours généraux sur l'histoire de la traduction, la traductologie ou encore le français, il existe peu de cours de perfectionnement général des connaissances.

Lors de nos études à l'ITIRI, l'examen général de fin de cursus qui permettait l'obtention du grade de master consistait, outre le contrôle continu et un examen de huit heures dans la discipline choisie, en la remise d'un mémoire de master. Celui-ci était constitué d'une traduction issue du domaine professionnel de vingt à trente pages, accompagnée d'un commentaire sur la traduction, d'un glossaire, de fiches terminologiques et d'une bibliographie. Nous avons opté pour un mémoire centré sur la traduction historique, domaine qui avait été accepté sans aucun mal par notre jury comme répondant aux exigences de la traduction professionnelle. Pour ce faire, nous avons travaillé sur un extrait du livre de Ludwik Stomma *Polskie złudzenia narodowe* [Illusions nationales polonaises], publié en 2007 aux éditions Sens (Poznań). Nous nous étions penchés plus spécifiquement sur trois chapitres, dont deux qui sont en lien direct avec le corpus actuel. Il s'agit en effet des chapitres qui portent les titres suivants : « Les chevaliers teutoniques », « Les Prussiens » et « Complément sur les Juifs ».

Dans la partie de notre mémoire de traduction professionnelle consacrée au glossaire, plusieurs entrées correspondaient au domaine de la géographie historique, telle que « *Pomorze Gdańskie* » que nous avons traduit par « Pomérelie ». La nécessité d'une traduction précise des indices géographiques, tant ceux qui existent encore que ceux qui s'inscrivent dans la narration historique, est également soulignée par Barbara Samborska, traductrice allemande d'Andrzej Sapkowski. Pour elle, la traduction des noms des lieux contenus dans *Narrenturm* et les livres suivants de la trilogie hussite a représenté un véritable défi au vu des recherches que cela a impliqué. En effet, l'action se déroule dans une région qui, aujourd'hui polonaise, était germanophone au XV^{ème} siècle. Les noms des lieux ont été utilisés en polonais par Sapkowski. Cependant, dans la traduction allemande, Samborska a opté pour une recherche des noms germanophones des localisations citées. Ce procédé peut

être particulièrement difficile lorsque les éléments romanesques coexistent avec les indices réels. Ainsi, Samborska relate son expérience :

Dans ces trois tomes, Andrzej Sapkowski a introduit pour ses lecteurs polonais des appellations polonaises communément utilisées, et il a eu tout à fait raison de le faire. Mais au XV^{ème} siècle, une grande partie de la Silésie était germanophone. J'ai donc passé mon temps sur Internet à chercher les appellations allemandes des lieux de cette époque, ainsi que les noms des familles aristocratiques germaniques arrivées ici d'Allemagne. Il a été relativement facile de retrouver les familles nobles grâce à une certaine dissertation de l'université de Wrocław. Mais j'ai failli me casser les dents sur les noms de lieux, dans un passage. J'en ai trouvé quatre, mais je ne tombais sur les trois autres nulle part. Mes recherches élargies demeuraient également sans résultat. Que faire ? J'ai donc téléphoné à Andrzej Sapkowski qui, à ce qu'il paraît, n'aime pas être dérangé. On a retrouvé ensemble l'extrait problématique. Sapkowski a éclaté de rire : « Les quatre premiers lieux existent vraiment ou ont vraiment existé, mais j'ai imaginé les trois autres. Inventez une traduction sympathique ».³⁶⁴

Les références géographiques font donc pleinement partie des culturèmes, car leur réception et leur acception varie selon si elles sont perçues par un lecteur polonais, allemand, ou encore français, le bagage cognitif naturel de ce dernier étant moins porté vers la connaissance de ces territoires ou de leur histoire. Il s'agit, par ailleurs, d'un élément qui dépasse le travail d'expression littéraire ou de créativité de traducteur. Ce phénomène a déjà pu être observé pour certains marqueurs langagiers qui relèvent du langage spécialisé, où l'aspect professionnel du travail du traducteur prend le pas sur la littérature. Mais, à la différence de la traduction professionnelle, des éléments imaginés par l'auteur peuvent venir faire obstruction au travail de recherche rigoureux réalisé par le traducteur, lui rendant la tâche d'autant plus difficile.

³⁶⁴ Page de l'Institut Goethe, « Rozmowy z tłumaczami. Barbara Samborska » [Rencontres avec des traducteurs. Barbara Samborska] : « Andrzej Sapkowski nader słusznie dla swoich polskich czytelników posłużył się w tych trzech tomach powszechnie używanymi polskimi nazwami. Tyle że w XV wieku znaczna część Śląska należała do niemieckiego obszaru językowego. Cały czas siedziałam więc w internecie w poszukiwaniu niemieckich nazw miejscowości z tamtego okresu i nazwisk niemieckich rodów arystokratycznych, przybyłych tu z Niemiec. Rody szlacheckie udało się względnie szybko ustalić z pomocą pewnej dysertacji na uniwersytecie we Wrocławiu. Ale na nazwach miejscowości niemalże połamałam sobie w pewnym miejscu zęby. Cztery nazwy znalazłam, na trzy pozostałe nie natrafiłam nigdzie. Także rozszerzone poszukiwania były bezowocne. I co tu robić? Zadzwoiłam więc do Andrzeja Sapkowskiego, o którym słyszałam, że nie lubi, żeby go nagabywać. Razem odszukaliśmy problematyczne miejsce. Sapkowski roześmiał się: „Cztery pierwsze nazwy naprawdę istnieją lub istniały, natomiast trzy pozostałe zmyśliłem. Wymyśl jakies ładne tłumaczenie.» [AS]. < <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554110.html>>, consulté le 29 mars 2017.

La présence de références géographiques rejoint deux domaines de recherche déjà abordés : l'histoire d'une part, l'onomastique d'autre part. En effet, dans le roman historique, les lieux évoqués peuvent ne plus exister ou avoir évolué vers des dénominations qui ne sont plus familières pour le lecteur moderne. Le roman policier peut lui aussi se dérouler à une époque qui exploite des localisations répondant aux mêmes problématiques, comme c'est le cas pour *La Peste à Breslau*. En effet, au moment de l'action, la langue utilisée sur le territoire considéré est l'allemand ; au moment de l'écriture, il s'agit du polonais. Ainsi, la problématique qui peut se poser à la traduction est la même que celle affrontée par Barbara Samborska dans *Narrenturm*. Dès lors, les recherches historiques et terminologiques prennent le pas sur la créativité du traducteur évoquée tout au long de notre questionnement. La fantasy, quant à elle, ne semble pas soumise à ces problématiques particulières, sauf quand elle se situe à la limite du fantastique pour se dérouler dans le monde qui est le nôtre, ou bien quand la création d'univers inédits s'appuie sur l'élaboration d'époques nouvelles. C'est par exemple le cas dans la trilogie de *L'Empire brisé* de Mark Lawrence. Dans cet ouvrage, les héros évoluent dans un monde post-apocalyptique qui a régressé vers une époque médiévale, où la technologie laissée par un peuple ayant déclenché une guerre atomique est élevée à l'état de magie. Le lecteur reconnaît certains lieux de l'Europe actuelle, mais leur graphie est détournée, transformée : dans la version anglaise, l'auteur présente *Roma* à la place de *Rome*, *Andaluth* au lieu de *Andalusia*, etc.

Les connaissances géographiques mobilisées lors du passage du polonais vers le français dépendent donc de la nature du texte considéré, et leur fonction ne sera pas la même. Dans la fantasy, elles peuvent permettre de définir un cadre qui se rapproche de paysages plus ou moins connus du lecteur, et l'on pourrait rechercher, chez Sapkowski, des signes d'appartenance slave ; précisons toutefois que, bien que ce soit le choix effectué par les studios qui ont mis en scène *The Witcher III*, nous nous situons ici à un niveau interprétatif. Dans les romans qui se déroulent dans le monde réel, les lieux sont souvent nommés avec précision. La versatilité du territoire polonais au cours des siècles de son existence peut toutefois constituer un certain obstacle lors de leur transmission, car les influences linguistiques sont diverses, ce qui est visible sur l'exemple de *La Peste à Breslau*.

3. Intertextualité

Dans les textes littéraires, l'intertextualité constitue une forme particulière de connaissances culturelles. Il s'agit des renvois à différents textes, littéraires ou non, que l'auteur établit au sein de son ouvrage. Ils peuvent être très délicats à déceler, en particulier lorsque l'intertextualité n'est pas directe. Par exemple, Andrzej Sapkowski emprunte à Henryk Sienkiewicz en adoptant un style qui se rapproche parfois de celui de l'écrivain du XIX^{ème} siècle ou en introduisant des schémas narratologiques proches des siens, comme c'est le cas pour la trame principale de *Narrenturm*. Dans *Les Chevaliers teutoniques*, Zbyszko, le héros, parcourt les terres polonaises et allemandes à la recherche de sa bien-aimée, Danusia. Sapkowski imite cette histoire dans *Narrenturm* et la rend reconnaissable pour les lecteurs polonais : les deux héros finissent par retrouver la femme qu'ils recherchaient et qui avait été enlevée par des chevaliers ennemis, mais dans les deux cas, elle décède peu de temps après. Si une traduction française de *Narrenturm* voyait le jour, il s'agirait là d'un véritable pré-requis culturel pour une pleine compréhension de l'ouvrage.

Dans les séries telles que *Sorceleur* ou les suites de romans comme ceux de Marek Krajewski, l'intertextualité peut s'exprimer sous une forme différente, à savoir des renvois de l'auteur à ses propres livres, nommée « intratextualité »³⁶⁵. Il s'agira, pour le traducteur, de les déceler pour les transmettre au lecteur final – ce sont donc des connaissances contextuelles sur l'œuvre de l'auteur plutôt que des connaissances culturelles globales.

Dans le jeu vidéo, l'intratextualité est exprimée par un anglicisme, le *lore*, défini comme « l'ensemble des connaissances traditionnelles et des récits sur un sujet »³⁶⁶. Il s'agit de la totalité des données qui constituent l'univers d'un titre : personnages, récits (transmis oralement dans le jeu ou à l'aide de données textuelles), informations diverses que l'on peut trouver au sein d'un jeu ou d'une série de jeux, mais aussi des ouvrages qui en ont été inspirés. En effet, un certain nombre de jeux ont donné naissance à des romans, bandes dessinées, films, etc. qui ne sont pas forcément des adaptations, mais peuvent venir compléter l'univers considéré. C'est par exemple le cas pour les séries *Mass Effect*, *Assassin's Creed*,

³⁶⁵ Voir MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Volume 33, numéro 1, printemps 2005, p. 93-102.

³⁶⁶ « *Traditional knowledge and stories about a subject* », <http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/lore>, consulté le 13 mars 2017.

Metro 2033 ou encore *Halo* dont le *lore* a été augmenté de romans, voire de séries entières de romans. *Witcher III* est un cas particulier, car dans son *lore* se trouve une saga qui a vu le jour indépendamment de son histoire et qui lui impose des contraintes préexistantes comparé à un jeu dont la toile est vierge.

L'intertextualité peut donc s'exprimer à deux niveaux différents de la culture. D'une part, elle peut se manifester au niveau global de la culture, celui de l'appartenance à une nation donnée. C'est le cas lorsque la référence porte sur un ouvrage littéraire extérieur au texte considéré. D'autre part, elle peut se dérouler au niveau particulier de la culture, celui de l'individu qu'est l'auteur et des connaissances que les lecteurs ont de ses écrits. C'est notamment le cas de l'intratextualité. Alors, comment s'expriment les références inter- et intra-textuelles dans le corpus à l'étude ?

a. L'intertextualité, un culturème repéré lors de la recherche préliminaire

i. L'intertextualité littéraire

Dans *Le Christ à la carabine*, des références explicites à la littérature polonaise sont présentes sous forme de citations. Ceci renvoie à l'une des formes de l'intertextualité telle que définie par Gérard Genette : « *Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise)* »³⁶⁷. En voici quelques exemples :

<p><i>Gdy w niebie nawet nadziei nie widzą ! Nie dziw, że ludzi, świat, siebie ohydzą, Że utraciwszy rozum w mękach długich ; Plwają na siebie i żrą jedni drugich !</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 37)</p>	<p><i>Même des cieux ils se sentent tous abandonnés ! Se haïssent eux-mêmes et l'univers entier, Perdent l'esprit dans de terribles tourments, Se couvrent de crachats en s'entre-dévorant !</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 38)</p>
--	---

Cette citation est tirée de *Pan Tadeusz* [*Messire Thadée*], une œuvre littéraire polonaise majeure, traduite à plusieurs reprises en français. Il s'agit ici d'une référence très directe à

³⁶⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, p. 8.

l'ouvrage, car la citation est indiquée entre guillemets et le nom du poète apparaît dans le texte : il s'agit d'un cas d'intertextualité au premier degré tel que décrit par Gérard Genette.

Un autre exemple de référence relative à la littérature polonaise est présent dans le texte :

<p><i>Bagamoyo opisał Sienkiewicz, który dojechał tu w czasie swojej podróży po Afryce.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 157-158)</p>	<p><i>Le port de Bagamoyo a été décrit par Sienkiewicz, l'écrivain polonais y débarqua lorsqu'il arriva en Afrique.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 153)</p>
--	---

Il s'agit d'un renvoi à l'œuvre *Listy z Afryki* [*Lettres d'Afrique*] de Henryk Sienkiewicz, né en 1846 et mort en 1916. Comme ce n'est pas un auteur aussi connu des Français qu'il l'est des Polonais, la traductrice a donc précisé qu'il s'agit d'un écrivain polonais. Le culturème est conservé et expliqué au lecteur français.

Kapuściński cite aussi le titre d'une oeuvre mondialement connue, à savoir *Crime et châtiment* de Dostoïevski :

<p><i>Zbrodnia i kara mają w tym kraju twarze szare, anonimowe, których nie sposób od siebie odróżnić.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 91)</p>	<p><i>Dans ce pays, le crime et le châtiment ont un visage neutre, gris, anonyme, il est impossible de les dissocier l'un de l'autre.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 92)</p>
--	--

L'intertextualité littéraire est également présente dans *Autoportrait d'un reporter*. Les influences littéraires de l'écrivain se retrouvent ainsi dès la première de l'ouvrage par le biais d'une citation très directe d'un auteur et d'un procédé poétique qu'il applique :

<p><i>Byłem wtedy pod wpływem Majakowskiego, ale udawało mi się naśladować tylko jego « schodki ».</i> (<i>Autoportret reportera</i>, p. 9)</p>	<p><i>A l'époque, j'étais influencé par Maïakovski dont je ne réussissais à imiter que les vers en « escaliers ».</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 9)</p>
--	--

Maïakovski (1893-1930) est un poète futuriste révolutionnaire russe, considéré comme une des grandes plumes de la révolution d'Octobre. Il est donné en modèle à tous les poètes du bloc de l'Est au moment du réalisme socialiste. Kapuściński se réfère ici à un type de vers

pratiqué par Maïakovski sans se référer à une œuvre précise. Cette intertextualité indirecte par référence à l'auteur se retrouve à plusieurs reprises dans *Autoportrait d'un reporter* :

1	Konfucjusz powiedział, że świat najlepiej poznawać, nie wychodząc ze swojego domu. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 11-12)	Confucius dit bien que la meilleure façon de connaître le monde consiste à ne pas sortir de chez soi. (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 13)
2	Jeszcze w 1912 roku Bronisław Malinowski zwrócił uwagę, że świat kultur nie jest światem hierarchicznym. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 21)	En 1912, l'anthropologue polonais Bronisław Malinowski faisait remarquer que l'univers des cultures n'est pas hiérarchisé. (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 22)
3	Kisch , który był klasykiem reportażu, powiedział, że dla niego czasami opis trudności związanych z dotarciem do miejsca wydarzeń był dużo ciekawszy od samego tematu. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 42)	Egon Erwin Kisch , le grand classique du reportage littéraire, disait que, pour lui, la description des difficultés pour atteindre le théâtre des événements est parfois beaucoup plus intéressante que le thème lui-même. (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 44)

Dans les exemples 2 et 3, la traductrice fournit plus d'informations sur l'auteur de la référence que l'original. Ainsi, dans l'exemple 2, elle précise que Bronisław Malinowski est un anthropologue polonais, information dont peu de lecteurs français ont la connaissance. Dans l'exemple 3, elle précise le nom exact du « *grand classique du reportage littéraire* ». Ceci est dû d'une part aux particularités de la langue française qui exige de donner le prénom d'une personne la première fois qu'elle est citée dans un texte, et d'autre part à un souci de clarté dans la traduction. Cette tendance explicative a déjà été observée pour d'autres types de références.

Tout comme dans *Le Christ à la carabine*, des exemples d'une intertextualité directe sont également présents dans *Autoportrait d'un reporter*. Kapuściński cite ses sources précises, en mentionnant aussi bien le nom de l'auteur que le titre de l'ouvrage dont la citation est tirée. Ces marqueurs prennent le plus souvent la forme de références générales à une pensée exprimée par l'auteur et ne sont pas des citations au sens propre du terme, avec utilisation de guillemets :

1	<p><i>W czasach Jamesa Frazera, kiedy pisał Złotą gałąź, kiedy wielu antropologów XIX wieku myślało, że na świecie żyje określona liczba plemion czy narodów, próba ich klasyfikacji czy opisu była jeszcze możliwa.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 13)</i></p>	<p><i>A l'époque où James Frazer rédigeait Le Rameau d'or, où de nombreux anthropologues du XIXe siècle croyaient que le monde était peuplé d'un nombre déterminé de tribus ou de peuples, on pouvait encore essayer de les classer ou les décrire.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 14-15)</i></p>
2	<p><i>Przykładem chociażby Buddenbrokowie Tomasza Manna : jest dom, w tym domu panują określone obyczaje, stosunki między osobami są znane.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 17)</i></p>	[NT]
3	<p><i>W niedawnej historii Meksyku wydarzył się tragiczny fakt : w 1968 roku w mieście Meksyk doszło do masakry kilkuset studentów na placu Tlatelolco. Poniatowska napisała książkę zatytułowaną La noche de Tlatelolco (« Noc na Tlatelolco »), która stanowi właśnie czystą, pozbawioną komentarzy kronikę tej tragedii.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 41)</i></p>	<p><i>Dans l'histoire récente du Mexique, il s'est produit un événement tragique : en 1968, dans la ville de Mexico, plusieurs centaines d'étudiants ont été massacrés sur la place Tlatelolco. Poniatowska a écrit un livre intitulé La Noche de Tlatelolco (« La nuit de Tlatelolco »), une chronique de cette tragédie, sobre et sans commentaire [...].</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 43)</i></p>
4	<p><i>Mój kolega, reporter brytyjski Philip Knightley napisał książkę o korespondentach wojennych pod tytułem The First Casualty - « Pierwsza ofiara ».</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 109)</i></p>	<p><i>Mon collègue le reporter britannique Philip Knightley a écrit un livre sur les correspondants de guerre, sous le titre The First Casualty, « La première victime ».</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 121)</i></p>

Il est intéressant de noter que l'exemple 2 n'a pas été traduit en français. Le paragraphe entier contenant cette référence a été supprimé. Pourtant, il ne s'agit pas d'un marqueur propre à la culture polonaise que l'éditeur aurait choisi de supprimer car il n'aurait pas été parlant pour un lecteur français. En effet, Kapuściński se réfère ici au livre *Les Buddenbrook : le déclin d'une famille* de Thomas Mann, auteur allemand du XX^e siècle, récompensé pour cette œuvre avec le prix Nobel de littérature en 1929. Voici une traduction personnelle de la phrase considérée :

Un exemple est donné ne serait-ce qu'avec les *Buddenbrook* de Thomas Mann : il y a une maisonnée régie par un ensemble d'usages, et les relations entre les protagonistes sont connues. [AS]

Interrogée sur la suppression de certains passages dans la version française d'*Autoportrait d'un reporter*, la traductrice a répondu que l'éditeur les avait jugés soit « inintéressants pour un lecteur français », soit « un peu naïfs », et qu'elle avait ainsi dû faire certaines concessions. Ceci permet d'affirmer l'importance du paramètre éditorial dans la traduction, déjà mentionné dans l'introduction générale à notre recherche.

L'exemple 3 est un marqueur en deux parties. La première constitue une référence historique aux événements du 2 octobre 1968 à Mexico, où une manifestation étudiante contre le pouvoir en place a été violemment dispersée par l'armée qui a ouvert le feu sur les participants. Le nombre de victimes exact n'est à ce jour pas connu. La seconde partie relève de l'intertextualité, avec citation directe du titre du livre et de son auteur. Il a semblé plus judicieux ici de classer cet exemple parmi les références intertextuelles, et non les marqueurs historiques. En effet, mis en contexte, cet extrait est avant tout l'illustration de la difficulté du reporter à s'exprimer de manière impartiale, et du fait que si plusieurs personnes différentes racontent une même histoire, elles donneront une description différente des événements. Ainsi, le reporter peut ne pas dire la stricte vérité, sans toutefois mentir par intention.

Autoportrait d'un reporter contient des marqueurs intertextuels encore plus indirects, car ne contenant plus le titre de l'ouvrage dont ils sont tirés, mais seulement l'auteur qui les a exprimés :

1	<i>Jestem wielkim zwolennikiem cytatów i myślę, że wart uwagi jest pogląd Waltera Benjamina, iż księga cytatów byłaby najdoskonalszą książką.</i> (<i>Autoportret reportera</i> , p. 93)	<i>Je suis un grand partisan des citations et je partage l'opinion de Walter Benjamin selon laquelle un livre de citations serait un livre parfait.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 100)
2	<i>Kiedyś Virginia Woolf napisała w jednym z esejów, że autor, siadając przy biurku, powinien dokładnie wiedzieć, dla kogo swoją książkę chce napisać.</i> (<i>Autoportret reportera</i> , p. 104)	<i>Dans un essai, Virginia Woolf écrit que, en s'asseyant à son bureau, l'auteur doit savoir exactement à qui il destine son livre.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 114)

3	<i>Kiedy Henry Morton Stanley jechał do Konga, przez cały rok podróżował, a przez następny rok pisał.</i> (<i>Autoportret reportera</i> , p. 111)	<i>Lorsque Henry Morton Stanley allait au Congo, il voyageait pendant toute une année, et l'année suivante il écrivait.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 123-124)
4	<i>W Odysei jest pewien motyw, na który współczesny czytelnik zwykle niezwraca uwagi, bo brak mu perspektywy autora. Otóż podróżując, Odys wszędzie jest bardzo dobrze przyjmowany.</i> (<i>Autoportret reportera</i> , p. 57)	<i>On retrouve ce motif dans l'Odyssée, mais le lecteur contemporain n'y prête pas attention, car il lui manque la perspective de l'auteur. Ainsi, en voyageant, Ulysse est partout très bien accueilli.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 60)
5	<i>Według rozróżnienia, którego dokonał McLuhan, dyskusja skupia się dziś na messenger, a nie na message.</i> (<i>Autoportret reportera</i> , p. 127)	<i>Selon la distinction opérée par McLuhan, le débat porte aujourd'hui sur le messenger, et non pas sur le message.</i> (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 140)

Au-delà du simple marqueur intertextuel, l'exemple 1 possède également un aspect l'apparentant au marqueur intratextuel. En effet, Kapuściński dit «*jestem wielkim zwolennikiem cytatów*», «*je suis un grand partisan des citations*». Il se réfère donc ici à un procédé qu'il utilise beaucoup dans ses livres, sans se rapporter à un livre en particulier. Il exprime également son goût pour la citation. En une seule phrase, plusieurs marqueurs sont donc introduits : intertextuel, intratextuel et personnel.

L'exemple 4 est un marqueur intertextuel que tout lecteur, polonais ou français, se doit de connaître. Il se rapporte en effet à la culture européenne dans sa globalité : Kapuściński cite *L'Odyssée* d'Homère et n'a pas besoin de préciser ses sources pour que la référence soit facilement localisée.

L'exemple 5 contient, quant à lui, des notions de linguistique, laissées en anglais par la traductrice dans un mouvement de non-traduction qui constitue, en soi, un choix traductionnel. Cette terminologie existe en français et aurait pu être traduite. Toutefois, comme elle est présente en anglais dans l'original et qu'elle est facilement compréhensible pour un lecteur français, ce choix ne prête pas à confusion.

Des marqueurs intertextuels sans aucune référence précise sont aussi présents dans le texte :

<p><i>Przed laty czytałem historię, która trafiła mi do przekonania i odpowiada mojemu odczuciu. Gorki, jako doświadczony i stary już pisarz, opiekował się młodymi talentami.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 46)</p>	<p><i>Pendant des années, j'ai lu une histoire qui m'a convaincu et qui correspond à mon sentiment. Gorki, alors qu'il était déjà un écrivain expérimenté et âgé, protégeait de jeunes talents.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 49)</p>
<p><i>Jeden z mediologów porównał dziennikarzy do kapłanów w starożytnych religiach.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 125)</p>	<p><i>Un spécialiste des médias a comparé les journalistes aux prêtres dans les religions antiques.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 138)</p>

Le premier exemple n'est pas une citation directe : Kapuściński raconte une histoire qu'il a lue. La traductrice ne se voit donc pas obligée de retrouver la source exacte, elle peut adapter la citation à la manière de l'auteur. Une erreur de sens s'est cependant glissée dans la traduction : « *przed laty* », litt. « il y a des années », a été traduit par « *pendant des années* ».

De même que pour le premier extrait, il est très difficile de retrouver la source du deuxième exemple. Kapuściński est un peu plus précis quant à la provenance de l'idée énoncée en précisant la fonction de son auteur (« *mediolog* », « *un spécialiste des médias* »). Toutefois, ce n'est pas d'une grande aide pour retrouver la citation.

Les références intertextuelles sont également spécifiques à la littérature polonaise. Ce type de marqueur se retrouve à de nombreuses reprises dans *Autoportrait d'un reporter* et atteste de la polonité de Kapuściński :

<p><i>Chodziło o przewrót na małej przepięknej wysepce Oceanu Indyjskiego, opisaney jeszcze przez Sienkiewicza [...].</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, 73-74)</p>	<p><i>Il s'agissait de la révolte sur une merveilleuse petite île de l'océan Indien, décrite déjà par Sienkiewicz [...].</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 80)</p>
<p><i>Targam ze sobą książki na temat danego kraju, odpowiednie słowniki, a także polskie książki ze względu na język, na przykład Pana Tadeusza czy Beniowskiego albo Nałkowską.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, 95)</p>	<p><i>J'emporte toujours avec moi des livres sur le pays où je me trouve, des dictionnaires bilingues ainsi que des livres polonais pour la langue, par exemple Mickiewicz, Słowacki ou Nałkowska.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 102)</p>

Le premier exemple prouve l'importance qu'accorde Kapuściński à l'œuvre de Henryk Sienkiewicz, romancier mais également journaliste. Il se réfère en effet à celle-ci dans *Autoportrait d'un reporter* tout comme dans *Le Christ à la carabine*. Le fait de retrouver le même culturème dans deux livres du même auteur éloignés de plus de trente ans montre l'importance de cette référence pour l'auteur.

Le deuxième extrait démontre à nouveau la présence d'une intertextualité polonaise. Il est traité de manière très intéressante par la traductrice qui, au lieu de citer des titres qui ne diraient rien à la plupart des lecteurs français, a choisi de mentionner les auteurs de ces œuvres. Leurs noms sont plus connus en France que les titres de leurs ouvrages. Même si le bagage personnel du lecteur ne lui permet de les reconnaître, ils sont cités à plusieurs reprises dans le livre, ce qui lui permet de comprendre qu'il s'agit de grands classiques polonais et de cerner leur importance pour l'auteur. Véronique Patte conserve donc l'exotisme en transmettant le nom d'auteurs polonais, mais le rend explicatif sans que cela soit perceptible à la lecture, à moins de comparer les versions polonaise et française. L'explication de la version originale dans la traduction peut donc passer non seulement par l'insertion d'une information sous forme d'incise, mais aussi par le remplacement d'un élément textuel par un équivalent plus parlant pour le lecteur cible.

Autoportrait d'un reporter voit l'apparition de culturèmes littéraires sous un format qui n'était pas présent dans *Le Christ à la carabine*. Il s'agit de références générales à la littérature ou à la tradition littéraire, sans lien d'intertextualité avec une œuvre particulière. La majeure partie de l'intertextualité établie par Kapuściński dans *Autoportrait d'un reporter* a trait à la littérature polonaise. Il cite ces références en parlant de son travail, de ses inspirations, et du reportage littéraire en général :

1	<p><i>W naszej polskiej tradycji najwięksi pisarze są romantykami.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 22)</i></p>	<p><i>Dans notre tradition polonaise, les plus grands écrivains sont romantiques.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 22)</i></p>
---	---	---

2	<i>A tutaj, by napisać polski tekst, trzeba poczytać Żeromskiego, Prusa, Nałkowską - piękną polską prozę, która wprowadza z powrotem w nasze obrazowanie, nasze słownictwo.</i> (Autoportret reportera, p. 46)	<i>Or, pour écrire un texte en polonais, il faut lire Żeromski, Prus, Nałkowska, les belles lettres polonaises qui nous ramènent au sein de nos représentations, de notre vocabulaire.</i> (Autoportrait d'un reporter, p. 49)
3	<i>W Polsce reportaż pisał Sienkiewicz, Kraszewski, pisała Kuncewiczowa i Nałkowska.</i> (Autoportret reportera, p. 67)	<i>En Pologne, Sienkiewicz et Kraszewski ont écrit des reportages, Kuncewiczowa et Nałkowska aussi.</i> (Autoportrait d'un reporter, p. 73)
4	<i>Otóż uważam się za kogoś - i bardzo jestem z tego dumny - kto wnosi nowe wątki do literatury narodowej, patriotycznej, okupacyjnej, partyzanckiej, itd., itd., ale pozbawionej właśnie wątków ogólnoludzkich w pojęciu geografii człowieka, geografii ludzkości.</i> (Autoportret reportera, p. 100)	<i>[...] je me considère - et j'en suis très fier - comme quelqu'un qui apporte de nouveaux contenus à notre littérature nationale dominée par des sujets tels que la patrie, les insurrections, l'occupation, les partisans, etc., mais privée de l'approche universelle dans la conception de la géographie de l'homme, de la géographie de l'humanité.</i> (Autoportrait d'un reporter, p. 110)
5	<i>Chcą być nowymi Pruszyńskimi.</i> (Autoportret reportera, p. 113)	<i>Ils veulent devenir de nouveaux Pruszyński.</i> (Autoportrait d'un reporter, p. 125)

Nous pouvons nous interroger sur la traduction de l'exemple 1. Ainsi, « *najwięksi pisarze są romantykami* » a été traduit par « *les plus grands écrivains sont romantiques* ». On peut le comprendre de deux manières : soit romantique en tant qu'état d'esprit, soit romantique en tant qu'appartenant au romantisme. Il aurait peut-être été plus judicieux de préciser que ces écrivains sont « des romantiques » et non « romantiques » pour marquer l'appartenance au mouvement littéraire du romantisme. Par ailleurs, dans la mesure où l'auteur contextualise ces écrivains en Pologne, il est évident que le sens est « dans la tradition polonaise, les plus grands écrivains sont **les romantiques** ». De même, dans l'exemple 4, nous pouvons nous demander si l'auteur veut réellement parler des sujets qui dominent la littérature, ou s'il veut parler des courants littéraires propres à certaines périodes, comme les partages ou l'occupation.

ii. L'intertextualité journalistique

Certains exemples analysés plus haut indiquent que l'auteur se réfère à de nombreux documents historiques pour étayer ses propos : journaux, livres de spécialistes de l'Amérique latine, documents officiels, en mentionnant ses références avec précision (journal concerné, titre du livre, auteur). Bien qu'il ne s'agisse pas toujours d'expression artistique ou littéraire, ces références et citations correspondent à la définition que donne Gérard Genette de l'intertextualité. Il est ainsi possible de subdiviser le type du culturème intertextuel selon la référence mobilisée. Pour les textes littéraires, il s'agit d'intertextualité littéraire. Pour les textes qui relèvent des médias, il est possible d'évoquer un intertexte journalistique. On peut citer, à titre d'exemple, les extraits suivants, dont le premier est tiré du journal mexicain l'*Excelsior* et le second du livre *The Five Republics of Central America* de Dana Munro :

<p><i>Fala krwi - pisze « Excelsior » - która rozpoczęła się na Dominikanie interwencją USA w 1965 r., pociąga dziś za sobą średnio dwóch zabitych dziennie.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 84)</p>	<p><i>« En République dominicaine, la marée de sang provoquée par l'intervention des Etats-Unis en 1965 se solde aujourd'hui en moyenne par deux morts quotidiens », peut-on lire dans l'Excelsior.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 84)</p>
<p><i>Na te imprezy zapraszał również przyjaciół, o czym pisze Dana Munro w swojej książce « The Five Republics of Central America ». Munro tak charakteryzuje reżim Estrady : « Rozbudowany aparat tajnej policji obserwuje wszystko, co się dzieje w republice [...] »</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 97)</p>	<p><i>Il invitait aussi des amis à ces spectacles. Dans son livre The Five Republics of Central America, Dana Munro décrit le régime d'Estrada : « Une police secrète tentaculaire observe tout ce qui se passe dans la République [...] ».</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 97)</p>

La première citation peut également être considérée comme un marqueur historique. Elle mentionne en effet l'intervention armée des Etats-Unis en République dominicaine le 28 avril 1965, suite à un coup d'Etat militaire dans le pays, intervention justifiée par la lutte contre la menace communiste. Ceci permet d'avancer l'idée que certains marqueurs peuvent être de plusieurs natures à la fois.

Des relations intertextuelles moins évidentes sont également établies dans *Le Christ à la carabine*. Ainsi, dans la première partie consacrée à la lutte entre Juifs et Palestiniens, l’auteur prête les propos suivants à l’un des protagonistes :

<p><i>[...] tylko szaleniec może mówić o wrzuceniu Żydów do morza [...].</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 43)</p>	<p><i>Il n’y a que les fous pour vouloir jeter les Juifs à la mer [...].</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 43).</p>
--	--

Ce passage se réfère à la politique des voisins du nouvel Etat d’Israël au lendemain de sa création en 1948. Ils ne voulaient pas de l’existence de ce pays dans leur région et diffusaient une propagande largement antisémite dans les journaux, la radio, etc. Il était souvent question de « repousser les Juifs à la mer », expression à la fois symbolique de leur volonté de chasser les Juifs des terres d’Israël, voire de les anéantir, et littérale, voulant les pousser jusqu’à la mer Méditerranée et les obliger à quitter les terres qu’ils occupaient. L’expression « *wrzucić Żydów do morza* » a été traduite littéralement par « *jeter les Juifs à la mer* », version qui semble également exister en français. L’enjeu, ici, est celui de la retraduction et des traductions multiples. En effet, le passage s’est opéré d’une part (probablement) de l’arabe vers le polonais, d’autre part de l’arabe vers le français. Véronique Patte a quant à elle traduit cette version existante du polonais vers le français. L’intertextualité est préservée tant d’un point de vue littéral que sémantique. La traduction française de Kapuściński correspond très exactement à l’original.

Dans la deuxième partie de l’ouvrage, l’auteur utilise également des enregistrements et des lettres privées qui peuvent être considérés comme un type d’intertextualité. Il s’agit de l’enregistrement d’un guérillo bolivien que l’on peut retrouver dans les pages 64 à 69 pour la version polonaise et 63 à 68 pour la version française, et des lettres de Nestor Paz, résistant bolivien, à sa femme, qui se trouvent dans les pages 69 à 71 pour les deux versions.

Un exemple d’intertextualité indirecte est aussi donné dans le texte. Kapuściński écrit :

<p><i>Mądrze ktoś powiedział, że w polityce nie trzeba nic robić, bo połowy problemów i tak się nie rozwiąże, a połowa rozwiąże się sama.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 76)</p>	<p><i>On dit qu’en politique, la sagesse consiste à ne pas agir, la moitié des problèmes étant insoluble, l’autre se résolvant d’elle-même.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 75)</p>
---	--

Dans la version polonaise, cette phrase est introduite comme une citation : « *ktoś powiedział* », « quelqu'un a dit que ». Cependant, nous n'avons pas pu en retrouver les sources. Il peut s'agir d'une vraie citation, ou encore de quelque chose que l'auteur a réellement entendu dire, comme il est possible que ces propos soient nés sous la plume du reporter et qu'il s'agisse d'une pseudo-citation. Cette impossibilité de définir s'il existe ou non un lien réel d'intertextualité et, le cas échéant, d'en déterminer l'origine, présente une réelle difficulté traductionnelle. La traductrice a proposé de l'introduire par « *on dit que* ». Ainsi, la phrase peut être considérée soit comme une citation ou un dicton, soit comme quelque chose que l'auteur aurait pu entendre. Ceci permet au traducteur d'adapter les propos originaux, s'ils existent, pour ne pas avoir à les transmettre avec l'exactitude d'une citation réelle.

L'intertextualité journalistique peut s'exprimer d'une façon particulière dans les entretiens avec l'auteur. La référence se rapporte directement à l'ensemble de son œuvre, elle pourrait donc de prime abord être considérée comme intratextuelle. Cependant, elle est introduite par un autre journaliste, celui qui mène l'entretien avec le reporter. Dès lors, le marqueur devient intertextuel, car ce n'est pas l'auteur qui se réfère lui-même à son œuvre, mais bien une personne extérieure réelle. Ce marqueur est souvent suivi d'un marqueur intratextuel dans la réponse de Kapuściński qui parle de l'œuvre mentionnée dans la question. Il s'agit donc de marqueurs doubles, à la fois inter- et intratextuels. Ceci permet d'avancer l'hypothèse d'un changement de la nature du marqueur intratextuel selon le point de vue adopté :

1	<p><i>W Lapidarium czytamy, że biografia, obok tekstu, jest częścią przekazu.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 54)</i></p>	<p><i>Dans Lapidarium [oeuvre en six volumes encore inédite en France], on peut lire que la biographie, à côté du texte, est une partie de la narration.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 57)</i></p>
2	<p><i>Bardzo cenię pański opis kopalni węgla w Imperium, gdzie przewodnik chce się dowiedzieć, czy ma pan jakieś pytania do górników, a pan odpowiada, że nie.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 60)</i></p>	<p><i>J'apprécie énormément votre description d'une mine dans Imperium, lorsque le responsable veut savoir si vous avez des questions à poser aux mineurs et que vous répondez que non.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 64)</i></p>

3	<p><i>W sporej części Cesarza posługuję się staropolskim ; sporządziłem sobie specjalny słowniczek [...]. Słownictwo pochodzi od szesnasto- i siedemnastowiecznych pisarzy i poetów : Kochanowskiego, Reja, Sępa Szarzyńskiego, Klonowica, właśnie tego pokolenia.</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 68)</p>	<p><i>Dans une grande partie du Shah, j'ai utilisé le polonais ancien ; je me suis confectionné un petit dictionnaire spécial [...]. Le vocabulaire provient d'écrivains et poètes des XVIe et XVIIe siècles : Kochanowski, Rej, Sęp Szarzyński, Klonowicz, de toute cette génération.</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 74)</p>
4	<p><i>Epizod o dziewczynie-żołnierzu, która zginęła : jaki był jego cel ?</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 82)</p>	<p><i>L'épisode de la jeune fille soldat qui meurt : quel est son objectif ?</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 89)</p>
5	<p><i>Przeglądaliśmy album zdjęć z Afryki pana autorstwa [...].</i></p> <p>(Autoportret reportera, p. 116)</p>	<p><i>Nous avons regardé l'album de photos d'Afrique dont vous êtes l'auteur [...].</i></p> <p>(Autoportrait d'un reporter, p. 128)</p>

L'exemple 1 confirme qu'il est possible, dans un texte de type journalistique, et plus précisément dans un entretien, de retrouver un marqueur intertextuel à la place du marqueur intratextuel par le biais de l'intervention du journaliste, et atteste de l'idée d'une variation de la nature du marqueur selon le point de vue adopté. Il est par ailleurs intéressant de noter la manière dont la traductrice a traité cette référence à une œuvre inédite en France : elle a précisé au lecteur français la nature de cette œuvre, adoptant à nouveau une approche explicative, cette fois-ci entre crochets.

L'exemple 2 est similaire à l'exemple 1 par sa fonction qui est d'introduire un marqueur intertextuel au lieu d'un marqueur intratextuel dû à la position du locuteur. Pour ce qui est de la traduction en elle-même, une perte sémantique est à constater : la traductrice n'a pas précisé, comme le fait le texte polonais, que c'est d'une mine de charbon qu'il s'agit. Or, la Russie est connue pour ses ressources variées, et possède aussi bien des mines de charbon que d'autres minerais (métaux précieux, diamants, etc). L'exemple 4 est également un exemple de ce même type d'intertextualité, avec l'introduction d'une référence à *D'une guerre l'autre* de Kapuściński. De même, le journaliste se réfère à l'album *Z Afryki* [D'Afrique] dans l'exemple 6 qui introduit par ailleurs un marqueur intertextuel pictural.

Ces exemples illustrent la présence du marqueur intertextuel via l'intervention du journaliste. L'exemple 3 constitue quant à lui un exemple d'intertextualité introduite à l'occasion d'un marqueur intratextuel. En effet, Kapuściński parle du *Négus* (marqueur intratextuel), puis des auteurs qui ont inspiré le langage utilisé pour l'écriture de ce livre (marqueur intertextuel). La traduction comporte une importante erreur qui est peut-être une erreur d'inattention : elle cite le titre du mauvais livre, *Le Shah* au lieu du *Négus*.

iii. Les autres types d'intertextualité

Dans *Autoportrait d'un reporter* sont également présents des marqueurs intertextuels qui ne se rapportent pas à des écrits, mais à l'art pictural :

<p><i>W Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku została otwarta w 1955 roku wystawa pod tytułem « Rodzina Człowiecza ». Zespół pod kierunkiem wielkiego fotografika Edwarda Steichena wybrał z ponad dwóch milionów zdjęć pięćset trzy fotografie ilustrujące życie mieszkańców naszej planety.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 28)</p>	<p><i>[...] l'inauguration, en 1955, au musée d'Art contemporain de New York, d'une exposition intitulée « La famille humaine ». Un groupe dirigé par le grand photographe Edward Steichen a sélectionné cinq cent trois photographies, sur plus de deux millions, illustrant la vie des habitants de la Terre.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 30-31)</p>
<p><i>Tak jak malarze dzielą się często na twórców wielkich scen batalistycznych i tych, którzy, jak Kulisiewicz, jednym pociągnięciem piórka, za pomocą jednej linii rysują portret czy sylwetkę. Mnie pociąga to, co współcześnie nazywa się czasem minimal art.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 69)</p>	<p><i>C'est un peu comme les peintres qui se divisent en grands créateurs de scènes de bataille et ceux qui, comme Tadeusz Kulisiewicz, d'un seul trait de plume, à l'aide d'une seule ligne, dessinent un portrait ou une silhouette. Je suis attiré par ce qu'on appelle parfois aujourd'hui l'art minimaliste.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 75)</p>

Le premier exemple est un marqueur intertextuel relatif à la photographie. Le fait que Kapuściński lui-même était photographe et qu'il a publié un album de photographies africaines souligne l'importance du marqueur intertextuel pictural. Dans le deuxième extrait, la traductrice utilise le même procédé d'explicitation de la référence que ce qui a été vu précédemment : elle précise le prénom de l'artiste qui n'est pas donné dans la version originale. Ces deux citations justifient la recherche de l'intertextualité ailleurs que dans la littérature, ou même les sources écrites dans leur ensemble. Les références aux autres formes

artistiques, telles que la photographie ou le cinéma, peuvent également constituer une catégorie particulière de culturèmes intertextuels.

iv. L'intratextualité

L'intratextualité est un phénomène relevant de l'intertextualité : ce n'est plus une lecture du texte à la lumière d'œuvres d'auteurs différents, mais une lecture du texte à la lumière des autres œuvres du même auteur. Nous nous référons ici à la définition proposée par Nathalie Limat-Letellier :

[...] Ce [...] concept désigne la circulation-intégration de fragments textuels « autographes » à l'intérieur d'un même texte, ou d'un texte à un autre, dans la chronologie de l'écriture. L'écrivain travaillerait au niveau de l'intratextualité quand il réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (autoréférences, autocitations).³⁶⁸

Les *marqueurs intratextuels* sont donc « des références que l'auteur fait à lui-même, que ce soit au sein du même texte ou entre plusieurs textes différents ». La reconnaissance de l'intratextualité peut mener à des lectures différentes d'un même texte, c'est pourquoi il est intéressant de les considérer dans le cadre de la présente étude.

Dans *Le Christ à la carabine*, les marqueurs intratextuels sont présents en tant que références au sein du même texte. Ainsi, au début du troisième chapitre, l'auteur est exactement dans la même situation que dans le deuxième chapitre, à savoir en train de se baigner dans les eaux du Jourdain :

<i>Są bracia arabscy, którzy chcieliby podstawić nam nogę, powiedział Zouhdi, z którym kapalem się w Jordanie. Kąpiel przynosiła mi radość, ponieważ dawała ochłódzenie, a poza tym pamiętałem, że kto zanurzy się w wodach Jordanu, otrzymuje odpust wieczysty.</i> <i>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 21)</i>	<i>« Certains frères arabes voudraient nous faire un croc-en-jambe », me dit Zouhdi, un Palestinien avec lequel je me suis baigné dans le Jourdain. Un vrai bonheur car, outre le rafraîchissement, je crois me souvenir que cette baignade donne l'absolution éternelle.</i> <i>(Le Christ à la carabine, p. 23)</i>
---	---

³⁶⁸ LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 637, 1998, p. 26-27.

<p><i>Nad rzekę przychodzi żołnierz jordański i każe nam wylazić z wody. Kąpiel w Jordanie, mówi, jest głupotą, ponieważ Izraelczycy wpuszczają do wody miny.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 32)</p>	<p><i>Un soldat jordanien s'approche du fleuve et nous dit de sortir. Se baigner dans le Jourdain est stupide, car les Israéliens truffent l'eau de mines.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 33)</p>
--	--

Il s'agit ici d'un exemple assez simple de marqueur intratextuel. Cependant, ces références internes peuvent avoir des aspects plus complexes, par exemple lorsque l'auteur fait référence à une autre de ses œuvres, surtout si cette référence s'effectue sous une forme peu explicite. Il est également intéressant de remarquer l'opposition au sein du marqueur intratextuel cité en exemple : d'une part, l'eau du Jourdain salvatrice, donnant l'absolution éternelle ; de l'autre, l'eau du Jourdain mortellement dangereuse, truffée de mines. Ainsi, si l'intratextualité n'est pas établie, cet aspect ambivalent peut disparaître.

D'autres références intratextuelles facilement repérables se trouvent dans les textes du reporter :

<p><i>W głębi sali na ścianie wisi portret Che Guevary, rysunek Chrystusa z karabinem na ramieniu u duże zdjęcie bohatera z Teoponte - Nestora Paza.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 61)</p>	<p><i>Au fond, sur le mur, est un accroché un portrait de Che Guevara, une reproduction du Christ à la carabine et une immense photo du héros de Teoponte, Nestor Paz.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 60)</p>
---	--

Dans cet exemple, le marqueur fait référence au titre de l'ouvrage et au titre du chapitre dont il est tiré. On retrouve également le marqueur intratextuel dans les trois passages ci-dessous, très similaires :

<p><i>W pierwszym okresie jego armia składała się z 14 grabarzy – bosych, półnagich Indian uzbrojonych w starze muszkiety. Armia ta poszła na stolicę, w trakcie tego marszu przylączyły się do niej nowe brygady grabarzy. Na czele pochodu trzech zakonników niosło drewniane krzyże. Taką kolumną, śpiewając pieśni nabożne i rabując, co się dało, po drodze, grabarze dotarli do celu i po krótkim boju zdobyli</i></p>	<p><i>Dans un premier temps, son armée est composée de quatorze croque-morts, des Indiens sans chaussures, à moitié nus, armés de vieux mousquetons. Elle marche sur la capitale, entraînant avec elle de nouvelles recrues. Trois moines brandissant des croix de bois prennent la tête du défilé. En braillant des chants pieux et en pillant tout sur son passage, la colonne arrive à destination et, après un bref combat, se rend</i></p>
---	--

<p>miasto.</p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 94)</p>	<p>maître de la ville »</p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 95)</p>
<p><i>Przed 116 laty ruszyła na stolicę Gwatemali uzbrojona w stare muszkiety kolumna grabarzy Rafaela Carrery. Na czele wyprawy trzech zakonników niosło drewniane krzyże, by chronić grabarzy przed szalejącą epidemią cholery. Grabarze zwalczali cholere i śpiewając nabożne pieśni, a także rabując, co się dało po drodze, szli, żeby wygnać sprawcę zarazy – liberała Mariano Gálveza.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 106)</p>	<p><i>Cent seize ans plus tôt, la colonne de fossoyeurs de Fafael Carrera avait envahi la capitale du Guatemala, armée de vieux mousquetons. À la tête de l'expédition se trouvaient trois moines brandissant des croix de bois pour protéger les croque-morts du choléra. Les hommes combattaient l'épidémie en braillant des chants religieux et en pillant tout ce qu'ils trouvaient sur leur chemin, ils marchaient sur la capitale pour en chasser le fauteur du mal, le libéral Mariano Gálvez.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 105-106)</p>
<p><i>Po 116 latach ruszyła na stolicę Gwatemali uzbrojona w nowe automaty kolumna najemników Castillo Armasa. Epidemia cholery minęła, ale jak mówił komunikat Armasa, w kraju «szalała komunistyczna zaraza». Dlatego najemnicy nieśli krzyże z przybitą do nich pięścią.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 106)</p>	<p><i>Cent seize ans plus tard, une colonne de mercenaires dirigée par Castillo Armas et armée de mitraillettes sophistiquées marchait sur la capitale du Guatemala. Le choléra était enrayé, mais «l'épidémie communiste ravageait le pays», pour reprendre les termes du communiqué d'Armas. Les mercenaires portaient des croix avec un poing cloué dessus.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 106)</p>

Kapuściński établit des parallèles très clairs entre les trois passages par l'utilisation d'une imagerie commune : armement des combattants, épidémie, croix en tête de cortège. Ces références se retrouvent très distinctement en français. À l'instar de l'auteur, la traductrice a appliqué un vocabulaire similaire tout au long des trois extraits pour que leurs liens soient clairs et apparents. Ici, l'uniformité lexicale joue un rôle primordial pour reproduire les références internes du texte.

De même que dans *Le Christ à la carabine*, *Autoportrait d'un reporter* présente une grande multiplicité de marqueurs intratextuels. Ces marqueurs, très nombreux, possèdent souvent une nature double, voire triple, et permettent d'introduire des marqueurs personnels, historiques, géographiques, etc. Les marqueurs intratextuels associés aux marqueurs personnels ont déjà été analysés. Ce ne sont cependant pas les seuls présents dans *Autoportrait d'un reporter*.

Bien entendu, il y a des marqueurs intratextuels non composés dans *Autoportrait d'un reporter*. Ils se réfèrent directement à une œuvre de l'auteur, explicitement citée :

1	<i>Pracując nad Imperium</i> , wiedziałem, że muszę się z tymi problemami zmierzyć. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 18)	<i>En travaillant sur Imperium</i> , je savais que j'aurais à affronter ces difficultés. (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 20)
2	Tekst nazywał się „ <i>To też jest prawda o Nowej Hucie</i> [...]”. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 27)	Le texte s'intitulait « <i>C'est aussi la vérité sur Nowa Huta</i> ». (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 29)
3	<i>W Hebanie</i> pojawia się natura Afryki, jej kultura, wielkie przestrzenie. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 86)	<i>Dans Ebène</i> , il y a des scènes sur la nature de l'Afrique, sa culture, ses grands espaces. (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 93)

Les marqueurs intratextuels permettent fréquemment à l'auteur d'introduire un culturème historique :

1	<i>Nie ma już komunizmu, nie ma Gorbaczowa</i> , wkrótce może nie być już Jelcyna, <i>ale ta babcia, którą gdzieś tam na Syberii odnajduję</i> , bieda, która tam panuje, i sposób myślenia babci [...] - to było zawsze, jest, i myślę, że jeszcze długo będzie. (<i>Autoportret reportera</i> , p. 20)	<i>Il n'y a plus de communisme, il n'y a plus Gorbatchev</i> , bientôt Eltsine ne sera peut-être plus là non plus, <i>mais cette grand-mère que je découvre au fin fond de la Sibérie</i> , sa vieille maison en bois, la misère qui règne là-bas, ainsi que la manière de penser de cette vieille femme [...], cela a toujours existé, existe et, à mon avis, existera encore longtemps. (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 20-21)
2	Przytoczyłem go w Szachinszachu, którego napisałem podczas <i>rewolucji Chomeiniego</i> . (<i>Autoportret reportera</i> , p. 49)	Je l'ai raconté dans <i>Le Shah</i> , que j'ai écrit pendant la <i>révolution de Khomeiny</i> . (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 52)
3	Cesarza w Polsce cenzura zatrzymywała, ponieważ książkę tę odbierano jako <i>aluzję do Gierka czy też reżimu</i> . (<i>Autoportret reportera</i> , p. 81)	En Pologne, la censure a interdit <i>Le Négus</i> , car mon livre a été interprété comme <i>une allusion à Gierek ou à son régime</i> . (<i>Autoportrait d'un reporter</i> , p. 87)

4	<p><i>Zdawałem sobie sprawę, że centrum procesu rozkładu komunizmu, miejsce, w którym dzieje się historia w wymiarze największym - to była Rosja, czyli dawny Związek Radziecki [...]. W pracy nad Imperium bardzo pomogła mi « Gazeta Wyborcza ».</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 87)</i></p>	<p><i>Je me rendais compte que le centre du processus de décomposition du communisme, le lieu où l'histoire se déroulait avec la plus grande intensité, c'était la Russie, c'est-à-dire l'ex-URSS [...]. Le journal Gazeta Wyborcza m'a beaucoup aidé dans mon travail sur Imperium.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 94)</i></p>
---	---	--

Les exemples 1, 3 et 4 sont des exemples de marqueurs historiques relatifs à l'histoire polonaise et européenne avec des références au régime communiste en place pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Le culturème de l'exemple 1 se réfère indirectement à *Imperium* : l'auteur cite un des personnages du livre. Par ailleurs, il y nomme certaines figures emblématiques de la fin de l'époque communiste (Eltisine, Gorbatchev), ce qui en fait un marqueur historique. De même, dans l'exemple 3, il cite Edouard Gierek, Premier secrétaire du Parti Ouvrier Unifié Polonais (POUP) de 1970 à 1980.

Quant à l'exemple 2, il est à la fois un marqueur intratextuel avec la référence au *Shah*, et un marqueur historique avec la référence à la révolution islamique en Iran en 1979.

Les marqueurs intratextuels introduisent aussi des marqueurs géographiques :

<p><i>Czytelnicy w różnych krajach dopasowują się do tej modelowej sytuacji. Moje książki nie były wydawane w Związku Radzieckim. W Maroku Cesarz jest zakazany, chociaż nigdy nie przyszło mi do głowy pisać o Hasanie. Gdy piszę, że na ulicy w Lagos walają się pijacy, to słyszę, że u nas w Siematyczach też pijacy się przewracają.</i></p> <p><i>(Autoportret reportera, p. 80)</i></p>	<p><i>Les lecteurs de différents pays s'adaptent à cette modélisation. Mes livres n'ont pas été publiés en Union Soviétique. Au Maroc, Le Négus est interdit bien que je n'aie jamais eu l'idée d'écrire sur Hassan II. Lorsque je décris des ivrognes se vautrant dans les rues de Lagos, on me dit que chez nous, à Siematycze, les ivrognes roulent aussi par terre.</i></p> <p><i>(Autoportrait d'un reporter, p. 86)</i></p>
---	---

<p><i>Jeden z krytyków angielskich napisał bardzo trafnie, że w moich książkach Etiopia czy Iran są sztafajami, dekoracjami do wyrażenia myśli.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 80)</p>	<p><i>Un critique anglais a écrit tout à fait justement que, dans Le Négus et dans Le Shah, l’Ethiopie et l’Iran ne sont que des figurants, des décors permettant d’exprimer une idée.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d’un reporter</i>, p. 87)</p>
--	--

Le premier extrait fournit un exemple de marqueur intratextuel par le biais des références que Kapuściński fait à ses propres œuvres. C’est également un marqueur historique, car l’Union soviétique n’existe plus au moment de la parution du livre en 2006, et le roi du Maroc Hassan II est mort en 1999, remplacé par le roi Mohamed IV. Cependant, l’information principale véhiculée par ce marqueur est que les livres de Kapuściński, bien qu’ils traitent de problèmes locaux, peuvent s’adapter à la situation de nombreux pays du globe. Cette universalité au sens géographique du terme en fait un marqueur géographique, ce qui est aussi souligné par le fait que divers pays sont mentionnés : URSS, Maroc, Nigéria, Pologne.

Le deuxième extrait présente un cas d’intratextualité introduite par l’intertextualité. Ainsi, Kapuściński mentionne les paroles d’un critique littéraire. Il s’agit donc, au premier degré, d’un marqueur intertextuel. Mais ce sont les livres de Kapuściński qui sont le sujet de ce marqueur. Au sein de l’œuvre étudiée, il s’agit donc d’un marqueur intratextuel. Enfin, sémantiquement parlant, cette référence est de nature géographique, avec la mention faite de l’Ethiopie pour l’écriture du *Négus* et de l’Iran pour l’écriture du *Shah*. Nous sommes donc en présence d’un marqueur à trois niveaux : intertextuel au premier, intratextuel au second, et géographique au troisième. Ceci permet d’avancer l’idée d’une stratification des marqueurs, avec plusieurs degrés de classification typologique dans un seul marqueur. Il est également possible de remarquer que dans la traduction, cette référence a été explicitée pour le lecteur français afin qu’il voie bien le lien entre les œuvres de Kapuściński et les pays cités en exemple.

Chez Kapuściński, l’intertextualité représente un vecteur d’informations de nature très diverse : littéraire, historique, géographique, etc. Ainsi, la classification d’un culturème comme relevant de l’intertextuel n’est pas toujours univoque. Qu’en est-il de la référence intertextuelle dans les autres textes du corpus ?

b. Quelques éléments d'intertextualité chez Andrzej Sapkowski

i. De l'intertextualité à différents niveaux

Le premier type d'intertextualité qui se manifeste chez Sapkowski est celle qu'il établit avec les ouvrages de Henryk Sienkiewicz. Elle se manifeste d'une part par le style adopté, analysé dans la partie dédiée au culturème langagier et plus particulièrement dans le chapitre consacré au style archaïque. D'autre part, elle est présente dans la trame des ouvrages, comme dans *Narrenturm*. Selon Katarzyna Łęk, cette intertextualité de trame s'établit également avec les mythologies arthuriennes.

Sapkowski démontre également que l'intertextualité peut s'opérer par la présence d'éléments de culture populaire dans le texte. Ainsi, il fait référence à film culte polonais :

- <i>Margarita Laux-Antille, Triss Merigold, [...] I dwie czarodziejki z Nilfgaardu.</i> - <i>Internacjonalna rzeczpospolita babska ?</i> - <i>Można to tak nazwać.</i> (<i>Chrzest ognia</i> , p. 271)	- <i>Margarita Laux-Antille, Triss Merigold, [...] et deux magiciennes de Nilfgaard.</i> - Une <i>République internationale de femmes ?</i> - <i>On peut appeler ça comme ça.</i> (<i>Le Baptême du Feu</i> , p. 331)
--	--

Cet extrait fait référence au film polonais *Rzeczpospolita babska*, litt. « La République des femmes ». L'histoire se déroule en 1945. Une troupe composée uniquement de femmes est démobilisée et quitte le front. Elles s'installent ensemble dans une grande demeure où elles conservent la discipline militaire de leur régiment. Peu après, une troupe d'hommes emménage dans le voisinage et les anciennes militaires quittent leur régiment féminin les unes après les autres pour trouver l'amour auprès des soldats.

L'histoire de *Sorceleur* n'a rien à voir avec le film auquel l'auteur se réfère. Toutefois, il s'agit d'un monument du cinéma polonais d'après-guerre. La reconnaissance de cette référence mobilise un bagage de connaissances strictement polonais, et elle peut aisément passer inaperçue à la traduction. C'est d'ailleurs ce qui se passe avec la version française, où *rzeczpospolita babska* est traduit littéralement, sans que la connotation soit mise en valeur. Deux procédés auraient pu le permettre. Le premier est l'introduction d'une note explicative : « Une République internationale de femmes, comme dans l'histoire ? » [AS]. Ce procédé aurait pu permettre d'indiquer qu'il y a là une référence particulière à remarquer. Toutefois, la

compréhension en aurait été restreinte, car l'information introduite ne permet pas de localiser l'histoire en question. Le deuxième est de remplacer ce culturème par un équivalent français ou international. Le passage fait référence à une loge secrète de femmes, une traduction aurait pu être : « Nous serions les femmes de l'ombre ? » en référence au film français éponyme paru en 2008. Cette proposition peut toutefois être invalidée par la date de parution de la traduction, en 2009. La différence de dates entre les deux films ne paraît pas être gênante au vu du contexte considéré, les deux se déroulent effet pendant la Deuxième Guerre mondiale. La reconnaissance de ce culturème comme intertextuel confirme la théorie émise lors du travail sur les textes de Kapuściński d'une possible stratification typologique de la référence intertextuelle qui ne se rapporte pas nécessairement, malgré son nom, à des données textuelles, mais aussi à des contenus audiovisuels.

L'intertextualité établie avec la Deuxième guerre est aussi présente dans d'autres passages de *Sorceleur*. Nous les répertorions dans le chapitre « Références historiques » de la présente partie. En outre, l'auteur indique avoir repris des ordres de la Deuxième guerre mondiale et les avoir introduits en tant que *leitmotiv* dans l'un des volumes de la saga. La référence à la Deuxième guerre mondiale est, une fois de plus, commune à ce qui est observable chez Kapuściński.

Outre les références à l'époque moderne qui constituent des anachronismes clairs avec l'époque médiévale décrite, Sapkowski introduit des références plus ou moins directes à des auteurs plus anciens. Ainsi, le peuple des Aulnes évoqué dans *La Dame du Lac* constitue un renvoi direct aux œuvres de Goethe. *Le Roi des Aulnes* est une ballade de 1782 où le chef d'un peuple elfique maléfique cherche à enlever un enfant malade – et y parvient. Outre l'appellation, le schéma de l'histoire est également comparable : le roi du peuple des Aulnes de Sapkowski cherche à enlever Ciri et y parvient, celle-ci réussit toutefois à s'échapper. Par ailleurs, Sapkowski introduit parfois des citations directes en tête de chapitre, en indiquant le nom de l'auteur (Thomas Mallory, Bruno Bettelheim...) et le titre de l'ouvrage de référence.

ii. L'intratextualité, une référence fréquente dans la fantasy

L'intratextualité présente chez Sapkowski est relative au genre littéraire considéré. En effet, les ouvrages de fantasy sont souvent des suites de romans ou des romans en plusieurs

volumes. Les tomes 3 à 7 du *Sorceleur* constituent ainsi une suite et sont intrinsèquement liés les uns aux autres. Ils forment un tout cohérent, il y a donc des liens entre les différents livres. Les volumes 1 et 2 ne s'inscrivent pas dans la suite, mais dans le cycle. Notons que la distinction entre cycle et série est opérée par Anne Besson dans *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*). Sapkowski met en place une intratextualité importante entre les deux premiers volumes constitués de nouvelles et la série des volumes 3 à 7. Ainsi, l'histoire de la série puise ses racines dans ces deux premiers volumes. Le fait que Ciri soit l'enfant-surprise de Geralt se trouve à la fin du volume 2. L'amour impossible entre Geralt et Yennefer, repris dans *The Witcher III*, est également établi dès le premier volume de nouvelles. Outre relater les aventures du sorceleur, ces deux premiers volumes constituent les fondements sur lesquels s'appuie la suite de la série.

Il est donc possible d'affirmer que dans la fantasy de Sapkowski, l'intertextualité s'opère à plusieurs niveaux. Il y a l'intertextualité polonaise, tant avec la littérature classique qu'avec le cinéma moderne. La littérature évoquée n'est d'ailleurs pas uniquement polonaise. Nous observons aussi une intratextualité qui génère la nécessité, pour le lecteur, de connaître les deux premiers volumes pour comprendre pleinement l'histoire, bien qu'ils ne fassent pas partie de la série à proprement parler.

c. Références littéraires dans *The Witcher III*

i. Le contenu intertextuel du support vidéoludique

Le premier type d'intertextualité à remarquer dans *The Witcher III* est celle qui s'établit avec les romans sur lesquels se base le jeu. Les personnages eux-mêmes justifient de ces liens du jeu vidéo avec son aîné littéraire. Le joueur retrouve ainsi des protagonistes centraux tels que Geralt, Yennefer ou Ciri, mais aussi des personnages de second plan, comme le médecin Shani, l'espion Sigismund Dijkstra ou encore la magicienne Triss Merigold. Il est par ailleurs intéressant de noter que l'importance des différents personnages diffère entre le livre et le jeu. Ainsi, bien que Geralt demeure le personnage central, Ciri et Yennefer ne font leur apparition que dans le troisième et dernier volet. Quant à Triss Merigold dont le rôle dans le livre est relativement restreint, elle est présente dès *Witcher I* et occupe une place conséquente. D'autres personnages sur lesquels s'appuie l'histoire du jeu sont quant à eux quasiment

absents du livre, comme Iorveth qui n'est que mentionné de nom dans l'ouvrage littéraire et sur lequel repose une partie de l'histoire de *Witcher II*. Enfin, d'autres protagonistes encore n'existent pas en-dehors du livre, ou bien ont été créés pour les besoins du jeu.

Les références intertextuelles de *Witcher III* avec la série du *Sorceleur* ne s'arrêtent pas là. Ainsi, certaines quêtes ou séries de quêtes font directement référence au livre. L'exemple en est donné avec la quête intitulée « Lilas et groseille à maquereau » qui évoque le parfum porté par Yennefer dans le livre, ou encore « Va Fail, Elaine » qui se réfère à la langue fictive élaborée par l'auteur. Il est tout à fait possible de les aborder sans avoir lu au préalable l'ouvrage de Sapkowski. Toutefois, l'expérience de jeu peut s'en trouver diminuée.

En outre, les éléments intertextuels du jeu comprennent des renvois à la littérature extérieure au *lore*. Il en va ainsi du livre *Miecz na czarownice*, traduit par *Une Épée pour les sorcières*, que le joueur peut trouver à divers endroits du jeu. Le titre est une référence directe et non voilée à *Młot na czarownice*, c'est-à-dire le *Malleus Maleficarum* ou « Marteau des sorcières ». Il s'agit d'un ouvrage publié en 1486 par deux inquisiteurs allemands, Heinrich Kramer et Jacob Sprenger, pour servir de manuel dans la chasse aux sorcières. Cette référence intertextuelle s'efface en grande partie dans la traduction qui privilégie le sens à la connotation. En effet « l'épée des sorcières » pourrait être compris dans le sens de l'appartenance. Il en va toutefois de même avec le « Marteau des sorcières », cet argument en faveur de la disparition de la référence n'est que partiellement recevable, surtout si l'on considère le contexte. En effet, dans *The Witcher III*, la chasse aux sorcières fait rage et les magiciennes doivent se cacher. Le lien avec le monde réel et la chasse médiévale aux sorcières disparaissent.

La littérature hors-*lore* à laquelle fait référence le jeu comprend également des ouvrages polonais. Ainsi, une quête est intitulée « *Dziady* » en polonais, « La veillée des ancêtres » en français. En polonais, le lien avec l'œuvre éponyme de Mickiewicz est immédiat. En français, le titre de l'ouvrage a été traduit par *Les Aïeux*. Le culturème polonais introduit dans le jeu par le biais de l'intertextualité s'efface donc totalement.

ii. L'intratextualité et le *lore*

Dans le domaine vidéoludique, l'intratextualité peut être considérée comme les renvois à des événements des volets précédents du jeu vidéo considéré – s'il s'agit d'une suite de jeux. La différence peut toutefois être difficile à établir lorsqu'il s'agit d'un jeu aussi fortement inspiré du livre que l'est *Witcher III*. Dans ce cas précis, intertextualité, intratextualité et *lore* peuvent se confondre.

Il existe toutefois des suites de jeux qui ne sont pas inspirées d'ouvrages littéraires pré-existants. L'exemple en est donné avec la série *The Elder Scrolls*. Les différents volumes se déroulent toujours à des époques et dans des zones géographiques éloignées, mais le joueur retrouve des références aux volets précédents par le biais de contenus textuels insérés dans le jeu, du bestiaire, des divinités ou des quêtes similaires. Ainsi, certains livres que l'on peut trouver dans *The Elder Scrolls V: Skyrim* font référence aux événements de *The Elder Scrolls IV: Oblivion*. Les dialogues avec certains personnages permettent au joueur d'apprendre que le lieu où se déroulait *The Elders Scrolls III: Morrowind* a subi un grave cataclysme et n'existe plus dans le dernier volet. Dans différents volets du jeu, le joueur a la possibilité de partir en quête d'armes mythiques ayant appartenu à des divinités communes prénommées « Seigneurs Daedra ». Ici, les mêmes problématiques de cohérence se posent que pour la littérature, d'autant plus que pour ces jeux, il existe une frange de fans aguerris sensibles à ces détails.

d. **L'intertextualité variée de *La Peste à Breslau***

i. L'intertextualité littéraire classique

Marek Krajewski admet qu'il insuffle ses propres préférences et passions au personnage principal, Eberhard Mock, et son éducation littéraire ne fait pas exception. Ainsi, l'intertextualité concerne souvent, dans ses ouvrages, les œuvres classiques grecques et romaines. Un important passage d'intertextualité classique est analysé dans le chapitre sur le culturème imaginaire, car le bagage mythologique mobilisé est important dans les écrits gréco-romains³⁶⁹. Il ne s'agit toutefois pas d'un exemple unique :

³⁶⁹ Voir paragraphe « Marek Krajewski et les références aux mythologies gréco-romaines ».

<i>A pan to niby nie stosuje retorycznych sztuczek [...] ? Opóźnienie, retardację znał już Homer...</i>	<i>Parce que vous ne faites pas d'exercices rhétoriques, peut-être [...] ? Homère déjà pratiquait l'effet d'attente, la retardation...</i>
(<i>Dżuma w Breslau</i> , p. 191)	(<i>La Peste à Breslau</i> , p. 184-185)

L'intertextualité s'opère non pas avec le contenu des œuvres d'Homère, mais avec leur valeur stylistique. Le défi posé à la traduction est simple, car la référence intertextuelle est clairement énoncée. Il en va de même pour les renvois à des œuvres plus tardives :

<i>Niekiedy Mock wpadał w pychę. Czuł się niby Nietzscheański Übermensch, którego nie obowiązują mieszczańska moralność.</i>	<i>Il arrivait à Mock de sombrer dans la vanité. Il se sentait alors comme une sorte de surhomme nietzschéen, un Übermensch dispensé de respecter la morale bourgeoise.</i>
(<i>Dżuma w Breslau</i> , p. 213)	(<i>La Peste à Breslau</i> , p. 204)

Une fois de plus, l'intertextualité est clairement énoncée. La référence culturelle ne peut échapper ni au lecteur polonais, ni au lecteur français. Il est toutefois intéressant de noter les différences de présentation entre les deux versions. En polonais, l'auteur laisse au destinataire le soin de comprendre et décrypter le sens du mot *Übermensch* qu'il est pourtant difficile de rapprocher de mots polonais courants. Le bagage mobilisé dépend donc soit du bagage linguistique du lecteur, soit de ses connaissances en philosophie. Bien que les fonds culturels mobilisés soient communs dans les deux langues, les traductrices ont opté pour une approche explicative en français. Toutes deux professeurs en activité, peut-être perçoivent-elles une baisse dans les connaissances philosophiques en France qui les a menées à opter pour cette démarche.

ii. L'intertextualité journalistique

Le paysage dans lequel Krajewski situe ses personnages correspond à une époque particulière, dans un lieu précis. Ses romans ne sont pas des romans historiques. Toutefois, il souhaite rendre la Breslau qu'il représente aussi crédible et fidèle que possible. L'intertextualité entre en jeu dans cette tendance à la fidélité. Ainsi, certaines informations semblent tirées d'archives :

<p><i>Ścisnął w rękę dzisiejszą « Illustrierte Woche », tygodniowy dodatek do « Breslauer Neueste Nachrichten », i zastanawiał się, co powinien zrobić. Bardzo korciło go, aby przeczytać wiadomości sportowe i dowiedzieć się, kto zwyciężył w rozegranym wczoraj w Sztokholmie meczu Niemcy-Szwecja.</i></p> <p><i>(Dżuma w Breslau, p. 29)</i></p>	<p><i>Il serrait entre ses mains l'« Illustrierte Woche », le supplément hebdomadaire des Breslauer Neueste Nachrichten, et se demandait ce qu'il devait faire. Il avait très envie de lire les nouvelles sportives pour savoir qui avait gagné le match Allemagne-Suède à Stockholm.</i></p> <p><i>(La Peste à Breslau, p. 33)</i></p>
---	---

L'information contenue ici est de nature purement historique et ajoute à la crédibilité de l'ensemble en fournissant des données qui, outre leur valeur fidélisante, n'ont pas de rapport réel avec l'histoire relatée. Ce procédé permet à l'auteur de placer le lecteur dans un espace vraisemblable d'une part, et historiquement viable d'autre part. De même que chez Kapuściński, la stratification du culturème est donc double : intertextuel d'une part, historique de l'autre. L'Allemagne et la Suède se sont effectivement affrontées lors d'un match de football à Stockholm le 29 juin 1923. Cette précision peut être facilement déduite de la version polonaise. En effet, il est précisé un peu plus tôt que les événements décrits se déroulent le « samedi 30 juin 1923 », à « midi quarante-cinq »³⁷⁰. Notons que le degré de précision est moins élevé dans la traduction française que dans l'original. En effet, l'auteur stipule que le match s'était déroulé la veille, précision absente de la traduction.

La présence de l'intertextualité est incontestable chez Krajewski, établie d'une part avec les sources littéraires, d'autre part avec les sources historiques à rapprocher de l'intertextualité journalistique repérée chez Kapuściński. Il s'agit, la plupart du temps, d'une intertextualité directe, non voilée.

iii. L'intertextualité picturale

Une référence picturale importante est présente dans *La Peste à Breslau* :

<p><i>Zapalił zapalniczkę i serce omal nie rozsadziło mu gardła. Stali przed nim. Cztery mężczyźni w długich płaszczach ociekających deszczem. Na głowach mieli kapelusze, na twarzach skórzane maski przeciwgazowe.</i></p>	<p><i>Il alluma son briquet et sa gorge se noua. Ils étaient devant lui. Quatre hommes dans de longs manteaux dégoulinants de pluie. Des chapeaux coiffaient leurs têtes, des masques de protection contre le gaz couvraient leurs</i></p>
--	--

³⁷⁰ Voir KRAJEWSKI, Marek, *La Peste à Breslau*, op. cit., p. 32.

Zamiast rur czy wystających filtrów zaopatrzone były w zakrzywione ptasie dzioby. Widział już kiedyś takie postaci na obrazie. Nie pamiętał nazwiska malarza. **Pamiętał tytuł obrazu. Piekło.**

(Dżuma w Breslau, p. 141-142)

visages. Les tuyaux ou les filtres proéminents avaient été remplacés par des becs d'oiseau crochus. Il avait déjà vu ce genre de personnages en peinture. Le nom du peintre ne lui revenait pas en mémoire, mais il se souvenait du nom du tableau : L'Enfer.

(La Peste à Breslau, p. 136)

Dans ce passage, la référence picturale est très directe car l'image à laquelle songe l'auteur est décrite avec précision. L'artiste n'est pas cité, mais le titre hypothétique du tableau est donné, de façon à exprimer le ressenti de celui qui raconte. Ce passage gagne en importance si l'on considère que l'image du médecin de peste a probablement inspiré le titre de l'ouvrage. La version française est fidèlement traduite, et elle est en outre dotée d'une illustration en début de livre, absente de la version polonaise :



Figure 21 : Docteur Schnabel de Rome pendant l'épidémie de Peste noire, gravure de Paul Fürst, 1656

iv. L'intratextualité directe

Outre les références intertextuelles dont la nature est variée, *La Peste à Breslau* contient des références aux autres aventures de Mock tirées du passé du personnage. L'exemple en est donné ci-dessous :

<i>Pierwszy raz pan radca zaprasza mnie do siebie – mruknął Mock – a ja już myślałem, że od sprawy czterech marynarzy całkiem pan o mnie zapomniał...</i>	<i>C'est la première fois que vous m'invitez, commissaire divisionnaire, murmura Mock. Depuis l'affaire des quatre marins, je pensais que vous m'aviez complètement oublié.</i>
(<i>Dżuma w Breslau</i> , p. 49)	(<i>La Peste à Breslau</i> , p. 51)

La référence qui est ici établie est claire tant pour le lecteur polonais que pour le lecteur français qui a lu les aventures précédentes de Mock. Le polonais comme le français sont similaires. Toutefois, les traductrices ont choisi de doter le français d'une note de bas de page qui renvoie le lecteur aux *Fantômes de Breslau*, dans un mouvement explicatif.

e. Quel type d'intertextualité dans *Les Chevaliers teutoniques* ?

Dans *Les Chevaliers teutoniques*, l'intertextualité biblique et chrétienne semble occuper le devant de la scène. Toutefois, ces références ne sont pas directes. Elles s'expriment dans les manières de penser et d'agir ainsi que dans la phraséologie. Toutefois, les auteurs chrétiens et les rédacteurs bibliques ne sont pas directement cités. Ainsi, ce culturème appartient au marqueur du sacré dans son ensemble plutôt qu'à la catégorie de l'intertextualité.

Par ailleurs, l'ouvrage contient quelques chansons qui pourraient aussi bien être des chansons populaires que des créations de l'auteur. En effet, si l'on considère que l'auteur a réalisé un véritable travail d'historien pour créer son roman, il est possible que ces chants soient issus d'un fond folklorique et constituent ainsi un lien intertextuel particulier. Toutefois, elles sont aujourd'hui considérées comme relevant de la créativité de l'auteur :

<i>Gdybym ja ci miała Skrzydłeczka jak gąska Poleciałaby ja Za Jaśkiem do Śląska!</i>	<i>Si j'avais des ailes Comme une oiselle Pendant tout le temps Je suivrais mon Jean.</i>	<i>Que n'ai-je les rapides ailes De l'hirondelle ou du rainier ? En Silésie Amour m'appelle J'y rejoindrais mon chevalier.</i>
<i>Usiadłaby ci ja Na śląskowskim płocie: « Przypatrz się, Jasiulku, Ubogiej sierocie ».</i>	<i>Je me poserais Sur la haie d'aubépine Ma plus câline Chanson te chanterais</i>	<i>Sur un buisson de Silésie Haut juchée et le col tendu Je pépierais : « Suis-je jolie ? Dis-moi, mon aimé, me veux-tu ?</i>
<i>(Krzyżacy, p. 15-16)</i>	<i>(Les Chevaliers teutoniques, p. 15)</i>	<i>(Pour l'Honneur et pour la Croix, p. 15-16)</i>

Même si cette chanson ne constitue pas, au départ, une référence intertextuelle, force est de constater qu'elle s'est ancrée dans la culture polonaise. Ainsi, elle a été mise en musique et interprétée par des groupes folkloriques tels que *Zespół Pieśni i Tańca Śląsk* [Troupe de chant et de danse Silésie]. Elle est d'ailleurs considérée comme étant de la plume de Sienkiewicz. Ainsi, les liens d'intertextualité se sont établis à postériori, ce qui motive la thèse du culturème évolutif émise lors de la recherche préliminaire sur Kapuściński.

Dans le tableau ci-dessus, les différentes traductions qui existent pour cette chanson sont citées. La différence d'emphase est ici intéressante à noter. Dans la version nouvelle de Nittman, la chanson de Danusia est considérée comme une simple chansonnette. On y retrouve l'information sur le nom de l'être aimé, mais toute indication de lieu disparaît. Le culturème polonais est ainsi effacé : d'une part, le prénom Jasio, très commun en Pologne, est naturalisé en « Jean ». D'autre part, l'information sur le lieu n'apparaît plus. Dans la version plus ancienne de Wodzinski et Kozakiewicz, il est précisé que la chanson se déroule en Silésie, ce qui constitue un culturème d'appartenance géographique important. Nittman a choisi de traduire « *śląkowski płot* », litt. « haie de Silésie », par « *haie d'aubépine* ». Ce choix semble résulter des besoins de créer une rime plutôt que de l'établissement d'une référence géographique. Les deux versions sont ainsi adaptées : la forme de chanson à rimes est privilégiée au sens littéral des paroles de Danusia. Toutefois, la version plus ancienne, bien qu'également pensée en rimes, est sémantiquement plus proche de la version originale de Sienkiewicz.

4. Références culinaires

Chaque pays, et même chaque région, possède ses propres plats et mets culinaires. Il s'agit là à la fois d'un véritable culturème et d'un indicateur contextuel, car il renseigne aussi bien sur la culture d'origine que sur le contexte d'écriture. Dans son étude sur l'élément culturel dans les traductions françaises de *Messire Thadée* de Mickiewicz, Elżbieta Skibińska consacre un chapitre entier à cette problématique³⁷¹. Elle stipule que de nombreux chercheurs se sont penchés sur la question de la présence importante de la dimension culinaire dans l'œuvre. Ainsi, selon Marian Tatara, la description de nombreux repas joue trois fonctions chez Mickiewicz : permettre à l'écrivain de situer tous les protagonistes au même endroit au même moment afin de développer l'histoire, car le repas était un moment de réunion ; montrer le rôle des repas comme indicateur social, les habitants de Soplicowo mangent tous ensemble donc sont de rang égal ; enfin, créer un rituel en leur attribuant un aspect solennel. Skibińska ajoute ses propres remarques à ces réflexions. Selon elle, les nombreuses descriptions culinaires peuvent découler de l'attrait de l'écrivain pour les mets polonais lié à la nostalgie du pays natal. En effet, *Messire Thadée* est un ouvrage écrit alors que l'écrivain était en exil, pendant la période des partages.

Ainsi, l'élément culinaire se place à tous les niveaux de la culture, national, social et personnel à la fois. Dans *Messire Thadée*, la référence à la nourriture se place au niveau national par son appartenance polonaise, social car elle permet de définir le statut des protagonistes, et personnel car elle reflète les préférences de l'auteur. Dès lors, il est possible de s'interroger sur le rôle du culturème culinaire dans d'autres types de textes. La polonité d'un Sapkowski ou d'un Krajewski se ressent-elle dans les spécialités culinaires évoquées, compte tenu du fait que le premier décrit des mondes imaginaires et que le second se situe à une époque où Wrocław n'était pas polonaise ? Ou bien les culturèmes culinaires correspondent-ils plutôt à des marqueurs contextuels qui permettent de donner de la substance au monde ou lieu représenté ?

³⁷¹ Voir SKIBIŃSKA, Elżbieta, *op. cit.*, p. 157-200.

a. Une présence minimale du culturème culinaire chez Kapuściński

Parmi les textes analysés lors de la recherche préliminaire, le culturème culinaire n'est que très peu présent. On en trouve une occurrence unique dans *Le Christ à la Carabine* où il ne concerne pas la culture polonaise, mais la culture anglaise :

<i>Sąsiad smaży baraninę i ja smażę baraninę, a urzędnik z Londynu wścieka się, bo jemu baranina śmierdzi, bo on tylko eggs and bacon i afternoon tea.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 43)	<i>Mon voisin fait rôtir de la viande de mouton et moi aussi. L'employé de banque de Londres peste parce qu'il trouve que le mouton pue. Lui ne fait que frire des œufs au bacon et, l'après-midi, il prend son thé avec un nuage de lait.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 43)
---	--

Il est intéressant de remarquer que ces marqueurs, indiqués par leurs originaux en anglais dans la version polonaise, ont été étoffés par la traductrice française dans un mouvement explicatif. L'anglais est ainsi supprimé pour être remplacé par les versions françaises. Le culturème s'en retrouve naturalisé. Par ailleurs, on peut s'interroger sur l'utilisation du verbe « *frire* » dans la traduction, alors que l'original ne renvoie pas à l'action de préparer, mais de consommer. Ce passage démontre toutefois que l'aspect culinaire est bel et bien culturel : le Britannique typique, celui qui mange des *eggs and bacon* et prend son thé de l'après-midi, n'est ici pas habitué aux odeurs d'une cuisine plus exotique. Par ailleurs, ces habitudes culinaires du Royaume-Uni peuvent être lues comme étant connotées de façon péjorative, car le passage décrit un Anglais fermé aux cuisines étrangères, et donc à l'Autre.

b. Les plats dans l'univers de *Sorceleur*

La plupart des plats présents dans *Sorceleur* ne sont pas spécifiquement nationaux. La majeure partie des descriptions culinaires se situent à des épisodes qui parlent de banquets ou de festins. Le culturème est alors relatif à la couche sociale représentée :

<p><i>Wylecieli, zwarci w uścisku, upadli na marmurową posadzkę, sunąc po niej w poślizgu, przewrócili ogromny świecznik, a zaraz potem stół, z którego z hukiem i trzaskiem posypały się kryształowe puchary, patery z owocami i ogromna micha pełna tłuczonego lodu, wodorostów i ostryg. Ktoś wrzasnął, ktoś zapiszczał. Leżeli na samym środku sali balowej, jasnej od kandelabrow.</i> (<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 307)</p>	<p><i>Ils s'envolèrent, étroitement enlacés, heurtèrent un sol de marbre sur lequel ils glissèrent en renversant au passage un énorme chandelier et aussitôt après une table d'où tombèrent des coupes et des compotiers de cristal et un énorme plat d'huîtres sur un lit d'algues et de glace pilée. On entendit un hurlement et un cri strident. Ils étaient allongés au beau milieu d'une salle de bal éclairée par des candélabres.</i> (<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 357)</p>
<p><i>Tu jest pularda, tu szynka z dzika, tu paszтет z... Nie wiem z czego. Z czegoś. Tutaj mamy jarząbki. Nie, zaraza, to kuropatwy. Pomyliłem zaklęcia [...]. Jak to wino? Zauważyłeś, że to z winogron, nie z jabłek?</i> (<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 60-61)</p>	<p><i>Voici une poularde ! Tu as ici du jambon de sanglier ; là, du pâté de je ne sais trop quoi, de... quelque chose. Ici, nous avons des gelinottes. Non, peste ! Ce sont des perdrix. Je me suis trompé de formule [...]. Comment tu trouves ce vin ? Tu as vu ? C'est du vin de raisin et non pas du vin de pomme.</i> (<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 69)</p>

Le premier exemple cité correspond à une information d'ordre social. Dans la version polonaise comme dans la version française, les mets sont présentés comme raffinés. Les huîtres étant un plat relativement courant en France, la traductrice a souligné le côté sophistiqué de la nourriture en optant pour une description semblable à celle que l'on pourrait trouver sur une carte de restaurant : « *plat d'huîtres sur un lit d'algues et de glace pilée* ».

Dans le deuxième exemple, Geralt dîne chez un hôte riche qui vit à la campagne. Les plats présentés sont moins recherchés que dans le premier exemple. Toutefois, un culturème géographique important se glisse dans l'original : « *Tu as vu ? C'est du vin de raisin et non du vin de pommes* ». En France, le concept même de « vin » laisse supposer que le produit est à base de raisins : le pays est un grand fabricant, exportateur et consommateur de cet alcool. Par le passé, toutefois, le vin de raisins était destiné à la consommation des plus riches. Les couches pauvres de la société fermentaient leur vin à partir de pommes. Dès cette époque, la boisson était appelée « cidre ». Aujourd'hui, le cidre est une boisson qui est devenue typique de la Bretagne et de la Normandie et qui, contrairement au vin classique, contient des bulles. L'interprétation pour cet élément est donc double. D'une part, il peut s'agir d'un culturème historique qui renvoie à une époque où le vin de raisins était destiné aux riches. D'autre part, il peut s'agir d'un culturème géographique qui indique que le paysage où se déroule l'action

est peu ou pas pourvu de vignobles. Dans sa version française, Laurence Dyèvre choisit la conservation de l'exotisme que constitue le concept de « vin de pommes ».

Sorceleur n'est pas, dans l'ensemble, un ouvrage culinairement spécifique comme l'est celui de Mickiewicz. Les mentions de la nourriture sont peu nombreuses et d'un aspect plutôt général que spécifique à la Pologne. Toutefois, les marques de polonité culinaire existent :

<p><i>Karczmarz uniósł głowę znad beczki kiszonych ogórków i zmierzył gościa wzrokiem.</i></p> <p>(<i>Ostatnie życzenie</i>, p. 7)</p>	<p><i>Le patron leva la tête de son tonneau de cornichons marinés pour toiser son client.</i></p> <p>(<i>Le Dernier Vœu</i>, p. 7)</p>
<p>- [...] <i>Ja go chcę żywym, Selborne. Co proponujesz ?</i></p> <p>- <i>Zrobimy go na pieroga.</i></p> <p>- <i>Na pieroga ?</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Po niecałej godzinie zrobiliśmy niewidzialnego szpiega na pieroga. Klasycznym, podręcznikowym sposobem [...]. Ola Harsheim i Dacre Silifant chwycili skopki i równocześnie chlusnęli śmietaną we wskazywanym przez Kennę kierunku. Til Echtrade zamasyście sypnął skrywanym pod stołem korcem mąki. Na podłodze izby zmaterializował się śmietano-mączny kształt, początkowo bezformny. Ale Bert Brigden czuł. Bezbłędnie oceniwszy, gdzie może być głowa pieroga, z całej siły przydzwonił w tę głowę żeliwną patelnią.</i></p> <p>(<i>Wieża Jaskółki</i>, p. 399-401)</p>	<p>- <i>Je le veux vivant, Selborne. Que proposes-tu ?</i></p> <p>- <i>On va le faire raviole.</i></p> <p>- <i>Raviole ?</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Moins de une heure plus tard, l'espion invisible était fait raviole. D'une manière classique, élémentaire [...]. Ola Harsheim et Dacre Silifant saisirent les baquets et jetèrent la crème dans la direction indiquée par Kenna. Til Echtrade lança énergiquement la farine contenue dans un boisseau caché sous la table. Sur le sol de la pièce se matérialisa une forme enfarinée aux contours irréguliers. Mais Bert Brigden était vigilant. Ayant déterminé avec précision la position de la tête de la raviole, il lui porta un coup violent à l'aide d'une poêle en fonte.</i></p> <p>(<i>La Tour de l'Hirondelle</i>, p. 459-461)</p>

Dans les deux extraits ci-dessus, le culturème polonais est représenté par deux spécialités typiquement polonaises : les *ogórki kiszone* ou cornichons marinés au sel et le *pieróg*, petits croissants de pâte cuite à l'eau fourrés de fromage, de viande, de choux ou encore de myrtilles. Dans les deux cas, la traduction est naturalisante. Laurence Dyèvre a opté pour le descriptif « *cornichons marinés* » qui ne correspond pas exactement au produit que l'on peut trouver en Pologne, mais qui constitue probablement l'équivalent le plus proche. Quant à Caroline Raszka-Dewez, elle a également opté pour une spécialité culinaire connue en France

et en Italie qui, bien que le moyen de préparation soit similaire, ne correspond pas exactement au met polonais, mais en constitue l'équivalent le plus proche.

c. Indications temporelles et géographiques : spécialités culinaires dans *The Witcher III*

Dans *The Witcher III*, de très nombreux éléments culinaires sont présents. Les aliments jouent le rôle d'objets de soin : lorsque le personnage encaisse des dégâts et perd des points de vie, il peut les restaurer en faisant consommer de la nourriture et des boissons à Geralt. Certains de ces éléments, comme les fruits (pommes, framboises) ou les viandes (poulet rôti, etc.) ne sont pas culturellement spécifiques. D'autres, en revanche, sont des cultures à part entière.

Ainsi, dans le jeu principal, le joueur peut trouver des *pierogi*, rendu en français par « raviole » dans le même esprit que ce qui s'opère dans la traduction du livre. Dans l'extension *Blood and Wine* qui se déroule dans le duché de Toussaint maquillé en territoire franco-italien, des spécialités considérées comme françaises sont présentes : baguette de pain, divers fromages, nombreuses variétés de vin.

Par ailleurs, le joueur peut équiper ses armes et armures d'objets appelés « pierres runiques » qui lui attribuent divers bonus : plus de dégâts aux ennemis, meilleure défense, etc. Ces pierres runiques sont nommées d'après des divinités slaves réelles : Czernobóg (fr. Tchernobog), Dziejanna (fr. Devana), etc. Dans cet esprit, le *pieróg* polonais est élevé à la qualité de divinité :



Figure 22 : Pierre runique « Pieróg » dans la version polonaise de *The Witcher III*

En français, le culturème n'est pas rendu. Les éléments culinaires qui introduisent une note à la fois humoristique et naturalisante pour un joueur polonais sont adaptés graphiquement, mais pas culturellement. Le *pieróg* nécessaire à la création de l'enchantement est traduit par « raviole », tandis que les noms de « divinités » Pieróg et Twaróg sont transposés en français : « Pyrog » et « Tvarog ».

d. Définition de la zone géographique par la cuisine dans *La Peste à Breslau*

Eberhard Mock est un amateur de bonne chair et d'alcool. Les références culinaires sont assez nombreuses tout au long du cycle de romans. Cependant, leur spécificité culturelle est difficile à définir car l'histoire se déroule avant que Breslau redevienne polonaise après plusieurs siècles d'appartenance aux territoires germanophones. La question qui se pose alors est de savoir s'il s'agit de culturèmes germaniques dans un livre rédigé par un auteur polonais, qui ont ensuite été traduits vers le français, ou si ce sont, au contraire, des références polonaises.

Le culturème culinaire polonais est présent à une seule reprise dans *La Peste à Breslau*, et il est souligné par l'auteur :

<p><i>Szczególnie zadziwiał go tęgi, rudowłosy jegomość, przed którym stał głęboki talerz wypełniony kluskami, zwanymi « polskimi » lub « śląskimi ».</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 90)</p>	<p><i>Un personnage roux, devant lequel était posée une assiette creuse remplie de gnocchis dits « polonais » ou « silésiens », le stupéfiait particulièrement.</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 89)</p>
--	--

Les *kluski* sont un plat typique en Pologne préparé la plupart du temps avec du fécule de pomme de terre à la place de la farine de blé traditionnelle. C'est particulièrement vrai pour les *kluski śląskie* dont la pâte consiste en un mélange de pomme de terre et de fécule. En forme de cercle épais, elles présentent un petit renforcement en leur centre. Il s'agit d'un plat traditionnel polonais.

En français, *kluski* sont traduits par « *gnocchis* », pâtes italiennes à base de farine de blé, de semoule ou de pomme de terre, de forme épaisse et allongée. Il s'agit sans doute d'une version plus connue du lecteur français, mais qui subit un glissement géographique important, de l'espace germanique vers l'espace italien. Or l'Allemagne a de nombreux plats semblables aux *kluski* polonaises : les *spaetzle*, les *knepfle*, etc. Une solution pour transmettre le contenu du plat aurait été la traduction explicative : « *gnocchis* de pomme de terre dits 'polonais' ou 'silésiens' ». Toutefois, pour conserver une plus grande cohérence avec le lieu décrit, une réappropriation du plat par l'espace germanique aurait également été possible : « des *knepfle* dits 'polonais' ou 'silésiens' ». Cependant, il y aurait eu un phénomène d'exotisation dans la traduction là où le polonais naturalise spécifiquement le plat pour le lecteur de la version originale.

Les aliments peuvent donc également contribuer à la description de l'univers de l'histoire. L'exemple en est donné dans l'exemple suivant :

<p><i>Poprosił woźnego Bendera o zamówienie w ratuszowej jadłodalni Pieczona Kielbaska spod Dzwonka dwóch bulek z wątrobianką i jednego małego ciemnego haasego [...].</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 98)</p>	<p><i>[II] téléphona au poste de garde pour prier le concierge Bender de lui commander à la brasserie Sous la Cloche – le restaurant de l'hôtel de ville – deux petits pains au pâté de foie et une bière Haase.</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 97)</p>
--	---

La *wątrobianka* peut ne pas être considérée comme culturellement spécifique, car des variantes de cette spécialité de charcuterie existent tant en Pologne qu'en Allemagne ou en France. En allemand, elle est appelée *leberwurst*. L'auteur a opté pour une naturalisation de la spécialité pour le lecteur polonais, et les traductrices ont opté pour le même processus en français. La boisson, toutefois, est spécifique à l'espace culturel germanique considéré. En effet, il s'agit d'une bière issue des brasseries Haase de l'ancienne Breslau. L'utilisation de cette marque plutôt que d'une autre contribue non seulement à définir l'espace géographique considéré, mais aussi l'époque. En effet, cette bière n'est plus produite aujourd'hui, mais il est toutefois possible de visiter l'ancienne brasserie.

e. Le culturème culinaire face à l'éloignement historique : *Les Chevaliers teutoniques*

L'éloignement historique avec le temps du récit rend le culturème culinaire difficile à évaluer dans *Les Chevaliers teutoniques*. Plusieurs questions se posent : le culturème culinaire est-il pertinent du point de vue historique ? Malgré cet éloignement, est-il possible de définir certains culturèmes culinaires comme spécifiquement polonais ?

Certaines références à la nourriture semblent, de prime abord, culturellement neutres :

<p><i>Wniesiono polewkę winną, zaprawioną jajami, cynamonem, gwoździkami, imbirem i szafranem tak silnie, że zapach rozszedł się po całej izbie.</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 56)</p>	<p><i>Sur la table fuma une soupe au vin et aux œufs dont le condiment – cannelle, gingembre, safran et clous de girofle unit son fumet aux roulades du bouffon [...].</i></p> <p>(<i>Pour l'Honneur et pour la Croix</i>, p. 37)</p>	<p><i>On apporta une soupe au vin garnie d'œufs, violemment parfumée de cannelle, de gingembre et de safran.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 41)</p>
--	---	--

S'agit-il toutefois ici d'une réelle neutralité ? Le passage se situe alors que les personnages assistent à un petit-déjeuner à la table royale. De nos jours, la plupart des aliments et condiments cités sont facilement accessibles dans le commerce à un prix qui peut être modique. Cependant, au Moyen-âge, les épices telles que le gingembre ou le safran étaient

synonymes d'exotisme. Importées de pays lointains, leur utilisation était également synonyme de richesse et reflétait le statut social. En effet, les paysans ou même la partie moins aisée de la noblesse ne pouvaient probablement pas se les permettre. En français, cette marque d'appartenance sociale est reproduite dans les deux traductions. Toutefois, un élément, les clous de girofle, manque à la liste établie par Nittman. Il est difficile d'établir avec certitude la cause de cette omission, qui peut aussi bien résulter d'un oubli que de la volonté de supprimer un élément qui, en français, ne reflète pas l'aisance des personnages atablés.

Les exemples de culturèmes culinaires sont relativement peu nombreux dans *Les Chevaliers teutoniques*. L'exemple ci-dessus montre toutefois qu'ils sont culturellement significatifs. Le pré-requis au décryptage du caractère social de la nourriture est principalement de savoir que l'histoire se déroule en Pologne. Ceci est toutefois souligné à de nombreuses reprises dans l'ouvrage et le culturème demeure à portée du lecteur tant polonais que français.

5. Références bibliques

Les références au sacré chrétien peuvent s'exprimer à divers niveaux du culturème, ce qui les rend difficiles à classer dans telle ou telle catégorie définie. Il peut par exemple s'agir d'expressions idiomatiques relatives à la Bible et qui seraient à ranger parmi les marqueurs langagiers. Mais les références bibliques peuvent aussi apparaître sous la forme de renvois à des épisodes ou des événements particuliers décrits dans l'Ancien ou le Nouveau Testament. Ce culturème serait alors proche des culturèmes mythologiques décrits dans le chapitre sur l'imaginaire – bien que ce choix puisse être discutable, car nous ne voudrions pas que les catégories que nous énonçons viennent heurter quelle que croyance que ce soit. Elles pourraient également être considérées comme une forme spécifique d'intertextualité, il semble cependant qu'il s'agit d'un thème trop vaste pour qu'il n'occupe qu'un paragraphe dans un chapitre. Ainsi, au vu de la diversité des domaines recouverts, nous avons opté pour un chapitre à part entière dans la rubrique consacrée aux culturèmes à repérer lorsque l'on aborde le travail sur un texte polonais.

a. Ryszard Kapuściński : l'écriture polonaise marquée par le sacré chrétien ?

Dans le cadre de la recherche préliminaire sur le texte journalistique, il est apparu comme judicieux de différencier deux grandes catégories de marqueurs du sacré : les marqueurs religieux, c'est-à-dire les marqueurs qui se réfèrent à des idées ou concepts religieux, et les marqueurs bibliques qui se réfèrent plus spécifiquement à des passages de la Bible, cités explicitement ou implicitement. Ils instaurent des relations intertextuelles avec le texte sacré du christianisme.

i. Les marqueurs religieux

Les marqueurs religieux sont les marqueurs relatifs à des concepts généraux liés à la religion. Ils peuvent découler d'une religion en particulier, qu'elle soit chrétienne, musulmane, juive ou autre, ou bien être des idées communes à plusieurs religions. Il peut également s'agir de références plus ou moins éloignées de la religion, passant par le vocabulaire utilisé, le style du texte, etc.

Le Christ à la carabine en présente des exemples multiples. Un grand nombre de ces culturèmes, dont la présence est annoncée dès le titre de l'ouvrage, apparaissent dans le premier chapitre du reportage sur la guerre israélo-palestinienne. Kapuściński voyageait alors sur les terres de l'Ancien Testament, carrefour et berceau des trois religions monothéistes.

<i>Trzej fedaini wejdą o świcie do wioski izraelskiej, wezmą - powiedzmy -dziesięciu zakładników i zamkną się z nimi w jakimś budynku. O tych fedainach i zakładnikach możemy już myśleć tak, jakby byli na Sądzie Ostatecznym.</i>	<i>À l'aube, trois combattants palestiniens vont entrer dans un village israélien et prendre, disons, dix otages, puis ils s'enfermeront avec eux dans un bâtiment. On peut considérer que les fedayins et les otages se trouvent déjà face au Juge suprême.</i>
<i>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 9)</i>	<i>(Le Christ à la carabine, p. 11)</i>

Le concept de «*Sąd Ostateczny*» se traduit littéralement par «*Jugement dernier*». Ce concept existe aussi en français. Il est intéressant de voir que la traductrice a préféré utiliser une référence directe à Dieu. Il s'opère ici un glissement sémantique entre mort (*Jugement dernier*) et justice (*Juge suprême*).

<p><i>Kąpiel przynosiła mi radość, ponieważ dawała ochłodzenie, a poza tym pamiętałem, że kto zanurzy się w wodach Jordanu, otrzymuje odpust wieczysty.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 21)</p>	<p><i>Un vrai bonheur car, outre le rafraîchissement, je crois me souvenir que cette baignade donne l'absolution éternelle.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 23)</p>
---	--

L'expression « *zanurzyć [się] w wodach Jordanu* » se retrouve à plusieurs reprises dans la Bible. Le Jourdain est la rivière où les premiers chrétiens furent baptisés. L'expression utilisée par l'auteur renvoie non seulement à l'idée de baignade, mais aussi, et peut-être surtout, au geste religieux qu'est le baptême, élément que l'on ne retrouve pas dans la version française. Ce geste de baptême est indiqué par l'utilisation du verbe « *zanurzyć się* », « s'immerger », qui va au-delà de la simple baignade. Par ailleurs, le verbe polonais « *pamiętałem* », « je me souvenais », a été traduit par « *je crois me souvenir* », ce qui constitue une erreur de sens par rapport au polonais, où il n'y a pas la notion de doute présente dans la traduction française.

<p><i>Mentalność arabska jest na wskroś religijna, choć z reguły ich pobożność nie jest ani szowinistyczna, ani bigoteryjna.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 21)</p>	<p><i>La mentalité des Arabes musulmans est profondément religieuse mais leur piété n'a rien de chauvin ni de bigot.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 23)</p>
--	---

Il est intéressant de noter, dans cet exemple, l'information supplémentaire introduite dans la version française. En effet, la version originale semble parler de l'ensemble de la population arabe, or, dans la traduction, elle est réduite à la population croyante. Il s'agit probablement ici de ce qu'Elżbieta Tabakowska appelle « *la collision de différents points de vue et différents espaces de mentalités* »³⁷², avec l'introduction dans la version française de la différenciation entre Arabes et musulmans : un Arabe n'est pas forcément un musulman et vice-versa. Il s'agit ici d'une rectification volontaire de la traductrice qui nous a expliqué lors d'un échange d'e-mails qu'elle ne souhaitait pas faire d'amalgame entre Arabes et musulmans. Par ailleurs, la nuance « *z reguły* », « en règle générale », est oubliée dans la traduction.

³⁷² TABAKOWSKA, Elżbieta, *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Kraków : Wydawnictwo Znak, 2009, pages 92-93 : « zderzenie ze sobą różnych punktów widzenia i różnych przestrzeni mentalnych ».

Le culturème religieux se retrouve également dans le style d'écriture adopté pour certains passages :

Pan Bóg zgodził się i powiedział - dobrze, niech każdy naród złoży na mojej ziemi wybranej tą część swojego zła, którą ma w nadmiarze. To ziemia mojego proroka Mojżesza, mojego proroka Chrystusa i mojego proroka Mahometa. Oni są mądrzy i cierpliwi, oni sobie z tym wszystkim poradzą.

(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 53)

Le Seigneur Dieu donnait sa bénédiction en disant : « Bien ! Que chaque peuple dépose son trop-plein de misère sur ma Terre promise, celle de mes prophètes, Moïse, Jésus et Mahomet. Ils sont sages et tolérants, ils s'en débrouilleront ».

(Le Christ à la carabine, p. 54)

Plusieurs mots ont été traduits de manière interprétative : « *zgodził się i powiedział* », litt. « il accepta et dit », a été traduit par « *donnait sa bénédiction en disant* » ; « *zło* », litt. « le mal », a été traduit par « *misère* » ; « *cierpliwi* », litt. « patients », a été traduit par « *tolérants* ». Le rythme du texte, avec la répétition de « *mojego proroka* », qui imite le style biblique, n'est pas non plus respecté, ce qui peut être dû à la faible tolérance du français moderne face aux répétitions.

Des exemples du culturème religieux se trouvent également dans *Autoportrait d'un reporter* :

1	<p><i>Jest jednak pewna liczba ludzi, którzy obdarzeni są taką - mówiąc językiem religii - łaską albo darem czynienia czegoś, co wykracza poza ich partykularne życie.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 20-21)</p>	<p><i>Il existe toutefois un certain nombre de personnes qui sont touchées par la grâce, pour reprendre la terminologie religieuse, ou qui ont le don d'entreprendre des actions qui dépassent leur vie privée.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 21)</p>
2	<p><i>[...] zaczynałem się modlić : Boże, spraw, bym jeszcze tym razem zdołał ująć z życiem [...].</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 35)</p>	<p><i>[...] je me mettais à prier : mon Dieu, fais que cette fois encore je m'en tire [...].</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 38)</p>
3	<p><i>Podaję tu zawsze przykład wspaniałych reportaży amerykańskich z Iranu Francis Fitzgerald, w których było wszystko prócz... religii - Chomeiniego, islamu. Kiedy przyjechałem do Iranu, natychmiast wyczułem i doceniłem wagę żywiołu religijnego ; nie dlatego, że Duch Boży mnie oświecał - pozwoliła mi na to moja polskość.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 70-71)</p>	<p><i>Comme exemple, je cite toujours les merveilleux reportages américains sur l'Iran de Frances Fitzgerald, où on trouve tout sauf... la religion, celle de Khomeiny, l'islam. Lorsque je suis arrivé en Iran, j'ai immédiatement senti et apprécié le poids du phénomène religieux ; non pas par l'opération du Saint-Esprit, mais grâce à ma culture polonaise.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 76)</p>

Ces exemples montrent que dans *Autoportrait d'un reporter*, le marqueur religieux passe avant tout par le vocabulaire et par le style. L'auteur l'indique lui-même dans l'exemple 1, où la religion se reflète dans le vocabulaire, en utilisant la phrase « *mówiąc językiem religii* », « *pour reprendre la terminologie religieuse* ». L'exemple 2 introduit quant à lui la forme de la prière, la religion apparaît donc ici par le biais du style d'écriture.

Le vocabulaire religieux est aussi présent dans l'exemple 3 (« *non pas par l'opération du Saint-Esprit* »). Dans cet exemple, la sensibilité à la religion est revendiquée par l'auteur comme étant un signe de sa polonité. L'auteur considère la religion comme indissociable de la culture polonaise, et justifie ainsi la recherche de marqueurs du sacré dans les textes d'auteurs polonais.

ii. Les marqueurs bibliques

Contrairement aux marqueurs religieux, les marqueurs bibliques ne renvoient pas à des idées ou des concepts religieux, mais à des citations ou des idiomes tirés de la Bible, reconnaissables à la lecture.

Bien que la laïcité soit plus implantée en France qu'en Pologne, les deux pays sont de tradition catholique. Il est ainsi possible de supposer que les références faites à la Bible dans l'original se retrouvent également dans la traduction. Il est intéressant de remarquer que ce n'est pas toujours le cas.

<i>Miejscowi Żydzi pamiętali, że kiedyś Palestyna była krajem mlekiem i miodem płynącym. Arabowie, chrześcijanie i Żydzi żyli w zgodzie, nikomu nie przychodziło do głowy, żeby strzelić sąsiadowi w plecy.</i>	<i>Certains Juifs locaux ont gardé de la Palestine le souvenir d'un paradis où Arabes, chrétiens et Juifs vivaient en harmonie, personne ne pensait à tirer une balle dans le dos de son voisin.</i>
<i>(Chrystus z karabinem na ramieniu, p. 12)</i>	<i>(Le Christ à la carabine, p. 14)</i>

L'auteur utilise l'expression biblique, « *kraj mlekiem i miodem płynący* », « un pays où coulent le lait et le miel », devenue idiomatique en polonais. Cette référence directe à la Bible n'est pas rendue dans la version française, et a été réduite à « *un paradis* ». L'image biblique ne se retrouve donc pas dans la traduction : en effet, le « pays où coulent le lait et le miel » promis aux Juifs par leur Dieu fait référence à un endroit réel sur Terre, à savoir la Palestine, identifiable dans la Bible qui précise, dans Exode 3:8, les peuples habitant la Terre promise des Hébreux³⁷³. Le terme de « *paradis* » ne rend pas cette dimension géographique réelle, de plus, il introduit une nuance qui n'est pas présente dans le texte polonais : en effet, l'expression utilisée par l'auteur polonais est synonyme d'abondance, or paradis signifie en français « *état ou lieu de bonheur parfait* »³⁷⁴. Il faut cependant souligner ici que l'expression « pays où coulent le lait et le miel » ne fonctionne pas en tant qu'idiome dans la langue française, la traductrice a donc rendu cette expression biblique polonaise par un autre élément religieux passé dans la langue courante et au sens avoisinant. Par ailleurs, la traduction de

³⁷³ « *Je suis descendu pour le délivrer de la domination des Egyptiens et pour le faire monter de ce pays jusque dans un bon et vaste pays, un pays où coulent le lait et le miel ; c'est l'endroit qu'habitent les Cananéens, les Hittites, les Amoréens, les Phéréziens, les Héviens et les Jébusiens* » (Exode 3:8).

³⁷⁴ *Le Petit Robert 2011.*

« *miejscowi Żydzi* » par « *certaines Juifs locaux* » est inexacte : la version polonaise n'introduit pas l'exclusion d'une partie de la population comme le fait le mot « certains ».

Dans le second chapitre de la première partie du *Christ à la carabine*, intitulé « Caïn et Abel », les deux personnages éponymes sont cités à plusieurs reprises. L'auteur fait ainsi référence, via une métaphore biblique, aux luttes intestines qui opposent les Arabes de différents pays, croyances ou factions politiques. Le pré-requis est ici, tant pour le lecteur polonais que pour le lecteur français, la connaissance de la légende biblique du fratricide Caïn qui a tué son frère Abel. La traductrice a choisi de conserver cette référence :

<p><i>Nasza krew burzy się łatwo i w naszych szeregach zawsze znajdzie się taki Kain, który niewiele myśląc, wysła Abla na drugi świat.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 23)</p>	<p><i>Nous avons le sang chaud, alors il y a toujours un Caïn parmi nous pour expédier un Abel dans l'autre monde.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 25)</p>
---	---

Nous pouvons aussi remarquer l'absence dans la version française de l'expression « *niewiele myśląc* », « sans penser beaucoup ». Cependant, il semble qu'il ne s'agit pas d'un marqueur culturel ni contextuel, cette omission ne se prête donc pas à la présente étude.

Un autre marqueur biblique se trouve dans le chapitre suivant, intitulé « Chemin de croix » :

<p><i>Znasz los palestyński i wiesz dobrze, że od lat idziemy drogą krzyżową. I wiesz, że na tej drodze są ciernie i kamienie i że wszystko, co nam dają, to gąbka nasycona octem - masz, pij i udław się.</i></p> <p>(<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i>, p. 41)</p>	<p><i>Tu connais le sort des Palestiniens. Tu sais bien que depuis des années, nous faisons notre chemin de croix. Tu sais bien que ce chemin est jonché d'épines et de pierres et que la seule chose qu'on nous donne, c'est une éponge gorgée de vinaigre : Tiens, bois et étrangle-toi.</i></p> <p>(<i>Le Christ à la carabine</i>, p. 41)</p>
---	--

Ce passage fait directement référence à la Passion du Christ. Deux des étapes de la Passion sont citées ici. Le premier est le chemin de croix, quand Ponce Pilate ordonne à Jésus de porter lui-même de Jérusalem au mont Golgotha la croix sur laquelle il va être crucifié. Le second est l'éponge gorgée de vinaigre, que les soldats romains tendent à Jésus juste avant sa mort quand il leur demande à boire.

Le Christ à la carabine comporte également au moins une citation directe de la Bible, sans indiquer la référence exacte, mais en permettant de la situer au sein du Livre de l'Écclésiaste, aussi connu sous le nom de Livre de Qohélet. La citation suivante se retrouve dans la traduction polonaise de la Bible *Biblia Gdańska*. Elle est empruntée au Livre de l'Écclésiaste 3:1 :

« <i>Każda rzecz ma swój czas, powiedział Kaznodzieja, i każde przedsięwzięcie ma swój czas pod niebem</i> ». (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 45)	« <i>Sur terre, chaque chose vient en son temps, chaque entreprise en son heure</i> », a dit le Prédicateur . (<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 45)
--	---

Comme indiqué plus haut, il existe deux appellations françaises pour le Livre de l'Écclésiaste. Cependant, cette multiplicité d'appellations existe aussi en polonais : le livre *Księga Kaznodziei* est parfois nommé *Księga Koheleta* ou *Księga Eklezjastesa*. L'utilisation de la dénomination « *kaznodzieja* » dans la citation permet ici de situer le passage dans la Bible. En français, cependant, il n'existe pas de « Livre du Prédicateur ». Il est donc possible de s'interroger sur les raisons qui ont poussé la traductrice à nommer l'auteur de la citation « *le Prédicateur* ». Par ailleurs, parmi les multiples traductions de la Bible, il a également été impossible de retrouver la citation exacte utilisée par la traductrice. Les outils de recherche modernes permettent de comparer différentes versions de la Bible, et aucune des versions accessibles ne correspond à la citation en français. Il est donc légitime de s'interroger sur la manière dont cette citation a été traduite et si elle a été repérée par la traductrice :

Version de la Bible	Citation
Segond 21	<i>Il y a un moment pour tout et un temps pour toute activité sous le ciel.</i>
La Bible en français courant	<i>Tout ce qui se produit dans le monde arrive en son temps.</i>
La Bible Parole de Vie	<i>Dans ce monde, il y a un temps pour tout et un moment pour chaque chose.</i>
Colombe	<i>Il y a un moment pour tout, un temps pour toute chose sous le ciel.</i>
Traduction Œcuménique de la Bible	<i>Il y a un moment pour tout et un temps pour chaque chose sous le ciel.</i>

Bible de Jérusalem	<i>Il y a un moment pour tout et un temps pour toute chose sous le ciel.</i>
Darby	<i>Il y a une saison pour tout, et il y a un temps pour toute affaire sous les cieux.</i>
Louis Segond (1910)	<i>Il y a un temps pour tout, un temps pour toute chose sous les cieux.</i>
Traduction du Monde Nouveau	<i>Pour tout il y a un temps fixé, oui un temps pour toute affaire sous les cieux.</i>
King James version française (traduite de l'anglais)	<i>A chaque chose il y a une saison, et un temps pour chaque projet sous le ciel.</i>

Un autre marqueur biblique se réfère quant à lui à la légende de Job :

<i>Romulo Peredo był ojcem tragicznym, boliwijskim Hiobem.</i> (<i>Chrystus z karabinem na ramieniu</i> , p. 63)	<i>Romulo Peredo eut un destin tragique, comme Job.</i> (<i>Le Christ à la carabine</i> , p. 62)
--	--

Job était l'homme le plus fidèle à Dieu et le plus pieux sur Terre, possédant une grande fortune et une famille nombreuse. Dieu accepta que Satan teste sa loyauté. Celui-ci le soumit à une série d'épreuves pour montrer à Dieu que dans le malheur, même l'homme le plus pieux le maudirait. Ainsi, Job perdit tous ses troupeaux et ses biens matériels ; ses dix enfants furent tués dans l'effondrement d'un bâtiment ; il fut touché par une grave maladie, et sa femme et ses amis se retournèrent contre lui. L'attribut principal de Job n'est donc pas sa paternité, mais la série d'épreuves qu'il a subies pour que sa fidélité à Dieu soit prouvée. Cependant, c'est sur le fait que Job ait été père qu'insiste l'auteur en décrivant Romulo Peredo comme un « père tragique », « *tragiczny ojciec* », frappé par le malheur, et en racontant la mort de chacun de ses enfants. Il est intéressant de voir que dans la traduction, cette dimension paternelle est complètement effacée, pour laisser place au « *destin tragique* » de Job, c'est-à-dire non seulement la perte de ses enfants, mais aussi de ses biens, de sa femme et de ses amis, ainsi que la maladie. Par ailleurs, Dieu finit par récompenser la fidélité de Job en lui rendant tout ce qui lui a été pris, en double. Job connaît une fin heureuse ; Kapuściński ne précise pas si c'est aussi le cas de Romulo Peredo. Il précise par contre qu'il s'agit d'un « Job bolivien », « *bolwijski Hiob* », nuance également effacée dans la traduction.

Tout comme *Le Christ à la carabine*, *Autoportrait d'un reporter* contient des marqueurs du sacré :

<p><i>Gdybym znał na jakiś temat jedną tylko książkę, mogłaby mi się wydawać alfą i omegą, biblią.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 93)</p>	<p><i>Si je ne connaissais qu'un seul livre sur un thème, je pourrais le considérer comme une bible.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 100)</p>
<p><i>Jeśli mówimy, że jakiś poseł jest nie na poziomie, to trzeba pamiętać, że myśmy go wybrali w demokratycznych wyborach. To jest krw z krwi i kość z kości tego społeczeństwa.</i></p> <p>(<i>Autoportret reportera</i>, p. 134)</p>	<p><i>Si nous disons qu'un député n'est pas à la hauteur, il faut se souvenir qu'il a été élu par nous, dans le cadre d'élections démocratiques. Il est le pur produit de notre société.</i></p> <p>(<i>Autoportrait d'un reporter</i>, p. 148)</p>

« L'alfa et l'oméga » de la version polonaise du premier exemple ne se retrouvent pas dans la version française. Le polonais établit ici une relation d'intertextualité directe avec la Bible : « *Je suis l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin* » est un thème récurrent de *l'Apocalypse selon Saint Jean*. Cette intertextualité est omise dans la version française qui a un sens particulièrement défailant renforcé par la négation. Il serait plus précis de traduire : « Si je connaissais un seul livre sur un sujet, il pourrait me sembler en être l'alpha et l'oméga, la Bible » [AS].

Cette relation d'intertextualité avec la Bible se retrouve également dans le deuxième extrait avec l'expression « *krw z krwi i kość z kości* ». La métaphore des os et du sang se retrouve à plusieurs reprises dans les Saintes Écritures pour symboliser l'appartenance au même peuple ou à la même famille. Cette expression biblique est passée dans le langage courant en polonais, mais a été entièrement effacée dans la traduction française, remplacée par « *le pur produit de notre société* » qui perd cette notion d'unité, de famille et d'appartenance. La langue française utilise pourtant cette référence : « il est le sang de mon sang ». Elle se retrouve dans divers écrits, certains publiés sur Internet³⁷⁵, d'autres édités sur support papier.

³⁷⁵ Voir par exemple le poème de Jacques Auguste Moireau publié sur Internet : <http://divers-emois.blogvie.com/2010/11/16/vous-le-sang-de-mon-sang/>, consulté le 12 octobre 2015.

Un exemple en est donné avec le livre de Jean Koffigan Anipah, écrivain togolais établi en France, intitulé *Le Sang de mon sang*³⁷⁶.

Les culturèmes relatifs à la religion, qu'il s'agisse de renvois directs à la Bible ou de références plus discrètes au sacré, occupent une place importante dans l'écriture de Kapuściński. Nous l'avons vu, l'auteur lui-même considère la présence du religieux dans ses textes comme une marque de son appartenance à la culture polonaise. Peut-on en dire autant pour les autres textes du corpus, tant ceux qui se déroulent dans le monde réel que ceux localisés dans un univers imaginaire ?

b. Sorceleur, un univers désacralisé ?

Katarzyna Łęk remarque

*l'existence, dans les « histoires de sorceleur », d'une nette tendance à la perception des récits médiévaux de chevalerie par le prisme de leurs racines païennes, associée à une élimination complète ou une transformation (le plus souvent dans un esprit de désacralisation [...]) de ce qu'on pourrait considérer comme appartenant au domaine du sacré chrétien.*³⁷⁷

Il semble cependant que *Sorceleur* ne se trouve pas à l'abri de références bibliques, bien que leur présence ne soit que très peu marquée. Est-ce dû aux liens forts qu'entretient la culture polonaise avec la religion catholique et qui, d'une façon ou d'une autre, ont influé sur l'écriture de l'écrivain – même si cela aurait pu se faire sans qu'il en soit pleinement conscient, comme le suggèrent les interviews qu'il a données à Stanisław Bereś ? Ou bien est-ce dû aux échanges culturels qui se sont établis entre la chrétienté et les religions qui l'ont précédée en Europe ? Il est fort possible que ces interrogations n'aient pas de réponse univoque.

Ainsi, outre les renvois aux contes internationaux et aux éléments des contes et légendes slaves, *Sorceleur* contient des références aux mythes bibliques. Ils appartiennent à un patrimoine universel, tout comme les contes de Grimm et de Perrault : il ne s'agit pas de

³⁷⁶ KOFFIGAN ANIPAH, Jean, *Le Sang de mon sang*, Porto-novo : Afridic, 2003.

³⁷⁷ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 31 : « istnienie w 'historiach wiedźmińskich' wyraźnej tendencji do postrzegania średniowiecznych historii rycerskich przez pryzmat ich pogańskich korzeni, połączonej z całkowitym wyeliminowaniem lub przekształceniem (zwykle w duchu desakralizacji [...]) tego, co można by nazwać sferą sacrum chrześcijańskiego » [AS].

références polonaises à proprement parler, bien que le lecteur polonais pourra peut-être les reconnaître avec plus de facilité que le lecteur français compte tenu du rôle joué par la religion dans les sociétés respectives. En effet, la religion catholique occupe une place importante autant dans l'histoire de la Pologne que dans sa littérature ou ses autres formes d'art. Nous n'allons pas rappeler ici le rôle que l'Église a joué dans la cohésion nationale au fil des époques, des partages du XVIII^e siècle à la fin du système socialiste en Pologne, et qui influe encore sur divers aspects de la vie quotidienne, politique ou juridique du pays.

Dans la première nouvelle intitulée « Le sorceleur », Geralt doit passer la nuit auprès d'une princesse transformée en strige pour lever sa malédiction, jusqu'au troisième chant du coq. Ce thème est, semble-t-il, un thème biblique. En effet, il avait été prédit que l'apôtre Pierre allait trahir le Christ avant que le coq ait chanté trois fois la nuit suivant la crucifixion de Jésus.

Un autre thème qui appartient à la mythologie biblique est présent dans *Sorceleur*. Il est désigné sous le nom de *prawo niespodzianki*, traduit par « le droit de surprise »³⁷⁸ : lorsqu'un homme sauve la vie d'un semblable, il peut exiger de lui qu'il le récompense en lui donnant ce qu'il trouvera chez lui et qu'il n'attendait pas. Bien souvent, il s'agit d'un enfant. C'est ainsi que Ciri et Geralt sont liés par le destin, une première fois la nouvelle « Une question de prix » (recueil *Le Dernier Vœu*), une deuxième fois dans la nouvelle « Quelque chose en plus » (recueil *L'Épée de la Providence*). Ce thème biblique est d'autant plus significatif que l'intrigue de la série se tisse autour de la relation entre Geralt et Ciri.

Pour Katarzyna Łęk, cette thématique a été inspirée de contes populaires et de traditions celtiques :

Le thème du droit de surprise tire très certainement ses racines dans les croyances populaires et les contes, mais il convient de remarquer que le rôle qu'il joue dans l'histoire du cycle sur le sorceleur décide de sa ressemblance avec le geis celtique (pluriel gessa). Comme l'écrit Z. Czerny, il s'agissait 'd'un genre d'appel, d'un enchantement, d'une formule magique ou d'un engagement, d'un ordre ou d'une interdiction qu'une personne, par la force d'un appel, d'un charme, d'une formule magique ou d'un geste impose à une autre, et cette deuxième personne n'a pas le droit de se dérober à cette tâche'. Dans les romans

³⁷⁸ Voir SAPKOWSKI, Andrzej, *Le Dernier Vœu*, p. 195.

mythologiques, et surtout dans la légende arthurienne, c'est bien souvent 'l'amour qui est un tel geis'.³⁷⁹

Cependant, cette explication ne semble pas être l'unique source dans laquelle Sapkowski aurait pu puiser son inspiration. En effet, ce thème se retrouve avec plus de précision dans la Bible, Livre des Juges, chapitre 11, versets 30 à 34 :

Jephté fit un vœu à l'Éternel. Il dit : « Si tu livres les Ammonites entre mes mains, toute personne qui, à mon heureux retour de chez les Ammonites, sortira de chez moi pour venir à ma rencontre appartiendra à l'Éternel, et je l'offrirai en holocauste [...]. Jephté marcha contre les Ammonites et l'Éternel les livra entre ses mains. Il leur infligea une très grande défaite [...]. Jephté retourna chez lui à Mitspa. Et voici que sa fille sortit à sa rencontre avec des tambourins et des danses. C'était son seul enfant [...].³⁸⁰

Sapkowski utilise le droit de surprise pratiquement de la même manière que celle décrite dans la Bible. Même la situation est comparable : Dieu sauve Jephté, Geralt sauve le marchand ; c'est la fille de Jephté qui sort à sa rencontre, c'est Ciri qui sort à la rencontre de Geralt. La grande différence demeure dans le fait que le marchand, contrairement à Jephté, n'a pas conscience qu'un nouvel enfant vit sous son toit. L'aspect déterministe reste cependant le même et rejoint nos réflexions sur l'utilisation du mot « destin » ou « providence » pour la traduction du titre du second ouvrage.

Une référence biblique peut également être décelée dans la citation suivante :

<i>Ludzie wydawali się czymś, co przeminie jak susza, jak sroga zima, jak plaga szarańczy, po których przychodzi deszcz, wiosna, nowy urodzaj. (Krew elfów, p. 169)</i>	<i>Les humains leur apparaissent alors comme quelque chose qui finirait par passer, de la même façon qu'à une période de sécheresse, un hiver rude, une nuée de sauterelles succèdent la pluie, le printemps, une récolte abondante... (Le Sang des elfes, p. 231)</i>
---	--

³⁷⁹ ŁĘK, Katarzyna, *op. cit.*, p. 74 : « Motyw Prawa Niespodzianki ma z pewnością ludowo-baśniowy rodowód, jednak warto zwrócić uwagę na fakt, że funkcja, jaką odgrywa on w fabule cyklu wiedźmińskiego decyduje o jego podobieństwie do celtyckiego geis -l. mn. gessa. Jak pisze Z. Czerny, był to 'rodzaj wezwania, zaklęcia, magicznej formuły czy zobowiązania, nakazu lub zakazu, która jedna osoba mocą wezwania, zaklęcia, magicznej formuły czy gestu narzuca drugiej, a ta nie ma prawa uchylić się od wykonania zlecenia'. W popowieściach mitologicznych, a zwłaszcza w legendzie arturiańskiej, często 'Miłość (...) jest takim geis : grainne (Izolda) narzuca miłość Diarmaidowi (Tristan), a ten nie ma prawa uchylić się, choć miał dobrą wolę pozostania wiernym swemu suwerenowi' ». [AS].

³⁸⁰ La Bible, Genève : Segond 21, édition de 2007, p. 180.

Ici, la référence biblique n'est plus mythologique, mais relève du langage. Les nuées de sauterelles sont un phénomène naturel dans certains pays. Avec le terme *plaga*, « plaie », qui peut renvoyer, dans l'esprit du lecteur, aux dix plaies d'Égypte, la phraséologie polonaise se réfère au contexte biblique pour décrire ce phénomène. Ceci provoque l'introduction d'un élément culturel chrétien au texte sans que la dimension sacrée soit nécessairement mise en avant. Le culturème chrétien utilisé ici n'est pas relatif à l'histoire racontée comme c'est le cas pour le droit de surprise ; il s'agit plutôt d'un culturème phraséologique.

La nouvelle « Le feu éternel »³⁸¹ semble aussi démentir la thèse selon laquelle l'univers créé par Andrzej Sapkowski est entièrement désacralisé. Geralt et son compagnon Jaskier sont à Novigrad qui est pris d'une ferveur religieuse. L'Église du Feu Éternel contrôle les moindres faits et gestes de la population, limitant l'usage de la magie et restreignant les libertés des non-humains. Cette vision est largement reprise dans le jeu *The Witcher III* où est représentée une véritable chasse aux sorcières. Dans le roman comme dans le jeu, l'organe religieux représenté s'apparente fortement à l'Inquisition telle que l'a connue l'Europe. Le thème de la répression religieuse est également approfondi par Sapkowski dans sa *Trilogie hussite* qui présente les croisades contre les dissidents religieux de Jan Hus, menées par l'Église catholique entre 1420 et 1434.

Il n'en reste pas moins que dans *Sorceleur*, les renvois culturels au sacré demeurent restreints. Il est difficile à dire de façon univoque si l'auteur a puisé son inspiration dans la Bible ou dans d'autres sources. Ce ne serait pas le seul à désacraliser l'approche à la religion. Examinons le passage suivant, tiré de *La Belle aux bleus d'argent* de Glen Cook. Le personnage principal, Garrett, doit effectuer un long voyage. Cependant, il déteste les chevaux et abhorre l'idée de le faire à pied. Playmate, un personnage secondaire du roman, lui conseille alors de prendre la voie fluviale :

³⁸¹ SAPKOWSKI, Andrzej, *L'Épée de la Providence*, op. cit., p. 161-229.

Anglais	Polonais	Français
« <i>Garrett, you look like a man who's just had a religious revelation.</i> » « <i>I have. And the first saint of my new church is going to be Saint Playmate.</i> » « <i>As long as the job don't call for a martyr.</i> » « <i>Have faith, my friend. And make lots of donations. That's all this church will ask.</i> » ³⁸²	- <i>Hej, Garrett. Wyglądasz jak człowiek, który właśnie przeżył religijne objawienie.</i> - <i>Właśnie tak było. A pierwszym świętym w moim kościele będzie święty Koles.</i> - <i>Jeśli tylko w zakresie obowiązków służbowych nie znajdzie się męczennictwo.</i> - <i>Zachowaj wiarę, przyjacielu. I dawaj dużo datków. To wszystko, o co chodzi w kościele.</i> ³⁸³	- <i>Garrett, t'as l'air du type que vient d'illuminer la foi.</i> - <i>Exactement. Et le premier bienheureux de ma nouvelle religion s'appellera saint Playmate.</i> - <i>Du moment où tu n'en fais pas un martyr.</i> - <i>Garde la foi, mon ami. Et n'oublie pas les généreuses donations. L'Église n'en demande pas davantage.</i> ³⁸⁴

Dans les deux traductions – polonaise comme française – une critique, voire une moquerie envers l'institution religieuse est lisible : l'Église/*kościół* ne demande que des donations à ses fidèles, pas davantage. L'impression est renforcée en français par l'utilisation de la majuscule au mot « Église ». Dans l'original, ces propos sont tempérés par l'introduction du démonstratif *this*, absent des deux traductions. Il ne s'agit plus de l'Église en tant qu'institution sacrée dans sa globalité, mais bien de la nouvelle église soi-disant fondée par Garrett. Ce passage est particulièrement intéressant si l'on considère que la généralisation s'est opérée dans les deux versions linguistiques, aussi bien polonaise que française. S'agit-il d'un hasard, de deux traducteurs qui ont effectué une lecture personnelle similaire de cette même phrase ? Ou bien les cultures européennes ouvrent-elles la voie à une critique plus aisée de l'institution sacrée ? La fantasy représente-t-elle un outil critique plus ou moins affirmé selon les pays ?

L'ensemble des ouvrages de Cook, notamment dans la série *Garrett, détective privé*, est également emprunt d'un humour caustique et d'une approche cynique envers les institutions laïques, comme le démontre cet autre passage :

³⁸² COOK, Glen, *Sweet silver blues. A Garrett, P.I. Novel, op. cit.*, p. 77.

³⁸³ COOK, Glen, *Słodki srebrny blues, op. cit.*, p. 82.

³⁸⁴ COOK, Glen, *Garrett, détective privé I. La belle aux bleus d'argent, op. cit.*

Anglais	Polonais	Français
<p><i>Near the rig stood a city employee, the type who carries weapons and is supposed to protect citizens from their neighbors' villainies, but who spends most of his time force-feeding his purse and sharing the reputations of the wealthy and powerful.</i></p> <p><i>[...] If he had two ounces of brain he'd be making an honest living.</i>³⁸⁵</p>	<p><i>Obok powozu stał urzędnik miejski, typ, który nosi broń i powinien w zasadzie bronić obywateli przed złośliwością sąsiadów, ale większość czasu spędza na napychaniu sobie kabzy i osłanianiu reputacji bogatych i silnych.</i></p> <p><i>[...] Gdyby miał dwie uncje mózgu, zarabiałby na życie w uczciwy sposób.</i>³⁸⁶</p>	<p><i>Un employé municipal s'était posté à côté de notre véhicule : un type armé censé protéger les bons citoyens contre les bassesses de leurs voisins, mais qui devait passer le plus clair de son temps à engraisser sa propre bourse et protéger la réputation des riches et des puissants.</i></p> <p><i>[...] S'il avait de la cervelle, il travaillerait comme tout le monde pour gagner sa croûte.</i>³⁸⁷</p>

Le style d'écriture de Glen Cook est léger et accessible ; il répond aux exigences de divertissement du lecteur posées par les littératures de grande diffusion. Cependant, ces littératures peuvent également devenir un moyen de critique sociale très efficace au vu de leur vaste distribution. C'est ce qu'a montré l'exemple précédent : de très légères nuances peuvent transformer une plaisanterie sur un cas particulier en une critique générale. Le traducteur doit donc faire preuve de doigté pour respecter non seulement l'esprit du texte et l'intention de l'auteur, mais aussi les besoins et les demandes de la culture d'arrivée.

c. *La Peste à Breslau*, rupture avec une écriture inspirée du sacré chrétien

Marek Krajewski a habitué ses lecteurs à une présence très marquée de la religion dans ses livres. Les références au sacré, et tout particulièrement au sacré chrétien – bien qu'il puisse aussi s'agir de renvois plus ou moins prononcés à d'autres croyances – sont présentes dans la plupart des aventures d'Eberhard Mock. Dans *La Mort à Breslau*, la mise en scène concerne un meurtre sur fonds de vengeance religieuse remontant à plusieurs siècles. Dans *Fin du monde à Breslau*, l'histoire implique une secte apocalyptique. Dans *Les Fantômes de Breslau*, le tueur envoie à Mock des messages codés selon la Bible. Enfin, dans *La Forteresse de*

³⁸⁵ COOK, Glen, *Sweet silver blues*, op. cit., p. 134.

³⁸⁶ COOK, Glen, *Słodki srebrny blues*, op. cit., p. 139-140.

Breslau, l'esprit machiavélique qui se cache derrière le meurtre que doit résoudre Mock est celui d'une maniaque religieuse. Dans tous ces volumes, la dimension biblique apparaît non seulement dans la trame principale, mais aussi par le biais de références que l'on pourrait qualifier d'intertextuelles, plus ou moins voilées.

Dans *La Peste à Breslau*, Krajewski rompt avec cette habitude et n'introduit que peu de références au sacré chrétien. Toutefois, cela ne signifie pas qu'elles sont inexistantes. L'exemple en est donné avec la double référence à Job :

<p><i>To twoja pokuta, Eberhardzie, za Priessla. Chwal łaskawego Boga, że ci nie zadał gorszej. A gdyby Mu spodobało się doświadczyć cię czymś bardziej wyrazistym, na przykład ciągłym bólem lub nieuleczalną chorobą, to przyjmiesz to z pokorą. Nie jesteś Hiobem, ale możesz nim być.</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 213)</p>	<p><i>Telle est ta pénitence, Eberhard Mock, à cause de Priessl. Glorifie Dieu de ne pas t'en avoir envoyé de pire. S'il Lui plaît de t'éprouver avec une douleur permanente ou une maladie incurable, tu l'accepteras avec humilité. Tu n'es pas Job, mais tu pourrais l'être.</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 203)</p>
<p><i>Radca kryminalny Heinrich Mühlhaus nie przepadał za oratoriami pasyjnymi, wszelkie requiem budziły w nim odruch niechęci, a Hiobowe skargi - uśmiech politowania.</i></p> <p>(<i>Dżuma w Breslau</i>, p. 253)</p>	<p><i>Le commissaire divisionnaire Heinrich Mühlhaus n'affectionnait pas particulièrement les oratorios de la Passion du Christ et détestait tout requiem. Quant aux plaintes de Job, elles amenaient sur ses lèvres un sourire condescendant.</i></p> <p>(<i>La Peste à Breslau</i>, p. 203)</p>

Bien que Krajewski ait clairement préféré pencher vers les classiques grecs et romains puis vers les écrivains de l'Allemagne romantique pour ses références intertextuelles et n'ait accordé que peu de place au sacré dans ce volume des aventures de Mock, elles ne sont donc pas totalement inexistantes. Elles se présentent sous la forme de références bibliques, c'est-à-dire d'éléments puisés directement dans le texte sacré du christianisme.

Dans l'exemple considéré, la référence s'établit à deux reprises avec le personnage biblique de Job. Comme cela a été expliqué lors de la recherche préliminaire sur les textes de Kapuściński, Job était un homme qui avait été frappé de nombreux malheurs et sévèrement éprouvé par le Diable pour prouver qu'aucun homme ne restera fidèle à Dieu en toutes

³⁸⁷ COOK, Glen, Garrett, *détective privé 1. La belle aux bleus d'argent*, op. cit., p. 125-126.

circonstances. Job ne maudit pas le Divin une seule fois, peu importe les souffrances endurées, et prouva que le Malin avait tort.

L'aspect d'épreuve est mis en avant dans le premier exemple. Toutefois, il ne s'agit pas de prouver la pureté de la foi de Mock. L'élément de punition prend ici l'ascendant : Mock s'en veut pour la mort d'un détenu qui lui avait demandé de l'aide peu avant de se suicider. Seules les épreuves qu'il est prêt à endurer rappellent l'épisode biblique, car Job avait été frappé de douleur tant physique que psychologique et de maladie grave. En se référant à Job, l'auteur indique aussi que son protagoniste est prêt à endurer toutes les souffrances sans se plaindre. Ce contenu particulier mobilise directement les connaissances bibliques du lecteur. C'est également à cet aspect de plainte que se réfère le deuxième exemple : bien qu'il n'ait pas accusé Dieu, Job a maudit le jour de sa naissance. Dans les deux cas, le culturème religieux est fidèlement reproduit en français.

d. *Les Chevaliers teutoniques*, un ouvrage fortement marqué par la phraséologie chrétienne

Dans *Les Chevaliers teutoniques*, les références au monde chrétien sont nombreuses tout au long de l'ouvrage. Il ne s'agit pas uniquement de culturèmes relatifs à la mythologie chrétienne : le champ lexical du sacré chrétien est présent à tous les niveaux du texte.

Le contexte de l'histoire nécessite ici d'être pris en compte. En effet, elle se déroule à un moment où l'appartenance religieuse est particulièrement importante en Europe. La religion peut faire et défaire des alliances et être à l'origine de conflits armés. Ainsi, Jagellon de Lituanie épouse Hedwige de Pologne pour sceller l'appartenance de son pays à l'ensemble chrétien. C'est aussi la persistance du paganisme que les Teutoniques invoquent comme raison pour marcher sur la Lituanie, bien que son roi fût déjà baptisé.

Dans son ouvrage, Sienkiewicz présente une société polonaise chrétienne particulièrement croyante. La persistance de superstitions païennes évoquées dans le chapitre sur les mythologies slaves dans *Les Chevaliers teutoniques* n'enlève rien à cette ambiance. L'ambiance sacrée passe de nombreuses autres façons et il n'est pas un chapitre de la version originale où elle ne se fasse pas ressentir. La comparaison textuelle s'est donc révélée

difficile, car les traductions françaises présentent toutes deux des textes fortement abrégés. La méthodologie pour l'ensemble de la recherche a été la détection de culturèmes dans le texte de départ et sa comparaison avec le texte d'arrivée. Pour un culturème aussi dense dans l'original que celui relatif à la religion, le processus inverse a été préféré : les références religieuses ont d'abord été recherchées dans la traduction de Nittman pour être ensuite comparées à l'original.

Ainsi, dans la traduction de 2002, l'esprit religieux apparaît très vite. Il n'est cependant pas spécifiquement chrétien et relève de l'idiome :

<i>Dalibóg, prawda !</i> (<i>Krzyżacy</i> , p. 11)	<i>Par Dieu ! Oui, c'est vrai !</i> (<i>Les Chevaliers teutoniques</i> , p. 10)
---	--

Il ne s'agit que d'un exemple parmi d'autres de l'utilisation d'interjections religieuses dans le texte de Sienkiewicz. L'auteur utilise une forme ancienne qui ne possède toutefois pas d'équivalent historique en français. Ainsi, le traducteur applique une expression commune, mais qui appartient au même ensemble phraséologique que l'original. Les expressions plus spécifiquement bibliques interviennent également :

<i>- Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus ! – ozwała się księżna, stając w pośrodku świątlicy.</i> <i>- Na wieki wieków, amen ! odpowiedzieli obecni bijąc zarazem niskie pokłony.</i> (<i>Krzyżacy</i> , p. 11)	<i>- Loué soit Jésus-Christ ! dit la princesse en s'arrêtant au milieu de la pièce.</i> <i>- Dans les siècles des siècles ! répondirent les assistants en s'inclinant.</i> (<i>Les Chevaliers teutoniques</i> , p. 13)
---	---

Cet extrait montre que la version française comme la version polonaise sont imprégnées d'un esprit biblique, sacré. Les expressions religieuses sont entrées dans la vie courante. La Pologne est un pays pleinement catholique. Une légère atténuation est à noter dans la traduction de Nittman qui omet le « amen » typiquement chrétien dans sa version. Toutefois, la figure du Christ rappelle cet ancrage.

Faire appel au sacré est également présenté comme une part des coutumes chevaleresques. Alors que Zbyszko décide de devenir le chevalier servant de Danusia et lui jure fidélité, il déclare :

<p><i>Tak mi dopomóż Bóg i Święty Krzyż.</i> (<i>Krzyżacy</i>, p. 11)</p>	<p><i>J'en prends à témoin Dieu et la Sainte Croix.</i> (<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 13)</p>
--	---

Enfin, l'esprit chrétien passe également par la description de rites, pratiques et cérémonies religieuses dont voici un exemple :

<p><i>Na księżnę, która nie urodziła się w kraju chrześcijańskim, każdy kościół silnie dotychczas czynił wrażenie, ów zaś, tyniecki, sprawiał tym większe, że pod względem wspaniałości mało innych mogło się z nim porównać. Mrok napelniał głębię świątyni, tylko przy wielkim oltarzu drgały pasemka światła rozmaitych, pomieszane z blaskiem świec rozjaśniających złocenia i rzeźby. Zakonnik przybrany w ornat wyszedł ze mszą, skłonił się księżnie — i rozpoczął ofiarę. Wnet wzniosły się dymy wonne a obfite, które przesłoniwszy księdza i oltarz, szły w spokojnych kłębach ku górze, powiększając tajemniczą uroczystość kościoła. Anna Danuta pochylila w tył głowę i rozłożywszy ręce na wysokości twarzy, poczęła się modlić żarliwie.</i></p> <p>(<i>Krzyżacy</i>, p. 29)</p>	<p><i>La duchesse, née païenne, était toujours fortement impressionnée par les cérémonies religieuses ; à Tyniec, plus que partout ailleurs, elle se sentit émue et troublée. Le fond de l'église était plongé dans l'obscurité, et seules quelques faibles lumières clignotaient devant l'autel. Le prêtre qui allait dire la messe vint s'incliner devant Anna Danuta, puis il commença le saint office. D'épaisses volutes d'encens montèrent bientôt vers les voûtes, ajoutant encore à la solennité mystérieuse du lieu. La duchesse pencha la tête en arrière et se mit à prier avec ardeur.</i></p> <p>(<i>Les Chevaliers teutoniques</i>, p. 22)</p>
---	--

Ci-dessus, un service à l'église de Tyniec est décrit. L'édifice est présenté comme magnifique, la cérémonie est mystérieuse et spirituelle, et la duchesse est très pieuse. L'ensemble du passage, qui se réfère au caractère chrétien tant de la Pologne que de Lithuanie par la présence de la duchesse qui est née dans un pays païen, joue un double rôle. D'une part, il souligne le rôle que la religion jouait au moment de l'action, mais aussi au moment de l'écriture : l'Eglise a représenté, pendant les partages, un trait d'union entre la diaspora polonaise et leur culture d'origine. D'autre part, il permet de souligner que les deux pays qui

entrent en conflit avec les Teutoniques sont pleinement chrétiens, enlevant ainsi toute légitimité à l'attaque teutonique perpétrée contre la Lituanie.

e. Les références bibliques, un élément nécessaire au bagage cognitif du traducteur polono-français ?

Peut-on considérer le culturème qui relève du sacré, et plus particulièrement du sacré chrétien, comme systématique et relevant des formations psycholinguistiques ? La référence religieuse a été répertoriée dès l'analyse préliminaire des textes journalistiques de Kapuściński. Dans le contexte de l'écriture ancrée dans le réel, il a été possible de distinguer deux sous-classes : les marqueurs religieux, c'est-à-dire les concepts généraux liés à une religion, spécifiques à une foi, ou communes à plusieurs croyances, ainsi que les marqueurs bibliques qui se réfèrent plus spécifiquement au langage utilisé dans le livre sacré du christianisme. La première est plutôt explicite ; la deuxième, celle qui est majoritairement présente dans les œuvres de fiction, relève de l'implicite et peut être plus sensible à détecter.

Aucun des ouvrages qui composent le corpus n'échappe à la manifestation du sacré dans ses pages. L'utilisation de ce culturème peut être variée. Ainsi, dans le roman de chevalerie, il est constitutif de l'arrière-plan de l'histoire car inhérent aux manières de penser et de parler médiévales. Dans un roman policier, il peut être constitutif de l'histoire elle-même si c'est là le ton donné à l'ouvrage par l'auteur, comme le fait Krajewski dans un certain nombre de ses écrits. Dans tous les cas, il apparaît dans notre analyse que sous la plume d'un auteur polonais, qu'il rédige dans un univers réel ou fictif, la référence religieuse est révélatrice de culture et de modes de pensée dont l'écrivain lui-même peut ne pas être conscient. Elle s'exprime alors dans la phraséologie et les idiomes employés.

Dès lors que toutes les catégories que nous avons examinées – fantasy, polar, roman historique, texte journalistique – présentent cette référence, il semble possible d'avancer qu'elle est constitutive du bagage cognitif nécessaire au traducteur qui travaille du polonais vers le français. Bien évidemment, il peut arriver qu'elle ne se manifeste pas. Toutefois, la connaissance des histoires bibliques et la reconnaissance des moyens textuels mobilisés pour les transmettre semblent indispensables dans la traduction de la littérature.

CONCLUSION

L'hypothèse formulée au début de la recherche concerne l'expression de la culture dans la traduction lors du passage du polonais vers le français. Dès le titre de la recherche, la différenciation entre culture et contexte s'est opérée, car la définition de la culture qui a été donnée et le contexte compris comme les circonstances de création d'un œuvre ne se chevauchent pas nécessairement – bien que les deux notions soient suffisamment proches pour être considérées conjointement sous l'appellation de *marqueurs culturels et contextuels*. Selon le postulat initial, tous les supports susceptibles d'être traduits peuvent être porteurs d'informations culturelles. Ainsi, nous supposons que les textes qui ne relèvent pas du domaine érudit ou informatif, mais qui ont pour objectif le divertissement d'un public plus ou moins vaste tels que la fantasy ou le roman policier, peuvent contenir de nombreux éléments relatifs à différents aspects de la culture. Il peut s'agir de références à l'histoire, la littérature, la mythologie, etc. La deuxième partie de l'hypothèse porte sur une possible typologie du culturème. L'idée est que définir le type de référence culturelle permet d'orienter les recherches et de faciliter la transmission de la culture en établissant, d'une part, des méthodologies de recherche (contenu traduit) et, d'autre part, des méthodologies de travail (aspect technique de l'acte traductionnel).

Les questions qui se sont posées sont donc les suivantes : de quelle façon la culture peut s'exprimer dans des textes dont l'objectif premier n'est pas culturel, et quelles sont ses manifestations textuelles ? Quels défis ces expressions posent-elles pour le travail du traducteur ? Quelle place occupe la fidélité traductionnelle face au contenu culturel vis-à-vis de l'objectif de divertissement, et ce plus particulièrement lorsque l'on aborde le passage du polonais vers le français ? Les réponses apportées à ces questions prennent deux aspects.

D'une part, nous avons souhaité apporter des solutions techniques aux problématiques posées par la traduction de la culture. C'est dans cet esprit que la typologie de base a été établie. En optant pour une classification qui ne dépend pas strictement du domaine abordé, mais du type

de texte considéré, il est possible de fournir une typologie malléable et réadaptable à d'autres domaines littéraires, voire extérieurs à la littérature.

Ainsi, le marqueur générique est spécifique au genre considéré. Si le texte relève de la littérature fantasy, l'on recherchera les marques de l'imaginaire. S'il s'agit d'un ouvrage historique, c'est sur la référence historique que portera la recherche du traducteur. Enfin, s'il s'agit d'un texte professionnel, la référence générique portera sur les connaissances spécifiques relatives au domaine considéré. Ainsi, pour la spécialisation médicale, le marqueur générique sera celui qui traite des connaissances liées au domaine traité : oncologie, gastrologie, cardiologie...

Le marqueur extragénérique est celui qui est commun à toutes les types de textes, littéraires ou non. L'analyse a montré qu'il pourrait peut-être être désigné comme « marqueur langagier ». En effet, il s'exprime la plupart du temps par le langage utilisé. Toutefois, certains éléments tels que les noms propres en font également partie et s'opposent à cette dénomination restrictive, d'où l'appellation de « marqueurs extragénériques ». Le langage de spécialité et les styles utilisés en font partie, il s'applique donc également aux domaines qui ne sont pas littéraires. Ainsi, l'utilisation d'un vocabulaire approprié en médecine ou d'un registre adapté au public relève du marqueur extragénérique.

Enfin, le marqueur exralittéraire est celui qui dépasse les considérations de style et de connaissances liées au texte pour se référer à l'auteur et au cadre d'écriture. Ainsi, un auteur polonais pourra être plus facilement influencé par les événements qui ont agité l'histoire de son pays, quand bien même ces événements n'auraient rien à voir avec l'histoire qu'il raconte. L'appartenance à une culture nationale plutôt qu'une autre peut aussi influencer les expressions du religieux dans le texte, etc. C'est la catégorie la plus difficilement adaptable aux domaines professionnels car elle ne concerne pas seulement ce qu'il y a de cartésien dans un texte, mais aussi ses influences extérieures qui peuvent être considérées comme irrationnelles du point de vue du type de texte considéré (par exemple, informations fausses prodiguées par un auteur de textes journalistiques car teintées par son point de vue personnel). Pour le texte professionnel, l'exemple de l'écrit influencé par des circonstances extérieures au genre considéré peut être donné avec les documents juridiques. Ainsi, le cas d'Alicja Tysi c présenté à la Cour européenne des droits de l'homme en 2007 démontre que le texte juridique

peut être fortement influencé par des conditions culturelles. Dans ce cas précis, il s'agit du droit à l'avortement quand la vie ou la santé de la mère sont en danger. L'avortement est devenu un droit en France avec la loi Veil de 1975. En Pologne, il a été supprimé avec la fin du communisme et n'a toujours pas été pleinement rétabli, dû notamment à des considérations d'ordre religieux qui n'apparaissent pas avec autant de force en France. Dès lors, le texte juridique est influencé par la religion, les conditions politiques, etc.

La nature du culturème – langagier, géographique, mythologique, etc. – s'inscrit dans cette typologie principale en trois branches. La référence culturelle peut changer de catégorie selon le texte considéré : ainsi, une référence historique se placera dans l'extralittéraire pour la fantasy, mais dans le générique pour le roman historique. Par ailleurs, elle est visible à différents niveaux du texte. Ainsi, le marqueur culturel et contextuel peut être lexical, c'est-à-dire s'opérer au niveau du mot. Il peut aussi être phraséologique et s'appuyer sur des expressions. La culture présentée peut également être artificielle et s'apparenter à l'histoire décrite : c'est le cas avec l'intratextualité de Krajewski ou la présence de documents imaginaires chez Sapkowski (livres d'histoire sur le monde décrit, etc. qui n'existent pas en réalité). Mais elle peut aussi être relative au monde réel.

L'autre aspect technique des réponses recherchées dans la réflexion sur le culturème lors du passage du polonais en français concerne les processus de traduction en eux-mêmes. Les études qui portent sur le sujet ont été identifiées et présentées en début de recherche. Selon nombre d'entre elles, la nature du culturème se restreint aux expressions de la culture nationale. Celles-ci confèrent une dimension intraduisible au culturème lors du passage d'une culture nationale à une autre. Cependant, nous sortons de cette définition restrictive dans nos recherches en démontrant que le culturème peut porter non seulement sur divers aspects de la culture, mais aussi qu'il peut être commun à plusieurs cultures différentes, sans toutefois perdre en sens culturel. Le culturème peut avoir plusieurs niveaux tant d'expression que de compréhension, à la fois dans l'original et dans les traductions. La question qui se pose alors est de savoir où se situe le point de rupture, c'est-à-dire le moment où l'arrière-plan culturel intervient avec suffisamment de force pour altérer la perception du contenu culturel entre un original et une traduction.

La traduction d'extraits non-traduits et la proposition d'alternatives aux versions existantes a permis d'identifier l'ensemble des moyens mis en œuvre lors de la traduction afin de transmettre la culture de l'Autre avec le maximum d'exotisme tout en optimisant la compréhension du récepteur. Ces moyens impliquent des jeux de grammaire, d'orthographe, de phraséologie, de style, etc. Ils concernent également des processus d'assimilation, de non-traduction, ou encore de transposition qui mettent en branle la créativité du traducteur en plus de ses connaissances.

Outre les solutions d'ordre technique, nous avons aussi apporté des réponses culturelles à nos interrogations. L'importance du culturème dans le texte imaginaire a été révélée et soulignée. L'exemple en est donné avec la place de la femme dans les différents textes fictionnels considérés. Chez Sienkiewicz, Danusia est celle qui motive tous les actes de Zbyszko. C'est aussi une femme, perçue cette fois-ci non comme une compagne mais comme une fille, un enfant, qui lance Geralt dans son aventure. Chez les deux écrivains, la femme joue le rôle de moteur dans l'intrigue. Même chez Krajewski qui ne met pas en scène d'héroïnes, uniquement des personnages centraux masculins, la femme occupe un rôle important dans l'intrigue. C'est le meurtre de deux femmes qui initie l'enquête de Mock dans *La Peste à Breslau*, de même que dans *La Mort à Breslau* et dans *Festung Breslau* où le meurtrier comme la victime sont de sexe féminin.

La figure de la femme est également symbole de vie : Danusia sauve Zbyszko de l'échafaud ; Ciri est celle qui est supposée causer la destruction du monde, puis sa renaissance prophétique, sans que toutefois ce rôle ne s'accomplisse. C'est cependant elle qui sauve Geralt de la mort à la fin du cycle du *Sorceleur*. L'approche de Sapkowski reste cependant particulièrement originale, car les femmes qu'il présente sont toutes des figures puissantes. Chez Yennefer, la force se substitue presque à la féminité, car elle est privée de la fonction vitale d'une Danusia par le fait qu'elle soit stérile. Le personnage féminin fort n'est toutefois pas l'apanage de la littérature moderne, de la fantasy ou d'Andrzej Sapkowski. Dans le corpus à l'étude, on le retrouve dès le XIX^{ème} siècle avec Jagienka chez Sienkiewicz, une jeune fille non seulement dévouée et loyale, mais aussi une véritable Amazone qui excelle dans l'art de la chasse et de l'équitation.

L'analyse du personnage féminin permet d'avancer que même les références qui ne semblent pas importantes de prime abord jouent un rôle clé dans la transmission de la culture, tant celle qui est interne à l'ouvrage considéré que celle qui relève de notre monde réel. Ceci est particulièrement visible chez Sapkowski qui se sert de références discrètes, tout au long de ses ouvrages, pour établir un dialogue avec les lecteurs et introduire un véritable jeu littéraire de renvois et de références. Ce sont aussi les références culturelles qui permettent d'établir le paysage d'un ouvrage, qu'il se passe dans une ville dont l'existence a connu des bouleversements dramatiques ou dans un monde imaginaire, mais apparenté au nôtre par les problèmes qui l'agitent. Dès lors, la question de la traduction du culturème, aussi menu ou insignifiant puisse-t-il sembler, devient celle de la traduction du fond même de l'ouvrage, de son paysage, de sa problématique, et de la lecture qui peut en être faite. Le contexte joue également une importance certaine, car percevoir un texte à la lumière d'un contexte particulier, qui est celui du moment de l'écriture, du moment de la traduction ou du moment de la lecture, peut influencer sur la compréhension d'une œuvre littéraire. Des recherches poussées sont nécessaires de la part du traducteur, surtout lorsqu'elles sont présentes chez l'auteur. En effet, le côté informatif d'un ouvrage en donne la tonalité et l'ambiance, et ce même pour le lecteur « banal », celui qui ne lit que pour se distraire, et confère une dimension profonde au culturème. En outre, lorsque le traducteur ne lit pas la culture ou le contexte, le lecteur cible ne peut avoir accès qu'au contenu superficiel de l'ouvrage. La suite de nos travaux devrait porter sur la manière de mieux respecter ces réalités textuelles.

Notre analyse a permis de brosser un tableau du culturème et du marqueur contextuel dans la traduction littéraire de fiction, en élargissant la définition du culturème de ce qui porte strictement sur la culture nationale à ce qui peut s'opérer au niveau personnel, social, ou international. Dès lors, la question de l'extension de ces recherches à d'autres domaines, tant littéraires que non, se pose. L'applicabilité de la typologie à toutes les catégories de textes semble possible, mais reste à vérifier. Par ailleurs, l'importance de la culture pour la traduction d'autres supports que littéraires n'a été qu'effleurée au cours des interrogations sur le jeu vidéo. L'extrapolation de la recherche à d'autres littératures, d'autres domaines de spécialisation en traduction, et d'autres supports de communication constituerait une continuation importante de nos travaux.

ANNEXE I : LISTE DES NOUVELLES DANS LES RECUEILS *LE DERNIER VŒU* ET *L'ÉPÉE DE LA PROVIDENCE* ET DE LEURS SOURCES D'INSPIRATION

Cette annexe présente la liste des nouvelles dans *Le Dernier Vœu* et *L'Épée de la Providence*. Les deux premières colonnes du tableau correspondent aux titres des nouvelles, respectivement dans la version originale et dans la traduction française. La troisième colonne correspond au thème (conte, idiome, etc.) qui a servi de base à l'élaboration de la nouvelle. La colonne intitulée « AT » indique le numéro du conte dans la classification Aarne-Thompson lorsqu'elle est applicable. Enfin, la ligne « Remarques » contient des notes tant sur les nouvelles abordées que sur les modèles de références reconnus pour chacune d'entre elles.

Cette annexe permet d'offrir un aperçu plus complet des liens que les nouvelles d'Andrzej Sapkowski entretiennent avec l'imaginaire collectif national et international. Nous en examinons quelques exemples plus en profondeur dans le corps de la thèse.

- **Nouvelles du *Dernier Vœu* et éléments de référence :**

	Titre polonais	Titre français	Modèle de référence	AT³⁸⁸
	Wiedźmin	Le Sorceleur	Conte : La Belle au Bois Dormant	410
Remarques	Voir partie « Et s'il existait des culturèmes de l'imaginaire ? »			
	Ziarno prawdy	Un grain de vérité	Conte : La Belle et la Bête	425C

³⁸⁸ Numéro selon la classification Aarne-Thompson – voir chapitre « Et s'il existait des culturèmes de l'imaginaire ? ».

Remarques	Voir partie « Et s’il existait des culturèmes de l’imaginaire ? »			
	Mniejsze zło	Le moindre mal	Conte : Blanche-Neige	331
Remarques	Voir partie « Et s’il existait des culturèmes de l’imaginaire ? »			
	Kwestia ceny	Une question de prix	Conte : Hans mon Hérisson	441
Remarques	Voir partie « Et s’il existait des culturèmes de l’imaginaire ? »			
	Kraniec świata	Le bout du monde	Idiome : <i>Tam, gdzie diabeł mówi dobranoc</i> / « Au diable vauvert »	n/a
Remarques	<p>- Voir partie « Et si le culturème pouvait être langagier ? »</p> <p>- L’esprit féminin des moissons et de la nature rappelle vivement la divinité polonaise Dziejanna. La présence des elfes est inspirée de l’ouvrage de Tolkien³⁸⁹. Ces éléments sont absents de la classification d’Aarne-Thompson.</p>			
	Ostatnie życzenie	Le dernier vœu	Conte : Aladin	331
	Cette nouvelle met en scène un génie qui s’échappe de sa lanterne, une sorcière qui cherche à le soumettre à sa volonté, et un sorcelleur qui doit faire trois vœux. L’auteur introduit plusieurs références à <i>Aladin</i> et aux <i>Contes des Mille et Une Nuits</i> .			

- **Nouvelles de *L’Épée de la Providence* et éléments de référence :**

	Titre polonais	Titre français	Modèle de référence	AT³⁹⁰
	Granica możliwości	Les limites du possible	Conte : Le tueur de dragons	300

³⁸⁹ Bien qu’inspirés des légendes scandinaves, les nains et les elfes sont des créatures tirées directement des œuvres de Tolkien. Aujourd’hui présents dans un grand nombre d’ouvrages littéraires, filmographiques et vidéoludiques, c’est Tolkien qui les introduit pour la première fois dans la littérature à destination du public adulte.

³⁹⁰ Numéro selon la classification Aarne-Thompson – voir chapitre sur les culturèmes de l’imaginaire.

<p>Remarques</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Geralt se joint à une chasse au dragon dans l’espoir de retrouver Yennefer. Cependant, tuer des dragons est contraire à son code d’honneur. Il finit par se battre contre les autres participants à la chasse et retrouve son amante. – Thème principal : chasse au dragon. C’est un thème récurrent dans de nombreux contes populaires, représenté principalement par le conte AT300 de la classification Aarne-Thompson. – La chasse au dragon est aussi présente dans les légendes populaires polonaises, notamment avec la légende du Dragon de Wawel, fondatrice de la ville de Cracovie. 			
	Okruch lodu	Éclat de glace	Conte : <i>La reine des Neiges</i> , Hans Christian Andersen	n/a
<p>Remarques</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Malgré des éléments typiques du style d’écriture d’Andrzej Sapkowski (monstres imaginaires, combats à l’épée, niveaux de langue mixtes, etc.), cette nouvelle se focalise sur la relation entre Geralt et Yennefer. – Dans le conte d’Andersen, le diable a créé un miroir qui déforme la réalité. Ce miroir s’est brisé et des éclats sont venus se loger dans les yeux et les cœurs des hommes, qui ne sont plus capables de voir la beauté du monde. Le conte est réécrit et transformé en une ancienne légende elfique. L’auteur brode ensuite sur l’ambiance de cette réécriture pour décrire la rupture entre la magicienne et le sorcelleur. – Bien que <i>La Reine des neiges</i> soit l’un des contes les plus connus d’Andersen, adapté à l’opéra, au cinéma ou encore dans le domaine vidéo-ludique, il est difficile de définir avec précision à quelle catégorie il appartient dans la classification Aarne-Thompson. 			
	Wieczny ogień	Le feu éternel	Situation professionnelle : Délit d’initié	n/a

<p>Remarques</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Voir partie « Et si le culturème pouvait être langagier ? ». – Dans ce conte, l’auteur introduit des relations fortes avec le monde réel, en faisant notamment figurer un ordre religieux proche de l’Inquisition médiévale. – Malgré des liens avec le réel plus marqués que dans les autres nouvelles, les éléments de l’imaginaire persistent, notamment avec la présence de créatures imaginaires. 			
	Trochę poświęcenia	Une once d’abnégation	Conte : <i>La petite sirène</i> , Hans Christian Andersen	n/a
<p>Remarques</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Bien que « La Petite Sirène » fasse partie des contes les plus connus d’Andersen, elle ne semble pas répertoriée dans la classification Aarne-Thompson. – Dans cette nouvelle, Geralt doit faire la médiation entre un prince et une sirène épris l’un de l’autre. La sirène ne souhaite pas venir vivre sur terre et refuse de comprendre que même si le prince échange ses jambes contre une nageoire, il ne pourra pas respirer sous l’eau. Un dangereux peuple sous-marin qui vit probablement dans une ville submergée est également découvert ; Sapkowski fait ainsi écho aux légendes sur les villes légendaires englouties d’Ys ou d’Atlantide, mais aussi aux histoires de Lovecraft sur Dagon et ses enfants appelés « Ceux des profondeurs » ou « Profonds ». 			
	Miecz przeznaczenia	L’Épée de la Providence	Le petit chaperon rouge	333

<p>Remarques</p>	<p>– Geralt est porteur d’une missive pour la reine des dryades qui habitent la forêt de Brokilone. Il y trouve la petite Ciri, vêtue d’un habit à capuche rouge, qui a échappé à la vigilance de ses gardiens et s’est enfuie dans les bois. Il s’avère que Ciri est l’enfant-surprise de Geralt, mentionné dans la nouvelle « Une question de prix » du <i>Dernier Vœu</i>. La trame du cycle de romans s’installe peu à peu.</p> <p>– Des liens s’établissent également avec la forêt de Brocéliande qui, bien qu’elle soit un lieu réel, est empreinte de mysticisme et porteuse de légendes : c’est là que réside la fée Viviane des mythologies arthuriennes, représentée dans cette nouvelle par la figure d’Eithné, la reine des dryades.</p>			
	<p>Coś więcej</p>	<p>Quelque chose en plus</p>	<p>Thème sacré : mythe du droit de surprise</p>	
<p>Remarques</p>	<p>– Voir partie « Et si le culturème avait une dimension internationale ? », chapitre « Références bibliques ».</p>			

ANNEXE II : BESTIAIRE

Une partie de notre réflexion est consacrée à l'analyse des noms de créatures qui apparaissent dans la fantasy de Sapkowski et de leurs traductions vers le français. Les exemples que nous avons choisis ne représentent toutefois qu'une partie infime du produit de l'imagination de l'auteur et de la tâche créative à laquelle les traducteurs ont dû faire face. Cette annexe fournit un échantillon plus détaillé des créatures qui peuplent les contrées inventées par l'écrivain de Łódź.

Dans la constitution du présent bestiaire, nous nous sommes appuyés sur l'ensemble des créatures imaginaires introduites par Andrzej Sapkowski dans ses ouvrages : celles qui sont directement le produit de son imagination comme celles qui existent déjà dans la littérature fantasy ou ailleurs, qu'elles soient considérées comme des monstres chassés par Geralt ou qu'il s'agisse simplement de races différentes de l'homme. Nous avons également intégré le bestiaire du jeu *The Witcher III* en comparant ses éléments à ceux présents dans le livre. Tout porte à croire que la traduction du jeu vidéo s'est effectuée de l'anglais vers le français ; nous avons donc compris les noms anglais des créatures de cette partie du bestiaire pour faciliter la comparaison.

LS : *Le Sorceleur*

TW3 : *The Witcher III*

Nom polonais	Nom français	Nom anglais (jeu vidéo)	LS	TW3
Abaia	Abaya	Abaya		x
Alghul	Algoule	Alghoul		x
Baba cmentarna	Guenaude sépulcrale	Grave hag		x
Baba wodna	Guenaude aquatique	Water hag		x

Bazyliśzek	Basilic (JV)	Basilisc	x	x
Biała dama	La Dame blanche	The White Lady		x
Bies	Fiellon	Fiend		x
Bożatko	Céliole	Godling		x
Chochlik	Lutin	Imp		x
Cyklop	Cyclope	Cyclop		x
Doppler	Doppler (JV)	Doppler	x	x
Duch lasu	Esprit de la forêt	Woodland spirit		x
Dziki Gon	Chasse sauvage (JV)	Wild Hunt	x	x
Dżinn	Djinn (JV)	Djinn	x	x
Ekimma	Ekimme	Ekimmara		x
Endriaga	Endriague (JV)	Endrega	x	x
Erynia	Erynia	Erynia		x
Gargulec	Gargouille	Gargoyle		x
Ghul	Goule (JV)	Ghoul		x
Golem	Golem (JV)	Golem	x	x
Gryf	Griffon (JV)	Gryffin	x	x
Hagubman	Hagubman	Hagubman		x
Harpia	Harpie	Harpy		x
Him	Blême	Hym		x
Ignis Fatuus	Ignis Fatuus	Ignis Fatuus		x
Krabopająk	Arachas (JV)	Arachas	x	x

Kuroliszek	Cocatrix (JV)	Cockatrices	x	x
Leśnica	La dame des bois	Jenny o' the Woods		x
Leszy	Leshen (JV)	Leshen	x	x
Licho ze studni	Démon près du puits	Devil by the Well		x
Lodowy gigant	Géant de glace	Ice Giant		x
Mglak	Brumelin (JV)	Foglet	x	x
Morowa dziewczica	Vierge de la peste	Plague Maiden		x
Morvudd	Morvudd	Morvudd		x
Nekker	Nekker	Nekker		x
Pokutnik	Pénitent	Penitent		x
Północnica	Spectre de minuit	Nightwraith		x
Południca	Spectre de midi	Noonwraith		x
Poroniec	Couvin	Botchling		x
Skrzekacz	Hurlleur	Shrieker		x
Smok	Dragon	Dragon	x	
Strzyga	Strige	-	x	
Sukkub	Succube (JV)	Succubus	x	x
Syrena	Sirène (JV)	Siren	x	x
Troll skalny	Troll de pierre	Rock troll		x
Ulfhedinn	Ulfhedinn	Ulfhedinn		x
Upiór	Spectre	Wraith		x

Utopiec	Noyeur	Drowner		x
Wampir wyższy	Vampire supérieur	Higher Vampire		x
Widłogon	Foënard (JV)	Forktail	x	x
Wiedźma	Moire	Crone		x
Wilkołak	Loup-garou (JV)	Werewolf	x	x
Wiwerna, wyvern	Wyvern (JV)	Wyvern	x	x
Żalnica	Fourbe-veuve	Mourntart		x
Zgnilec	Putréfacteur	Rotfiend		x
Żywiolak	Élémentaire (JV)	Elemental	x	x

ANNEXE III : NOMS PROPRES

Cette annexe contient une liste des noms propres présents dans *Le Dernier Vœu* sur lequel nous avons appuyé notre analyse onomastique. Au cours de notre questionnement, plusieurs exemples précis ont été cités. Nous indiquons ci-dessous la liste plus complète sur laquelle nous nous sommes basés dans nos considérations.

- **Anthroponymes**

- Anthroponymes usuels

Adalia	Adalia
Adda	Adda
Aridea	Aridea
Audoen	Audoen
Beau Berrant	Beau Berrant
Bernika	Bernika
Bloëmenmagde	Bloëmenmagde
Borg	Borg
Bran	Bran
Caldemeyn	Caldemeyn
Cerro	Cerro
Chireadan	Chireadan
Civril	Civril
Coram Agh Ter(a), Lwiogłowy Pająk	Coram Agh Ter, l'araignée à tête de lion
Crach an Craite	Crach an Craite
Dana Méadbh	Dana Méadbh
Danamebi	Danamebi
Dennis Cranmer	Dennis Cranmer
Dezmod	Dezmod

Dhun	Dhun
Dragomir	Dragomir
Draig Bon-Dhu	Draig Bon-Dhu
Drogodar	Drogodar
Duda	Duda
Duny	Duny
Dzierżgórka	[NT]
Eist Tuirseach	Eist Tuirseach
Ermella	Ermella
Errdil	Errdil
Eskel	Eskel
Ethain	Ehain
Evermir	Evermir
Eylembert z Tigg	Eylembert de Tigg
Falwick	Falwick
Feleaornowie z Białych Okrętów	les Feleaorn des Vaisseaux Blancs
Fenne	Fenne
Fialka	Fialka
Filavandrel aén Findhàil ze Srebrnych Wież	Filavandrel aén Findhàil des Tours d'Argent
Filavandrel z Krańca Świata	Filavandrel du Bout du Monde
Foltest	Foltest
Fredefalk	Fredefalk
Galarr	Galarr
Geoffrey Monck	Geoffrey Monck
Geralt z Rivii	Geralt de Riv (<i>The Witcher</i>)
Haxo	Haxo
Hereward	Hereward
Heribert	Heribert
hrabia Moen	comte Moën
Hrobarik	Hrobaric

Idi	Idi
Ilka	Ilka
Iola	Iola
Irion	Irion
Jaskier	Jaskier
Jeż z Erlenwaldu	Hérisson d'Erlenwald
Karelka	Karelka
kotka Żarłoczka	Gourmandine
Krepp	Krepp
Lenka	Lenka
Libusze	Libouche
Lilit	Lilit
Lille	Lille
Lunini	Lunini
Marilka	Marilka
Medell	Medell
Melitele, Wielka Melitele	Melitele, la Grande Melitele
Myszowór	Sac-à-souris
Nenneke	Nenneke
Neville	Neville
Nimir	Nimir
Nivellen	Nivellen
Niya	Niya
Nohorn	Nohorn
Nosikamyk	Portepierre
Obląkany Eltibal	Eltibald le Fou
Ostrit	Ostrit
Paszkot	[NT]
Pavetta	Pavetta
Płotka	Ablette
Pokrzywka	Ortillette

Pomrów	[NT]
Primula	Primula
Prorok Lebioda	prophète Arroche prophète Lebioda
Rainfarn	Rainfarn
Ravix z Czteroroga	Ravix de Quatrecorne
Renfri	Renfri
Roderick de Novembre	Roderick de Novembre
Rulle Asper lub Aspen	Ruller Asper ou Aspen
Rumplestelt	Ruplestelt
Segelin	Segelin
Silvena	Silvena
Stammelford	Stammelford
stara Naradkowa	la vieille Naradkova
Stregobor	Stregobor
Supree	Supree
Szalony Dei	Deï le Fou
Tailles z Dorndal	Tailles de Dorndal
Tailles z Dorndal	Tailles de Dorndal
Tavik	Tavik
Torque	Torque
Toruviel	Toruviel
Trigla	Trigla
Triss Merigold	Triss Merigold
Tyrss	Tyrss
Valdo Marks	Valdo Marx
Velerad	Velerad
Venimira	Venimira
Vereena	Vereena
Vesemir	Vesemir
Virginia	Virginia

Vissegerd	Vissegerd
Vizimir	Vizimir
Vratimir	Vratimir
Vridank	Vridank
Vyr	Vyr
Wawrzynosek	Nez-de-Laurier
Windhalm	Windhalm
Yennefer	Yennefer
Yolop	Yolop
Zatret Voruta	Zatret Voruta
Zavist	Zavist
Zivelena	Zivelena
Żywia	la Vivette

- Cas particuliers d'anthroponymes : noms de créatures et de divinités

Huldra	Huldra
Lewiatan	le Léviathan
Matka Natura	mère nature
Wielka Macierz	Grande Matrice
Mora	la Moire

- Cas particuliers d'anthroponymes : les surnoms

Biały Wilk	le Loup Blanc
Dzierzba	Pie-grèche
Kłykacz	le Claqueur
Królowa Pól	Reine des Champs
Kudkudak	Cotcodette
Panna Polna	Vierge des Champs
Piętnastka	le Quinze
Rzeźnik z Blaviken	le Boucher de Blaviken

Setnik	Centenier
Wyrod	le Dégénéré

- Cas particuliers d'anthroponymes : noms de peuples

Brodaci	les barbus
menhiry Dauków	les menhirs des Dauks
nekropolie Woźgorów	nécropoles de Wojgor

- **Ergonymes**

Arcydział	<i>Angelica archangelica</i>
Aén Seidhe	Aén Seidhe
Balmur	Balmur
Biała Róża	la Rose-Blanche
Cztery Elementy albo Pierwiastki : Powietrze, Woda, Ogień i Ziemia	Les quatre éléments, soit les principes constitutifs : l'eau, l'air, la terre, le feu.
Moc	pouvoir
Pierwsze Runy	premières runes
Starszy Lud	Peuple Ancien
Znak Aard	Signe d'Aard
Znak Aard	Signe d'Aard
Znak Aksji	Signe d'Axia (<i>Le Dernier vœu</i>) Signe d'Axii (<i>The Witcher</i>)
Znak Heliotropu p79	Signe de l'héliotrope p90
Znak Quen	Signe de Quen
Znak Yrden	Signe d'Yrden
Zwierciadło Nehaleni	miroir de Nehalena

- **Pragmonymes**

Belleteyn	Belleteyn
-----------	-----------

Lammas	Lammas
Próba Traw	l'épreuve des Herbes
Święto Sierpu	fête de la Faux

- **Toponymes**

Abrad Zadrzykiecka	Abrad le Trousse-Jupon
Allenker	Allenker
Angren	Angren
Assengard	Assengard
Attre	Attre
Blaviken	Blaviken
Blaviken	Blaviken
Brama Powroźnicza	porte des Cordiers
Buina	Buina
Caelf	Caelf
Calanthe	Calanthe
Chociebuż	Chociebuz
Cidaris	Cidaris
Cintra	Cintra
Creyden	Creyden
Czteroróg	Quatrecorne
Dol Blathanna	Dol Blathanna
Dolina Kwiatów	vallée des Fleurs
Dolna Posada	Posada-le-Bas
Ellander	Ellander
Erlenwald	Erlenwald
Gelibol	Gelibol
Górna Posada	Posada-le-Haut
Jamurlak	Iamurlak

Kaer Morhen	Kaer Morhen
Kovir	Kovir
Kovir	Kovir
Kupiecki Szlak	route des Marchands
Łukomorze	Lucoméranie
Lutoński Trakt	route de Luton
Maecht	Maecht
Mahakam	Mahakam
Metinna	Metinna
Mirt	Mirt
Murivel	Murivel
Narok	Narok
Nazair	Nazair
Nimnar	Nimnar
Novigrad	Novigrad
Ortagor	Ortagor
Oxenfurt	Oxenfurt
Pod Lisem	Au Renard
Pod Tuńczykiem	Au thon
Północny Velhad	Velhad du Nord
Pontar	Pontar
Pontar	Pontar
Redania	Rédanie
Rinde	Rinde
Rivia	Rivie
Roegner	Roegner
Skellige	Skellige
Stary Narakort	Au vieux Narakort
Strept	Strept
Talgar	Talgar
Temeria	Témérie

Tridam	Tridam
Twyth	Twyth
Wiedźmińskie Siedliszczce	le gîte des sorceleurs
Wyzima	Wyzima
Yspaden	Yspaden
Złoty Dwór	La Cour dorée

ANNEXE IV : QUESTIONNAIRE PEGI

L'*age rating* d'un jeu correspond aux conseils sur l'âge minimum requis pour jouer à un jeu vidéo et orienter les choix des joueurs et des parents qui achètent des jeux vidéo à leurs enfants. Il donne des indices sur un potentiel contenu violent, vulgaire, sexuel, blasphématoire, ou autrement perçu comme inadapté pour les différentes tranches d'âge définies. La classification PEGI a été adoptée par de nombreux pays européens, dont la Pologne et la France. Cependant, il peut s'agir d'une vraie question culturelle : comme nous avons pu le voir, le niveau de vulgarité n'est pas perçu de la même manière dans les deux pays au niveau du contenu malgré une réglementation et une classification commune. Quant à l'Allemagne, le système d'*age rating* adopté est différent et plus rigoureux au niveau du rapport à la violence présente dans les jeux.

Dans la présente annexe, nous présentons le questionnaire soumis aux éditeurs de jeux vidéo lorsqu'ils demandent l'attribution d'une classe PEGI à un jeu avant sa sortie. Les indications 18+, 16+, etc. correspondent à l'âge minimum conseillé pour l'utilisation d'un jeu selon la classification PEGI.

Rating	Q. No.	Question	Help Page
--------	--------	----------	-----------

18+ section		Does the game contain:	
18+	16	Depictions of gross violence, which includes torture, dismemberment, sadism and horrific depictions of death or injury towards	Gross violence will mean depictions of decapitation, dismemberment or torture and other horrific methods of bringing death, severe pain or injury to the recipient. This will usually be associated with large amounts of blood or gore. The emphasis is on the horrific nature of the violence. The violence will not be treated as gross

		human-like or animal-like characters	violence if the recipients die or are injured in an unrealistic manner. If they instantly disappear in a puff of smoke or are killed/injured and then come back to life or appear uninjured this will not be treated as gross violence. The characters must look like humans or animals. If a character looks like a human it should be treated as human even if it is unrealistic (if something called a zombie or any other name looks like a human it should be treated as human).
18+	17	Depictions of apparently motiveless killing or serious injury to multiple numbers of innocent human-like characters	This is where groups of human-like characters are killed or injured at random for no apparent reason and deals with themes such as the killing of pedestrians in the street, shoppers in a shopping arcade and children in a school. The characters must look like humans or animals. If a character looks like a human it should be treated as human even if it is unrealistic (if something called a zombie or any other name looks like a human it should be treated as human).
18+	18	Depictions of violence towards vulnerable or defenceless human-like characters	The characters must look like humans. If a character looks like a human it should be treated as human even if it is unrealistic (if something called a zombie or any other name looks like a human it should be treated as human). Vulnerable human-like characters will include in particular women and children. Defenceless characters will include those that have no opportunity to avoid the violence (eg. by running away or hiding). It will not generally include characters who are part of the game play (eg. a soldier captured by the

			enemy and subsequently tied up and shot). No character will be considered vulnerable or defenceless if they are not intended to be part of the game play. However, any violence in this context should be considered on its merits.
18+	19	Depictions of sexual activity with visible genital organs	Sexual activity means all aspects of human sexual intercourse, masturbation and sexual foreplay (homosexual or lesbian activity included) where a male or female sexual organ is visible. The depiction of 'boobs and bottoms' or pubic hair only will not be treated as visible sexual organs.
18+	20	Depictions of sexual violence or threats (including rape)	This will mean acts of a sexual nature where they are inflicted against a non-consenting human-like characters, including rape or the infliction (including self-infliction) of pain on genital organs.
18+	21	Detailed descriptions of techniques that could be used in criminal offences	The descriptions have to show how the offences can be carried out. For example an instruction manual showing how to make a molotov cocktail or bomb would be included under this question as would details of the implements needed to break into a car and how to use them.
18+	22	Glamorisation of the use of illegal drugs	The depictions will show that the user of the drugs is able to achieve success (win the game, get the girl, kill the enemy, commit the crime) after the use of illegal drugs. The drugs concerned should be real and be illegal (not fantasy or legal drugs).
18+	23	Depictions of ethnic, religious, nationalistic or other	The emphasis here is on the words 'likely to encourage hatred'. It should be noted that any such depictions are very likely to infringe

		stereotypes like to encourage hatred	national criminal laws and cannot be included in the game in any event. It is the responsibility of each game publisher to comply with national criminal laws and use of the PEGI system does not absolve the game publisher from such responsibility or provide any legal or other defence to infringement of national criminal laws.
18+	24	Sexual expletives or blasphemy (only answer 'yes' to this question if a 'yes' answer has been given to any of questions 16 –23)	A 'yes' answer to this question 24 will ensure that a language descriptor is used on packaging. If a 'yes' answer has not been given to any of questions 16 – 23 do not answer 'yes' to this question 24. The most common sexual expletives are fuck, cunt, motherfucker and cocksucker although this list is not exhaustive. Blasphemy means irreverent depictions or words concerning sacred matters or religious beliefs (not restricted to the Christian faith). It should be noted that blasphemy is likely to be illegal under national criminal laws and may not be included in the game in any event.
18+	25	Moving images that encourage and/or teach the use of games of chance that are played/carried out as a traditional means of gambling (only answer 'yes' to this question if a 'yes' answer has	A 'yes' answer to this question 25 will ensure that a gambling descriptor is used on packaging. If a 'yes' answer has not been given to any of questions 16 – 23 do not answer 'yes' to this question 25. This refers to types of betting or gambling for money that is normally played/carried out in casinos, gambling halls, racetracks etc. This does not cover games where betting or gambling is simply part of the general storyline. The game must actually teach the player how to gamble or bet and/or encourage the

		been given to any of questions 16 –23)	player to want to gamble or bet for money in real life. For example this will include games that teach the player how to play card games that are usually played for money or how to play the odds in horse racing.
--	--	--	---

16+ section		Does the game contain:	
16+	26	Depictions of realistic looking violence towards human-like or animal-like characters	This means violence where the character reacts as it would in real life. It is not necessary for there to be any blood or gore. The characters must look like humans or animals. If a character looks like a human it should be treated as human even if it is unrealistic (if something called a zombie or any other name looks like a human it should be treated as human). This does not include sporting action where the sporting action is depicted within the rules of the game.
16+	27	Sustained depictions of death or injury to human-like or animal-like characters (except arcade style or sporting action)	This means that all or the majority of the game-play relates to violence. The characters must look like humans or animals. If a character looks like a human it should be treated as human even if it is unrealistic (if something called a zombie or any other name looks like a human it should be treated as human). Arcade style action refers mostly to 2D effect depictions where the characters move left and right to attack each other. The sporting action must be depicted within the rules of the sport concerned.
16+	28	Depictions of arcade style or sporting	Arcade style action refers mostly to 2D effect depictions where the characters move left and

		action showing violence containing blood or gore	right to attack each other. If there is no blood or gore then a 'yes' answer to question 39 is probably more appropriate.
16+	29	Depictions of sexual intercourse without visible genitals	This is self explanatory although it must be fairly apparent what the characters are doing. 'Boobs and bums' do not count as genital organs and nor does the showing of pubic hair only.
16+	30	Depictions of erotic or sexual nudity	This is where the depiction of nudity (including partial nudity) could result in sexual arousal or is shown as a prelude to human sexual activity. This can include still pictures particularly if they depict an erotic activity. This will not generally include straightforward pin-ups.
16+	31	Sexual expletives or blasphemy	The most common sexual expletives are fuck, cunt, motherfucker and cocksucker although this list is not exhaustive. Blasphemy means irreverent depictions or words concerning sacred matters or religious beliefs (not restricted to the Christian faith). It should be noted that blasphemy is likely to be illegal under national criminal laws and may not be included in the game in any event.
16+	32	Encouragement of the use of tobacco or alcohol	This means where the character gains advantage in the game by the use of tobacco or alcohol. It also includes prominent advertising encouraging the use of tobacco or alcohol products.
16+	33	Depictions of the use of illegal drugs	This includes the use of illegal drugs in any circumstances.
16+	34	Glamorisation of crime	This is where the depiction of criminal acts could encourage the games player to think that 'crime pays' or has no negative repercussions.

16+	35	Moving images that encourage and/or teach the use of games of chance that are played/carried out as a traditional means of gambling(only answer 'yes' to this question if a 'yes' answer has been given to any of questions 26 –34)	A 'yes' answer to this question 35 will ensure that a gambling descriptor is used on packaging. If a 'yes' answer has not been given to any of questions 26 – 34 do not answer 'yes' to this question 35. This refers to types of betting or gambling for money that is normally played/carried out in casinos, gambling halls, racetracks etc. This does not cover games where betting or gambling is simply part of the general storyline. The game must actually teach the player how to gamble or bet and/or encourage the player to want to gamble or bet for money in real life. For example this will include games that teach the player how to play card games that are usually played for money or how to play the odds in horse racing.
-----	----	---	---

12+ section		Does the game contain:	
12+	36	Depictions of realistic looking violence towards fantasy characters	A fantasy character is a character that does not exist in real life and does not take a human appearance and includes ghosts, gremlins, dragons and other mythical creatures. In determining whether the violence is realistic it is assumed that the fantasy character does actually exist and reacts as if it were a human-like character.
12+	37	Depictions of non-realistic looking violence towards human-like or	The characters must look like humans or animals. If a character looks like a human it should be treated as human even if it is unrealistic (if something called a zombie or any other name

		animal-like characters	looks like a human it should be treated as human). The characters react in a way that is not representative of real life and although you know that the characters are being killed or injured you do not really see very much (the characters immediately disappear in a puff of smoke or are otherwise so small that you really cannot see what exactly is happening).
12+	38	Moving images that depict any minor assault on a human-like character that does not result in any obvious injury or harm (whether or not it is realistic looking violence)	This is where the violence to the human-like character is realistic but very minimal such as a slap or smack and the victim does not show any apparent harm or injury.
12+	39	Depictions of arcade style or sporting action showing violence	Arcade style action refers mostly to 2D effect depictions where the characters move left and right to attack each other. This question relates to arcade style or sporting action where there is no blood or gore. The sporting action must be depicted within the rules of the sport.
12+	40	Words or activities that amount to obvious sexual innuendo or explicit sexual descriptions or images	This can refer to words or pictures that may be sexually explicit but do not amount to eroticism (a brief glimpse of a lady with bare boobs at a window or a brief glimpse of a naked couple (not showing genitalia) getting into bed). The sexual innuendo must be obviously relating to sexual intercourse/foreplay and can consist of words and/or activity. This would cover instances in

			<p>which it is clear that sexual intercourse is taking place but the participants are out of view, under sheets etc. The importance is sexual connotation. If however, the couple can be seen, even if they are partially clothed, then question 27 ‘sexual intercourse without visible genitals’ will be more appropriate. The test is whether the images could prompt sexual curiosity on behalf of the player.</p>
12+	41	Mild swearing and/or offensive language	<p>This means bad language that falls short of sexual expletives and includes the words damn, hell, God, bloody, son-of-a-bitch, sod, tart, crap, bugger, screw, arse, slag, slut, tosser, Christ, dickhead, bitch, shit, piss off, whore, arsehole, prick, bollocks, twat, bastard, wanker and shag. It also covers offensive language such as nigger, coon, yid, queer, dyke and other racially or gender offensive words</p>
12+	42	Moving images that encourage and/or teach the use of games of chance that are played/carried out as a traditional means of gambling	<p>This refers to types of betting or gambling for money that is normally played/carried out in casinos, gambling halls, racetracks etc. This does not cover games where betting or gambling is simply part of the general storyline. The game must actually teach the player how to gamble or bet and/or encourage the player to want to gamble or bet for money in real life. For example this will include games that teach the player how to play card games that are usually played for money or how to play the odds in horse racing.</p>

7+ section		Does the game contain:	
-------------------	--	-------------------------------	--

7+	43	Depictions of non-realistic violence towards fantasy characters	A fantasy character is a character that does not exist in real life and does not take a human appearance and includes ghosts, gremlins, dragons and other mythical creatures. The characters react in a way that would not be expected of human-like characters and although you know that the characters are being killed or injured you do not really see very much (eg. the characters immediately disappear in a puff of smoke or are otherwise so small that you really cannot see what exactly is happening).
7+	44	Depictions of non-detailed and non-realistic violence towards non-detailed human-like characters	This is where the depiction gives only a basic representation of a human (stick men or pixelated characters). If the characters are small but are detailed enough to be clearly recognisable as humans a 'yes' answer to this question is not appropriate.
7+	45	Depictions of implied violence to humans where the actual violence (death or injury) is not shown	This is where you do not actually see any violence to humans but it is obvious what is happening. It covers such matters as the bombing of a city where you know civilians are killed and injured, blowing up a tank or shooting down a plane where you know the crew are killed, smashing into cars or other vehicles where the driver/passenger must be injured.
7+	46	Pictures or sounds likely to be scary or frightening to young children	This is where you do not actually see or hear anything specifically violent but nevertheless because of the sounds or depictions the overall theme may be frightening to young children (haunting or aggressive music, entering a haunted house, background screams or rustling in the

			undergrowth).
7+	47	Depictions of nudity in a non-sexual context	This is where the nudity (which includes partial nudity but no visible genitalia) has no direct or implied sexual meaning such as a lady breast feeding a baby, topless sunbathing or a nudist beach.

3+ section		Does the game contain:	
3+	48	Depictions of violence towards cartoon type characters	This means violence towards a cartoon character such as Tom & Jerry. It must be stressed that the emphasis should be on the humorous aspect. Therefore 'the Flintstones' would be cartoon characters but 'Superman' and 'the Hulk' would not, they would be fantasy characters.

BIBLIOGRAPHIE

Traductologie

1. Ouvrages publiés

- BACHET DE MEZIRIAC, Claude-Gaspard, *De la traduction*, 1635.
- BALLARD, Michel, « L'unité de traduction : essai de redéfinition d'un concept », in BALLARD, Michel (éd.), *Traduction à l'université. Recherches et propos didactiques*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1993, p. 223-262.
- BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Presses universitaires de Lille, 1992.
- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*. Paris : Flammarion, 1970.
- BARTOL-JAROSIŃSKA, Danuta, « Les champs sémantiques de la mort, de l'amour et de la nature dans *Brzezina* de Jarosław Iwaszkiewicz et sa traduction » dans *La littérature polonaise en France. D'une sélection politique des oeuvres à traduire au miroir déformant de la traduction*, LAURENT Maryla avec collaboration de DYÈVRE Laurence, Collection Université de Lille, 1998, pp.77-92.
- BEDNARCZYK, Anna, *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej*, Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- BENSIMON, Paul, (éd.), *Traduire la culture*, Palimpsestes 11, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- BENSIMON, Paul, « Présentation », dans : *Retraduire*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, *Palimpsestes* n° 4, 1990.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, 1984.
- BLUMCZYŃSKI, Piotr, « Pilnikiem, kluczem czy siekierą? O tłumaczeniu Lema na angielski », article disponible sur academia.edu : <
https://www.academia.edu/2240723/Pilnikiem_kluczem_czy_siekier%C4%85_O_t%C5%82umaczeniu_Lema_na_angielski>, consulté le 20 juillet 2013.
- BOYER, Henri, *Éléments de sociolinguistique. Langue, communication et société*, Paris : Dunod, 1991.

- BRUNETIÈRE, Valérie, « De la fausse évidence d'un culturème », *Travaux de linguistique*, n° double 5-6 (1994). Numéro spécial de sémiologie, réédité par l'Université Paris 5, 2003, p. 259-268.
- BRZozowski, Jerzy, *Czytane w przekładzie*, Bielsko-Biała : Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, 2009.
- CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire ?*, Presses universitaires de Lille, 1985.
- CHESTERMAN, Andrew, « Memes of Translation. The Spread of Ideas », *Translation Theory*, Amsterdam : John Benjamins (Benjamins Translation Library 22), 2000.
- CRISTEA, Teodora, *Stratégies de traduction*. București : Editura « Fundației României de mâine », 1998.
- CYGAL-KRUPA, Zofia, *Les contacts linguistiques franco-polonais*, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 1993.
- D'HUST, Lieven, « Enseigner la traductologie : pour qui et à quelles fin ? », *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, vol. 39, n°1, 1994, pp. 8-14.
- DANCETTE, Jeanne, *Parcours de traduction. Etudes expérimentales du processus de traduction*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1998.
- DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction - initiation à la traduction française de textes anglais. Théorie et pratique*, Cahiers de traductologie n°2, Editions de l'Université d'Ottawa, 1980.
- DELISLE, Jean, *Traduction raisonnée*, Ottawa : Presses Universitaires de l'Ottawa, 1993/2003.
- DERRIDA, Jacques, « Appendix : Des tours de Babel », in Graham Joseph (éd.), *Difference in Translation*, Itaca and London : Cornell University Press, 1985, pp. 209-248.
- DESMOND, William Oliver, « La langue verte et verneur de la langue », dans Fabrice Antoine (éd), *Argot, langue familière et accents en traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille, 2004, p. 25-29.
- DOTOLI, Giovanni, *Traduire en français du Moyen-âge au XXIe siècle*, Paris : Hermann Lettres, 2010.
- DURIS, Pascal, *Traduire la science hier et aujourd'hui*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2008.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2006.
- EVEN-ZHOAR, Ittamar, *Polysystem studies*, Poetics Today, Volume 11, n° 1 (1990).

- FIOLA, Marco A., BRILLANT, Miguel, « Les références culturelles comme dispositifs énonciatifs : pour une définition du bagage cognitif du traducteur », <https://www.academia.edu/2907981/Les_r%C3%A9f%C3%A9rences_culturelles_comme_dispositifs_%C3%A9nonciatifs_pour_une_d%C3%A9finition_du_bagage_cognitif_du_traducteur>.
- FORGET, Philippe, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen*, Paris : Masson, 1994.
- GARNIER, Georges, *Linguistique et traduction*, Caen : Paradigme, 1985.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982.
- GOSTKOWSKA, Kaja, « Fantastyczny los lemowych neologizmów (na podstawie dwóch francuskich przekładów *Cyberiad*) [Le destin fantastique des néologismes de Lem sur la base de deux traductions françaises de *La Cybériade*], dans SKIBIŃSKA, Elżbieta, RZESZOTNIK, Jacek, *Lem i tłumacze* [Lem et ses traducteurs], Cracovie : Księgarnia Akademicka, 2011, p. 167-178.
- GUTTFELD, Dorota, *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science-fiction i fantasy* [Éléments culturels dans la traduction de la science-fiction et de la fantasy de l'anglais vers le polonais], Toruń : Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- HEJWOSKI, Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* [Théorie cognitive et communicative de la traduction], Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, 1968 [1943].
- HURTADO ABIR, Amparo, *La notion de fidélité en traduction*, Paris : Didier Éruditions, 1990.
- ISRAEL, Fortunato, « La créativité en traduction ou le texte réinventé », dans RADERS, Margit et MARTIN-GAITERO, Rafael (éds) *IV Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*, Madrid : Editorial Complutense, 1994, p. 105-118
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les Fondations du langage*, Paris : Éditions du Minuit, 1963 (2003).
- KACZMAREK, Anna, « *Le sorceleur au bords de la Seine. Quelques remarques sur la traduction française des contes fantastiques d'Andrzej Sapkowski* », dans KIELSZCZYK, Anna, PILECKA, Ewa, *Perspective interdisciplinaire des études françaises et francophones*, Łask, 2009, p. 197-203.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris : A. Colin, coll. « Linguistique », 1991.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KOCOUREK, Rostislav, *La langue française de la technique et de la science. Vers une linguistique de la langue savante*, 2^e édition, Wiesbaden : Oscar Brandstetter Verlag GmbH & Co., 1991.
- KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Paris : Editions du Seuil, 1968, pp. 297-316.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Gallimard, 1994.
- LAROSE, Robert, *Les théories contemporaines de la traduction*, 2^e édition, Québec : Presses Universitaires de Québec, [1987] 1989.
- LAURENT, Maryla (éd.), *La Traduction comme moyen de communication interculturelle. Traduction et rupture*, Paris : Numilog, 2014.
- LAURENT, Maryla (éd.), *La Traduction comme moyen de communication interculturelle. La littérature française en traduction*. Paris : Numilog, 2010.
- LAURENT, Maryla, « *Pan Kleks* ou l'altérité mise en accusation. M.Tache d'encre, une réminiscence des totalitarismes du XX^e siècle ? », dans SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Traduction pour la jeunesse face à l'altérité*, Wrocław : Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2001, pp. 23-35.
- LAVAUULT-OLLEON, Elisabeth, *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*, Bern : Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2007.
- LÉCRIVAIN, Claudine, « Europe, traduction et spécificités culturelles », in Ballard, Michel (éd.), *Europe et traduction*, Arras/Ottawa : Artois Presses Université/Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, pp. 345-358.
- LECUIT, Emeline, *Les Tribulations d'un nom propre en traduction*, Linguistique, Université François-Rabelais, Tours, 2012.
- LECUIT, Emeline, MAUREL, Denis, VITAS, Duško, « La traduction des noms propres : une étude en corpus », Corpus n° 10, *Varia*, 2011, p. 211-215.
- LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Paris : Hachette, 1994.
- LEWICKI, Roman, (éd.), *Przekład-Język-Kultura*, Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2002.

- LEWICKI, Roman, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 637, 1998.
- LOCKYER, Dorota, « Such a Tiny Little Thing : Diminutive Meaning in *Alice in Wonderland* as a Comparative Translation Study of English, Polish, Russian and Czech » [Une si petite chose : la signification des diminutifs dans *Alice au Pays des Merveilles* en tant qu'étude traductologique comparative de l'anglais du polonais, du russe et du tchèque], *Verges : Germanic and Slavic Studies in Review*, 2012.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, « Remarques sur le concept de culturème », dans *Translations. Traduire les culturèmes/La traducción de los culturemas 1*, Timisoara : Editura Universitatii de Vest, 2009.
- MAJKIEWICZ, Anna, *Intertekstualność - implikacje dla teorii przekładu* [Intertextualité: implications pour les théories traductologiques], Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- MALBLANC, Antoine, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris : Didier, 1961.
- MARESCHAL, Geneviève, BRUNETTE, Louise, GUEVEL, Zélie, et VALENTINE, Egan, *La formation à la traduction professionnelle*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001.
- MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Volume 33, numéro 1, printemps 2005, p. 93-102.
- MILLIARESSI, Tatiana (éd.), *De la linguistique à la traductologie*, Lille : Septentrion, 2011.
- MILLIARESSI, Tatiana (éd.), *La Traduction : philosophie, linguistique et didactique*, Lille : Université Charles de Gaulle Lille 3, 2009.
- MITURA, Magdalena, *L'Écriture vianesque : traduction de la prose*, Berne : Peter Lang, 2008.
- MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Paris : Cahiers du Sud, 1955.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard, 1963.
- NIDA, Eugene A., TABER, Charles R., *La traduction : théorie et méthode*, Londres : Alliance biblique universelle, 1971.
- NIDA, Eugene, *Towards the Science of Translation*, Leiden : Brill, 1964.

- OSADNIK, Waław et al., sous la direction de FAST, Piotr, *Socjologiczne aspekty przekładu*, Katowice : « Śląsk » Wydawnictwo Naukowe, Katowice, 2003.
- PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Presses Universitaires de Lille, 1993.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Traduire l'ignorance culturelle », *Palimpsestes*, Presses de la Nouvelle Sorbonne, n° 11 (1998), p. 151-160.
- SCARPA, Federica, FIOLO, Marco A., *La traduction spécialisée. Une approche professionnelle à l'enseignement de la traduction*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010 (2e édition).
- SELESKOVITCH, Danica, LEDERER, Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris : Didier Erudition, 1984.
- SKIBINSKA, Elżbieta, CIENSKI, Marcin, *Język, Stereotyp, Przekład*, Wrocław : Dolnośląskie wydawnictwo edukacyjne, 2002.
- SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych* [La Cuisine du traducteur. Les études sur les relations traductionnelles entre la Pologne et la France], Kraków : Universitas, 2008.
- SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach « Pana Tadeusza »* [Traduction et culture. Les éléments culturels dans les traductions françaises de *Messire Thadée*], Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1999.
- SKIBIŃSKA, Elżbieta, *Romanica Wratislaviensia XLIV - Traduction comme moyen de communication interculturelle*, Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- SKIBIŃSKA, Elżbieta, RZESZOTNIK, Jacek, *Lem i tłumacze* [Lem et ses traducteurs], Cracovie : Księgarnia Akademicka, 2011.
- SOLOVÁ, Regina, *Norma i praktyka w przekładzie tekstów skonwencjonalizowanych* [Norme et pratique lors de la traduction des textes standardisés], Wrocław : Oficyna Wydawnicza Atuta – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2013.
- TABAKOWSKA, Elżbieta, *O przekładzie na przykładzie*, Cracovie : Znak, 2008.
- TABAKOWSKA, Elżbieta, *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Cracovie : Znak, 2009.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Textologie contrastive et traductologie », dans BALLARD, Michel (éd.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2003.

- TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Traduction des textes déjà censurés », *TTR XV/2*, 2002, p. 171-190.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Traduction juridique en Pologne : affrontement de deux mondes distincts », dans BALLARD, Michel (éd.), *Europe et traduction*, Arras, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 283-294.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Transfert des différents registres de la langue parlée », in Wecksteen, Corinne, El Kaladi, Ahmed (éds.), *La traductologie dans tous ses états*, Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 161-176.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques », in GAMBIER, Yves, GITTLIEB, Henrik (éds.), *(Multi)Media Translations*, Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 237-249.
- TUŽINSKÁ, Helena, *Questions of Description and Translation. Using Data from Anthropology and Ethnology in the Conduct of Interpretation of Interviews with Immigrants*, Bratislava : Stimul, 2011.
- VERMEER, Hans J., « Translation and the Memes », *Target* 9.1, 1997, p. 155-166.
- VIDALENC, Jean-Louis, « 'Four letter words' et évolution du lexique anglais », dans *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la recherche 31/2004, Université Charles de Gaulle Lille 3, 2004.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier, [1958], 1966.

2. Ressources en ligne

- « Rozmowy z tłumaczami. Barbara Samborska » [Rencontres avec des traducteurs. Barbara Samborska], <<https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554110.html>>, consulté le 29 mars 2017.
- MORTÉZA, Mahmoudian, *Linguistique fonctionnelle : origines, parcours et perspectives*, article disponible en ligne à l'adresse : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4411571.pdf>
- PACIAL, Claire, « Sur la traduction des noms propres », https://languesdefeu.hypotheses.org/549#_ftnref1.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, « Transfert de la littérature acadienne en Pologne : bilan d'une expérience traductologique et didactique », *Alternative francophone, vol. 1, 1(2008)*, pp. 98-115, URL : <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>. Consulté le 10 août 2013.
- TRANDEM, Beate, *Le transfert culturel*, URL : <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16711404/le-transfert-culturel-duo/7>.

- VAN CAMPENHOUDT, Marc, « Le français de la connaissance, cette grande langue cible », *Le français à l'université*, <<http://www.bulletin.auf.org/index.php?id=1596>>, 2013, consulté le 20 juillet 2013.

Autres domaines de recherche

1. Ouvrages publiés

- AMSELLEM, Guy, *L'imaginaire polonais ; société, culture, art, littérature*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- BARAŃCZAK, Stanisław, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej* [La Poétique du roman noir polonais] dans *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja* n° 6 (12), p. 63-82.
- BENVENUTI, Stefano, RIZZONI, Gianni, LEBRUN, Michel, *Le Roman criminel. Histoire, auteurs, personnages*, Paris : L'Atalante, 1982.
- BESSE, Henri, « Cultiver une identité plurielle », *Le français dans le monde*, n° 254 (1993), p. 42-28.
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans les littératures de genre*, Paris : CNRS Editions, 2004.
- BESSON, Anne, *La fantasy*, Paris : Klincksieck, 2007.
- BUŁAWA, Monika, « *Paralusz i inne 'odmiany złośliwych diabłów', czyli o związkach między chorobą a diabłem we frazeologii gwarowej* » [Paralusz et autres "genres de méchants diables" : des relations entre la maladie et le diable dans la phraséologie patoise], dans RAK, Maciej, SIKORA, Kazimierz (éds), *Słowiańska frazeologia gwarowa* [Phraséologie patoise slave], Biblioteka 'LingVariów' T.23, Cracovie : Uniwersytet Jagielloński, 2016.
- CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, poétique et écriture*, Paris : Armand Collin, 2002.
- CONNAN-PINTADO, Christiane, *Lire des contes détournés à l'école : à partir des contes de Perrault*, Paris : Hatier Pédagogie, 2010.
- CONTE, Francis, *Les Slaves*, Paris : Albin Michel, 1996.
- DAVIES, Norman, *Boże Igrzysko. Historia Polski* [Le Terrain de jeux de Dieu, une histoire de la Pologne], vol. 2, Cracovie : Znak, 1991.
- DAVIES, Norman, MOORHOUSE, Roger, *Microcosme. Portrait d'une ville d'Europe centrale*, Lille : La Contre Allée, 2002.
- DELÉAGE, Jean-Paul, *Histoire de l'Ecologie, une science de l'homme et de la nature*, La Découverte, Paris, 1992.

- DŁUGOSZ, Jan, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Księga Pierwsza. Księga Druga. Do 1038 [Annales ou chroniques du glorieux royaume de Pologne. Livre Premier. Livre Deuxième. Jusqu'à l'an 1038], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2009.
- DURAND-LEGUERN, Isabelle, *Le Roman historique*, Paris : Armand Colin, 2008.
- *Edda poetycka*, textes présentés et traduits en polonais du vieux narrois par ZAŁUSKA-STRÖMBERG, Apolonia, Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1986.
- GAŃKOWSKI, Jan Nepomucen, *Rys Dziejów księstwa Oświęcimskiego i Zatorskiego* [Un traité sur l'histoire des duchés d'Oświęcim et Zatorskie], Lwów : édité par l'auteur, 1867.
- GENVO, Sébastien, *Introduction aux enjeux artistiques et culturels des jeux vidéo*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- GIRAUD, Nicole, VINDT, Gérard, *Les Grands Romans historiques. L'Histoire à travers les romans*, Paris : Bordas, 1991.
- GREEN, Miranda Jane, *Mythes celtiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- KLIMOWICZ, Mieczysław, *Oświecenie* [Les Lumières], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- *L'Edda Poétique*, textes présentés et traduits par BOYER, Régis, Paris : Fayard, 1992.
- LE GUIN, Ursula, « From Elfland to Poughskeepie » (1973), dans SANDNER, David (éd.), *Fantastic Literature : A Critical Reader*, Westport, CT. : Praeger, 2004.
- ŁĘK, Katarzyna, *Mit arturiański w cyklu utworów o wiedźminie Geralcie A. Sapkowskiego*, Lublin, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Filologii Polskiej, 2005.
- LESZCZYŃSKI, Stanisław, *La voix libre du citoyen, ou observations sur le gouvernement de Pologne*, traduit par SOLIGNAC, lieu d'édition inconnu, 1790.
- MEURGER, Michel, *Histoire naturelle des dragons : un animal problématique sous l'œil de la science*, Dinan : Terre de Brume, 2006
- MOLES, Abraham A., *Sociodynamique de la culture*, Paris-La Haye : Mouton et Cie, 1967.
- PAGE, Raymond Ian, *Mythes nordiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.
- PERIAÑEZ-CHAVERNEFF, Olga, « Analyse ethnopsychiatrique de la Baba-Jaga : apport à l'ethnogenèse des Slaves », dans *Revue des Études Slaves*, tome 55, fascicule 1, 1983.

Communications de la délégation française au IXe Congrès international des slavistes (Kiev, 7-14 septembre 1983), p. 185-195.

- PESEUX, Philippe, *Connaître les armes et les munitions*, Paris : Société des Écrivains, 2013.
- ROSZCZYNIALSKA, Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki* [L'Art de la fantasy d'Andrzej Sapkowski. Les problématiques d'ordre poétique], Cracovie : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, 2009
- SAPKOWSKI, Andrzej, BERES Stanisław, *Historia i Fantastyka* [Histoire et fantasy], Varsovie : SuperNowa, 2014.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy* [Le Manuscrit trouvé dans la grotte du dragon. Compilation de connaissances sur la littérature fantasy], Varsovie : SuperNowa, 2011.
- SLĂVESCU, Micaela, *Contes populaires roumains*, București : Editura Minerva, 1979.
- STOMMA, Ludwig, *Polskie złudzenia narodowe* [Illusions nationales polonaises], Poznan : Sens, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1976.
- TYMN, Marshall B., ZAHORSKI Kenneth J. et BOYER Robert H., *Fantasy Literature. A Core Collection and Reference Guide*, R.R Bowker, 1979.
- VERSINI, Laurent, « Stanislas Leszczyński et les Lumières : images et thèmes privilégiés dans les œuvres du philosophe bienfaisant », in *La littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique. Terminologie. Echanges*, Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 339, Wrocław, 1976.
- WRONICZ, Jadwiga, « Status gwary w języku polskim » [Le statut du patois dans la langue polonaise], *Socjolingwistyka XXX*, 2016.
- ŻUKOWSKA, Elżbieta, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk : Anatomia Fantastyki 17, 2011.

2. Ressources en ligne

- BAUDOU, Jacques, « La *fantasy*, historique et définition du genre », <<http://www.lecturejeunesse.org/articles/la-fantasy-historique-et-definition-du-genre/>>, consulté le 11 janvier 2016.
- BRU, Josiane, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 14 | automne

1999, < <http://afas.revues.org/319> ; DOI : 10.4000/afas.319>, consulté le 27 septembre 2016.

- BRÜCKNER, Aleksander, *Mitologia Słowiańska* [La Mythologie slave], Fundacja Nowoczesna Polska, disponible en ligne sur : <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/mitologia-slowianska.pdf>>.
- DAENINCKX, Didier, « L'écriture des abattoirs » dans *La Revue des Ressources.org*, <<http://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-des-abattoirs,1604.html>>, consulté le 17 mars 2017.
- MONNIER, Désiré, *Essai sur l'origine de la Séquanie*, 1818, disponible en ligne : <<http://canope.ac-besancon.fr/vouivre//intro.htm>>

Dictionnaires

1. Ouvrages publiés

- CASSIN, Barbara, *Dictionnaire français des philosophies*, Paris : Seuil, 2004.
- DU BOIS, Louis, *Glossaire du patois normand*, Caen : A. Hardel, 1856.
- DUNETON, Claude, *Le Bouquet des expressions imagées*, Paris : Seuil, 1990.
- GODAIN, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Fayard, 2004.
- GROCHOWSKI, Maciej, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów* [Dictionnaire des jurons et des vulgarismes polonais], Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- KANIA, Stanisław, *Słownik argotyzmów* [Dictionnaire de l'argot], Varsovie: Wiedza Powszechna, 1995.
- KARŁOWICZ, Jan, *Słownik gwar polskich* [Dictionnaire des patois polonais], Cracovie : Akademia Umiejętności, 1906.
- KOPALIŃSKI, Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury* [Dictionnaire des mythes et des traditions de la culture], Varsovie : Oficyna Wydawnicza RYTM, 2015.
- *Le Petit Robert 2012*
- MERLE, Pierre, *Dictionnaire du français branché*, Paris : Seuil, 1986.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2006.
- *Słownik interpunkcyjny języka polskiego* [Dictionnaire de la ponctuation polonaise], Varsovie : Oświata, 1993.

2. Ressources en ligne

- Dictionnaire Cambridge en ligne : <<http://dictionary.cambridge.org/>>
- Dictionnaire de la langue polonaise PWN : <<https://sjp.pwn.pl>>
- Dictionnaire de patois en ligne : <<http://www.dicovia.com/>>
- Dictionnaire Larousse en ligne : <<http://www.larousse.fr>>

Ouvrages du corpus

1. En polonais

- COOK, Glen, *Słodki srebrny blues*, traduit de l'anglais par JAGIEŁOWICZ, Aleksandra, Varsovie : Wydawnictwo Alfa, 1993.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportret reportera*, Cracovie : Znak, 2006.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Chrystus z karabinem na ramieniu*, Warszawa : Czytelnik, 1975 (2008).
- KRAJEWSKI, Marek, *Dżuma w Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2007.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Ostatnie życzenie*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1993).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Miecz przeznaczenia*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1993).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Krew elfów*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1994).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Czas pogardy*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1995).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Chrzest ognia*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1996).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Wieża jaskółki*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1997).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Pani jeziora*, Warszawa : superNOWA, 2014 (1999).
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Wiedźmin. Sezon Burz*, Warszawa : superNOWA, 2014 (2013).
- SIENKIEWICZ, Henryk, *Krzyżacy*, Cracovie : Wydawnictwo GREG, 2015.

2. En anglais

- COOK, Glen, *Sweet silver blues. A Garrett, P.I. Novel*, New York : ROC, 1987.
- HOBBS, Robin, *The Farseer Trilogy, Book 1. Assassin's Apprentice*, New York : Del Rey, 1995, 2014.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Hobbit*, New York : HarperCollins, 1937, 2013.

3. En français

- COOK, Glen, *Garrett, détective privé 1. La belle aux bleus d'argent*, traduit de l'anglais par LE RUYET, Jean-François, Paris : J'ai Lu, 2003.
- HOBBS, Robin, *L'assassin royal 1. L'apprenti assassin*, traduit de l'américain par MOUSNIER-LOMPRÉ, Arnaud, Paris : J'ai Lu, 1998.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Autoportrait d'un reporter*, traduit du polonais par Véronique Patte, Paris : Editions Plon, collection Pocket, 2008.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Le Christ à la carabine. Récits*, traduit du polonais par PATTE Véronique, Paris : Plon, 2010.
- KRAJEWSKI, Marek, *La Peste à Breslau*, traduit par CARLIER Margot et LAURENT Maryla, Paris : Gallimard, 2009.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. Le Dernier Vœu*, traduit du polonais par DYÈVRE, Laurence, Paris : Bragelonne, 2003.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. L'Épée de la Providence*, traduit du polonais par DAYET, Alexandre, Paris : Bragelonne, 2008.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. Le Sang des elfes*, traduit du polonais par WALERYSZAK, Lydia, Paris : Bragelonne, 2008.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. Le Temps du mépris*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ, Caroline, Paris : Bragelonne, 2009.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. Le Baptême du feu*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ, Caroline, Paris : Bragelonne, 2009.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. La Tour de l'Hirondelle*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ, Caroline, Paris : Bragelonne, 2010.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. La Dame du Lac*, traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ, Caroline, Paris : Bragelonne, 2011.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Sorceleur. La Saison des orages*, traduit du polonais par

RASZKA-DEWEZ, Caroline, Paris : Bragelonne, 2015.

- SIENKIEWICZ, Henryk, *Les Chevaliers teutoniques*, traduit du polonais par NITTMAN, Jean, Paris : Parangon, 2002.
- SIENKIEWICZ, Henryk, *Pour l'Honneur et pour la Croix*, traduit du polonais par WODZIŃSKI, Antoni et KOZAKIEWICZ, Bronisław, Paris : Jean-Cyrille Godefroy, 2013 (1905 pour la première parution sous le titre de *Les Chevaliers teutoniques, un roman héroïque*).
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit*, traduit de l'anglais par LEDOUX, Francis, Paris : Hachette, 1980, 2006.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Hobbit*, traduit de l'anglais par LAUZON, Daniel, Paris : Le livre de poche, 2012.

Ouvrages littéraires

1. En polonais

- ANDRZEJEWSKI, Jerzy, *Złoty lis* [Le Renard doré], Cracovie : Wydawnictwo literackie, 1980.
- GUEVARA, Che, *Che Guevara - Dziennik z Boliwii* [Che Guevara : le journal de Bolivie], Varsovie : Książka i Wiedza, 1969.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Dlaczego zginął Karl von Spreti ?* [Pourquoi Karl von Spreti est-il mort ?], Varsovie : Czytelnik, 2010.
- KONOPNICKA, Maria, *Rota*, 1908.
- KRAJEWSKI, Marek, *Festung Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2006.
- KRAJEWSKI, Marek, *Koniec świata w Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2003.
- KRAJEWSKI, Marek, *Mock*, Cracovie : Znak, 2016.
- KRAJEWSKI, Marek, *Śmierć w Breslau*, Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.
- KRAJEWSKI, Marek, *Widma w mieście Breslau*, Varsovie : Wydawnictwo W.A.B., 2005.
- LEM, Stanisław, *Cyberiada*, Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1965 (2015).
- SIENKIEWICZ, Henryk, *Quo Vadis ?*, Cracovie : Greg, 2015.

2. En français

- ANONYME, *Les Mille et Une nuits*, Paris : Hatier, 2017.
- BÉROUL, *Tristan et Iseult*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2010.
- DAHL, Roald, *Un conte peut en cacher un autre*, Paris : Gallimard, 2014 (1982 pour le premier dépôt de copyright).
- DE TROYES, Chrétien, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- DESFORGES, Régine, *La Bicyclette bleue*, Paris : Le Livre de Poche, 1984.
- DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, Paris : Librio, 2013.
- DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Paris : Pocket, 2013.
- ECO, Umberto, *Le Nom de la Rose*, Paris : Le Livre de Poche, 2002.
- FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, Paris : Folio, 2005.
- FOLLETT, Ken, *Les Piliers de la Terre*, Paris : Le Livre de Poche, 1992.
- GOETHE, *Faust*, Paris : Flammarion, 1999.
- GRIMM, Jakob et Wilhelm, *Contes merveilleux, Tome 1*, édition « Ebooks libres et gratuits », première publication : 1863.
- HESSE, Hermann, *Le Jeu des perles de verre*, Paris : Librairie Générale Française, 2002.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris : Livre de Poche Jeunesse, 2014.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Le Livre de Poche, 1975.
- KOFFIGAN ANIPAH, Jean, *Le Sang de mon sang*, Porto-novo : Afridic, 2003.
- KRAJEWSKI, Marek, *Fin du monde à Breslau*, traduit du polonais par ZAREMBA Charles, Paris : Gallimard, 2011.
- KRAJEWSKI, Marek, *La Forteresse de Breslau*, traduit par DYÈVRE Laurence, Paris : Gallimard, 2012.
- KRAJEWSKI, Marek, *La Mort à Breslau*, traduit du polonais par ZAREMBA Charles, Paris : Gallimard, 2012.
- KRAJEWSKI, Marek, *Les Fantômes de Breslau*, traduit du polonais par CARLIER

Margot, Paris : Gallimard, 2008.

- *La Bible*, Genève : Segond 21, édition de 2007.
- LAGUIRANDE-DUVAL, Julie, *Contes et légendes de Pologne*, Paris : Librairie Fernand Nathan, Troisième édition, 1933.
- LEM, Stanisław, *Cybériade*, traduit du polonais par MAKOWSKI Lucie, Paris : Editions Delanoë, 1968.
- LEM, Stanisław, *La Cybériade*, traduit du polonais par SILA Dominique, Paris : Gallimard, 2004.
- MANN, Thomas, *Les Buddenbrook : le déclin d'une famille*, Paris : Le Livre de Poche, 1993.
- MENOLLY (ed), *Contes et légendes... revisités*, Parchemins et Traverses, 2006.
- POE, Edgar Allan, *Double Assassinat dans la rue Morgue suivi de La Lettre volée*, Paris : Le Livre de Poche, 1841 (2009).
- SCOTT, Walter, *Waverley*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris : Librio, 2016.
- SPIEGELMANN, Art, *Maus : un survivant raconte*, Paris : Flammarion, 1994.
- VERNES, Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, Paris : Livre de Poche Jeunesse, 2014.
- ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris : Le Livre de Poche, 1971.

Littératures de l'imaginaire

1. En polonais

- BORUŃ, Krzysztof et TREPKA, Andrzej, *Zagubiona przyszłość* [Un avenir perdu], Stawiguda : Solaris, 2013.
- COOK, Glen, *Czerwone żelazne noce*, Varsovie : MAG, 2001.
- COOK, Glen, *Gorzkie złote serca*, Varsovie : MAG, 2000.
- COOK, Glen, *Ponure mosiężne cienie*, Varsovie : MAG, 2001.
- COOK, Glen, *Śmiertelne rtęciowe kłamstwa*, Varsovie : MAG, 2003.
- COOK, Glen, *Stare cynowe smutki*, Varsovie : MAG, 2000.

- COOK, Glen, *Zimne miedziane lzy*, Varsovie : MAG, 2001.
- DUKAJ, Jacek, *Lód* [La Glace], Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 2007.
- GAJDA, Roman, *Ludzie ery atomowej* [Les Hommes de l'ère atomique], Varsovie : Iskry, 1957.
- GRZĘDOWICZ, Jarosław, *Pan Lodowego Ogrodu* [Le Maître du jardin de glace], Lublin : Fabryka Słów, 2012.
- MALESZKA, Andrzej, *Magiczne drzewo, Tom 7* [L'Arbre magique, tome 7], Cracovie: Znak, 2015.
- PIEKARA, Jacek, *Ja, inkwizytor. Kościany Galeon* [Moi, l'Inquisiteur. Le Galéon osseux], Lublin : Fabryka Słów, 2015.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Narrenturm*, Varsovie : SuperNOWA, 2002.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Boży bojownicy* [Les Guerriers de Dieu], Varsovie : SuperNOWA, 2004.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Lux Perpetua*, Varsovie : SuperNOWA, 2007.
- UMIŃSKI, Władysław, *Zaziemskie światy* [Des mondes extraterrestres], Varsovie: Gebethner i Wolff, 1948.
- ZIEMIĘCKI, Andrzej, *Schron na placu Zamkowym* [L'abri de la place du Château], Cracovie : Kurier Codzienny, 1947.

2. En anglais

- BROOKS, Terry, *This Sword of Shannara*, New York : Ballantine Books, 1977.
- COOK, Glen, *Angry Lead Skies* [Cieux furieux de plomb], New York : Ace, 2002.
- COOK, Glen, *Bitter Gold Hearts*, New York : Ace, 2007.
- COOK, Glen, *Cold Copper Tears*, New York : Roc, 2007.
- COOK, Glen, *Cruel Zinc Melodies* [Cruelles mélodies de zinc], New York : Roc, 2008.
- COOK, Glen, *Deadly Quicksilver Lies*, New York : Ace, 1994.
- COOK, Glen, *Dread Brass Shadows*, New York : Roc, 1990.
- COOK, Glen, *Faded Steel Heat* [Chaleur d'acier passée], New York : Ace, 1999.
- COOK, Glen, *Gilded Latten Bones* [Os creux dorés], New York : Ace, 2010.

- COOK, Glen, *Old Tin Sorrows*, New York : Roc, 1989.
- COOK, Glen, *Petty Pewter Gods* [Dieux d'étain insignifiants], New York : Ace, 1995.
- COOK, Glen, *Red Iron Nights*, New York : Roc, 1991.
- COOK, Glen, *Whispering Nickel Idols* [Idoles de nickel murmurants], New York : Roc, 2005.
- COOK, Glen, *Wicked Bronze Ambition* [Malicieuse ambition de bronze], New York : Ace, 2013.
- HOWARD, Robert E., *The Phoenix on the Sword*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

En français

- BRETT, Peter V., *Le Trône de crâne, tome I*, Paris : Bragelonne, 2009.
- BRETT, Peter V., *Le Trône de crâne, tome II*, Paris : Bragelonne, 2010.
- BROOKS, Terry, *L'Épée de Shannara*, Paris : J'ai Lu, 2005.
- BROOKS, Terry, *Le Glaive de Shannara*, Paris : J'ai Lu, 1992.
- CANAVAN, Trudi, *La Loi du millénaire, tome 2*, Paris : Bragelonne, 2016.
- COOK, Glen, *Chagrins de ferraille*, Paris : L'Atalante, 2007.
- COOK, Glen, *Cœurs d'or à l'amer*, Paris : J'ai Lu, 2009.
- COOK, Glen, *Feuille de laiton et reliure d'ombre*, Paris : L'Atalante, 2008.
- COOK, Glen, *Mensonges au vif-argent*, Paris : L'Atalante, 2013.
- COOK, Glen, *Nuits au fer rouge*, Paris : L'Atalante, 2011.
- COOK, Glen, *Pour quelques deniers de cuivre*, Paris : J'ai Lu, 2010.
- DAHL, Roald, *Un conte peut en cacher un autre*, Paris : Gallimard, 2014.
- DE MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris : Librio, 2017.
- FEIST, Raymond E., *Les Chroniques de Krondor 2. Milamber, le mage*, Paris : J'ai Lu, 2001.
- FEIST, Raymond E., *Les Chroniques de Krondor 3. Silverthorn*, Paris : J'ai Lu, 2002.
- FEIST, Raymond E., *Les Chroniques de Krondor 4. Ténèbres sur Sethanon*, Paris : J'ai

Lu, 2002.

- FEIST, Raymond E., *Les Chroniques de Krondor 1. Pug, l'apprenti*, Paris : J'ai Lu, 2001.
- GLUKHOVSKY, Dmitry, *Métro 2035*, Paris : L'Atalante, 2017.
- KIERA, Cass, *La Sélection, volume 4. L'Héritière*, Paris : R, 2015.
- LAWRENCE, Mark, *L'Empire brisé. L'intégrale*, Paris : Bragelonne, 2016.
- LAWRENCE, Mark, *La Reine rouge, tome 1. Le Prince des Fous*, Paris : Bragelonne, 2017.
- LAWRENCE, Mark, *La Reine rouge, tome 2. La Clé du menteur*, Paris : Bragelonne, 2017.
- LAWRENCE, Mark, *La Reine rouge, tome 3. La Roue d'Osheim*, Paris : Bragelonne, 2017.
- MCLELLAN, Brian, *Les Poudremages, tome 1. La Promesse du sang*, Nice : Panini, 2014.
- ORWELL, Georges, *1984*, Paris : Gallimard, 1972.
- POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris : Le Livre de Poche, 1972.
- POE, Edgar Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris : Flammarion, 1972.
- PORTER, Eleanor H., *Polyanna*, Paris : Actio, 2016.
- STOKER, Bram, *Dracula*, Paris : L'Ecole des loisirs, 2005.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Seigneur des anneaux (intégrale)*, Paris : Pocket, 2012.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, Paris : Pocket, 2003.
- WHITE, Terence Hanbury, *La Quête du roi Arthur*, Paris : Joëlle Losfeld, 1997.
- WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Grey*, Paris : Le Livre de Poche, 1972.
- ZIMMER BRADLEY, Marion, *Les Brumes d'Avalon*, Paris : Pygmalion, 1987.

Journaux et magazines

1. Ouvrages publiés

- TALEB, Mohammed, « Le Déluge, une régénération ? », dans *Les grands mythes de l'humanité, Le Monde des Religions*, Hors-série n° 21, 2013.
- TESTARD-VAILLANT, Philippe, « D'où viennent-ils ? », *Les Cahiers Science et Vie* n° 166, janvier 2017, p. 42-43

2. Ressources en ligne

- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « To też jest prawda o Nowej Hucie » [C'est aussi la vérité sur Nowa Huta], *Sztandard Młodych* n° 234 (édition du 30 septembre 1955), article disponible sur : <<http://kapuscinski.info/to-tez-jest-prawda-o-nowej-hucie.html>>, consulté le 20 mars 2012.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « Busz po polsku » [Le Bush à la polonaise], dans *Gazeta.pl*, <<http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/0,23544.html>>, consulté le 20 mars 2012.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « Chrystus z karabinem na ramieniu » [Le Christ à la carabine], dans *Wyborcza.pl* : <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104867,7500807,Chrystus_z_karabinem_na_ramieniu.html>, consulté le 20 mars 2012.
- WIŚNIEWSKI, Michał R., « Wiedźmin : co stoi za tym sukcesem ? Polskość » [Qu'est-ce qui fait le succès du *Sorceleur* ? Sa polonité], *Gazeta Wyborcza* du 15 mai 2015, version en ligne consultable sur : <http://wyborcza.pl/1,75475,17926887,Wiedzmin_Co_stoi_za_tym_sukcesem_Polskosc_WISNIEWSKI.html>, consulté le 20 mai 2015.
- « Toujours n° 1 des best-sellers », *L'Express*, http://www.lexpress.fr/culture/livre/toujours-n-numero-1-des-best-sellers_823583.html, consulté le 15 mars 2017.

Sites internet et blogs

- « 30 milionów złotych dla grupy CD Projekt » [30 millions de zlotys pour le groupe CD Projekt], <<https://www.cdprojekt.com/pl/media/aktualnosci/30-mln-zl-dla-grupy-cd-projekt-innowacje-ramach-programu-gameinn/>>, consulté le 21 décembre 2016.
- « Au cœur de *Ghost Recon Wildlands*, focus sur un *open world* cohérent », reportage en ligne sur <<http://www.jeuxvideo.com/videos/reportages/583195/au-cœur-de-ghost-recon-wildlands-focus-sur-un-open-world-coherent.htm>>, consulté le 26 janvier 2017.

- « Best-sellers 2015 », <<http://livre.fnac.com/Best-sellers-romans-2015/Roman-et-Nouvelles/nsh195979/w-4?ItemPerPage=100>>, consulté le 10 juin 2016.
- « *Best-sellery 2015* » [Best-sellers 2015], <<http://www.empik.com/bestsellery/ksiazki?searchCategory=3134&hideUnavailabl e=true&resultsPP=50&sort=topPreviousYear&qtype=facetForm>>, consulté le 17 juin 2016
- « Bilan 2016, année record dans l'histoire du jeu vidéo », <<http://www.sell.fr/news/bilan-2016-annee-record-dans-lhistoire-du-jeu-video>>, consulté le 17 mars 2017.
- « Bragelonne », <<http://m.livreshebdo.fr/fiche-societe/bragelonne>>, consulté le 19 janvier 2017.
- « Enfants soldats », article de l'Unicef disponible en ligne : https://www.unicef.fr/sites/default/files/userfiles/03_ENFANTS_SOLDATS.pdf, consulté le 17 août 2017.
- « Nombre d'abonnés de *World of Warcraft* », <<http://www.millennium.org/wow/accueil/actualites/nombre-d-abonnes-de-world-of-warcraft-les-ventes-de-legion-au-30-aout-117901?page=2>>, consulté le 20 janvier 2017.
- « Test de Crysis 3 », <<http://www.jeuxvideo.com/articles/0001/00018385-crysis-3-test.htm>>, consulté le 27 janvier 2016.
- « *The Witcher III* dépasse les 6 millions de ventes », <<http://www.jeuxvideo.com/news/440394/the-witcher-3-depasse-les-6-millions-de-ventes.htm>>, page web consultée le 20 novembre 2015.
- Bible en ligne : <<https://bible.catholique.org>>
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <<http://www.cnrtl.fr>>
- Collection multilingue d'ouvrages de Tolkien tenue par Yvan Strelzyk : <<http://www.elrondslibrary.fr>>
- MOIREAU, Jacques Auguste, « Vous, le sang de mon sang », : <http://divers-emois.blogvie.com/2010/11/16/vous-le-sang-de-mon-sang/>, consulté le 12 octobre 2015.
- Site collaboratif de documentation : <<https://fr.wikipedia.org>>
- Site d'informations sur les sorties cinématographiques : <<http://www.allocine.fr>>
- Site internet de CD Projekt Red : <<https://www.cdprojekt.com>>

- Site internet de l'Académie française : <<http://www.academie-francaise.fr>>
- Site internet du château de Lunéville : <<http://www.chateauluneville.cg54.fr>>
- Site officiel d'Andrzej Sapkowski : <http://www.andrzejsapkowski.pl>
- Site officiel de Marek Krajewski : <<http://www.marek-krajewski.pl>>

Filmographie

- *Blanche-Neige et le Chasseur*, Rupert Sanders, Universal Pictures, 2012
- *Blanche-Neige et les Sept Nains*, David Hand, Wald Disney, 1937
- *Blanche-Neige*, Tarsem Singh, Metropolitan Filmexport, 2012
- *Et pour quelques dollars de plus*, Sergio Leone, Produzioni Europee Associati, Arturo González Producciones Cinematográficas et Constantin Film Produktion, 1965
- *Excalibur*, John Boorman, Splendor Films, 1981
- *Grimm*, David Greenwalt et Jim Kouf, NBC, 2011
- *Hercule Poirot*, Brian Eastman, ITV, 1989
- *Highlander*, Russel Mulcahy, 20th Century Fox, 1986
- *Lancelot, le premier chevalier*, Jerry Zucker, Columbia, 1995
- *Le Dieu d'osier*, Robin Hardy, British Lion Film Corporation, 1973
- *Le Journal de Bridget Jones*, Sharon Maguire, Working Title Films, 2011
- *Le Roi Arthur*, Antoine Fuqua, Buena Vista International, 2004
- *Le Roi Arthur*, Guy Ritchie, Warner Bros, 2017
- *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau*, Peter Jackson, New Line Cinema, 2001
- *Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi*, Peter Jackson, New Line Cinema, 2003
- *Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours*, Peter Jackson, New Line Cinema, 2002

- *Les Chevaliers de la Table Ronde*, Richard Thorpe, Metro-Goldwyn-Mayer, 1953
- *Miss Marple*, Matthew Read, ITV, 2004
- *Once upon a time*, Edward Kitsis et Adam Horowitz, ABC Studios, 2011
- *Perceval le Gallois*, Eric Rohmer, 1978
- *Sherlock Holmes : Jeu d'ombres*, Guy Ritchie, Warner Bros Pictures, 2012
- *Sherlock Holmes*, Guy Ritchie, Warner Bros Pictures, 2009
- *The Wicker Man*, Neil LaBute, Lionsgate, 2006

Jeux vidéo³⁹¹

- *Assassin's Creed*, Ubisoft, 2008
- *Baldur's Gate*, BioWare, Interplay/Black Isle Studios, 1998
- *Child of Light*, Ubisoft, 2014
- *Counter Strike*, Valve Studio, Sierra, 2000
- *Crysis III*, Crytek, Electronic Arts, 2013
- *Dark Souls*, From Software, Bandai Namco, 2012
- *Deus Ex : Mankind Divided*, Eidos Montréal, Square Enix, 2016
- *Dragon Age*, BioWare, Electronic Arts, 2009
- *Elder Scrolls*, Bethesda Softworks, série de jeux : 1994, 1996, 2002, 2006, 2011
- *Fable*, Lionhead Studios, Microsoft Game Studios, 2004
- *Fallout 4*, Bethesda Softworks, 2015
- *Galaxy Game*, Computer Recreations Inc., 1971
- *Ghost Recon : Wildlands*, Ubisoft, 2017
- *Halo*, Bungie, Microsoft Studios, 2007
- *Les Royaumes d'Amalur*, Big Huge Games, Electronic Arts, 2012

³⁹¹ Les jeux vidéo sont présentés comme suit : *titre de l'œuvre*, Société de développement, Maison d'édition (il est possible que la même entité assume les deux rôles), date de parution.

- *Limbo*, Playdead, 2010
- *Mass Effect*, Bioware, Electronic Arts/Microsoft Game Studios, série de jeux : 2007, 2010, 2012
- *Medal of Honor*, Danger Close, Electronic Arts, série de jeux : 1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2010, 2012
- *Metro 2033*, THQ, 4A Games, 2010
- *Minecraft*, 4J Studios, Mojang, 2011
- *Neverwinter Nights*, BioWare, Infogrames, 2002
- *Resident Evil*, Capcom, série de jeux : 1996, 1998, 1999, 2000, 2002, 2005, 2009, 2012, 2015, 2017
- *Silent Hill*, Konami, série de jeux : 1999, 2001, 2003, 2004, 2007, 2008, 2009, 2012, 2015
- *Simulang*, Simulang, 2015
- *Space Wars*, Cinematronics, 1974
- *The Path*, Tale of Tales, 2009
- *The Witcher*, Cd Projekt Red, série de jeux : 2007, 2012, 2015
- *World of Warcraft*, Blizzard, 2004

Aarne, Antti.....	119, 120, 121, 122, 123, 127, 204, 453, 454, 455, 456
Adenauer, Konrad	331
Al-Farabi	33
Amyot, Jacques	33
Andersen, Hans Christian.....	455, 456
Arbenz, Jacobo	344
Aristote	215, 340
Avicenne.....	33
Aymé, Marcel.....	155
Bailly, Charles	35
Baker, Mona	39
Ballard, Michel.....	48, 54, 304
Barańczak, Stanisław	59, 82
Barrie, James	55
Bartol-Jarosińska, Danuta	276, 485
Bates, George	80
Baudelaire, Charles	34
Baudou, Jacques	55, 88, 89, 114
Bensimon, Paul.....	27, 48, 232, 485
Benvenuti, Stefano	79, 80
Bereś, Stanisław.....	24, 59, 77, 87, 89, 91, 92, 116, 121, 125, 163, 220, 225, 241, 279, 281, 284, 326, 348, 351, 358, 362, 436
Berman, Antoine	44, 45, 46, 65, 87, 134, 157, 201, 205, 232, 273, 299
Besson, Anne.....	54, 55, 56, 97, 107, 114, 115, 116, 184, 302, 314, 410
Bettelheim, Bruno	115, 119, 409
Bloomfield, Léonard	35
Blumczyński, Piotr	42, 57, 58, 59, 146, 376, 377

Boruń, Krzysztof.....	92
Bottero, Pierre	96
Boyer, Régis	55, 114, 165, 185, 186, 187, 188
Boyer, Robert H.	55, 114, 165, 185, 186, 187, 188
Brett, Peter V.....	95, 96
Brillant, Miguel	24, 27, 46, 47, 57
Brodzki, Marcin	98
<i>Brooks, Terry</i>	164, 167, 283
Brückner, Aleksander.....	133, 177, 241
Buława, Monika	224, 225, 492
Canavan, Trudi	95, 96
Carlier, Margot	84, 174, 266, 320
Carroll, Lewis.....	55
Cary, Edmond.....	50, 51
Cass, Kiera	95
Cazin, Pierre	276
Chandler, Raymond.....	89
Charles le Chauve.....	30
Charles V.....	32
Charles VIII.....	32
Charlier, Philippe	148
Chesterman, Andrew.....	41
Chomsky, Noam.....	36
Christie, Agatha.....	79, 101
Cicéron	32
Conte, Francis.....	36, 121, 122, 123, 124, 129, 132, 141, 226, 380, 453, 454, 455, 456
Cook, Glen	100, 101, 164, 167, 171, 172, 439, 440, 441, 442
Ćwiek, Jakub	97
Dacier, Anne et André.....	34
Daeninckx, Didier	80, 81
Dahl, Roald.....	120
Damase I ^{er}	32

Darbelnet, Jean	38, 41, 43
Davies, Norman.....	77, 366
Dayet, Alexandre.....	100, 282
de Bath, Adélar.....	33
de Mérimée, Prosper	89
de Nerval, Gérard	34
de Presles, Raoul	32
de Saussure, Ferdinand.....	35
de Séville, Jean.....	33
de Troyes, Chrétien	196, 226
Démosthène	32
Desforbes, Régine	75
Desmond, William O.....	246, 247, 248, 257, 323, 324, 486
Długosz, Jan	132, 133, 241
Dolet, Etienne.....	33
Domosławski, Artur	342
Dostoïevski, Fiodor	34, 389
Doyle, Arthur Conan	81, 173
du Bellay, Joachim	33
du Boisgobey, Fortuné	81
du Châtelet, Emilie.....	214
Dukaj, Jacek	58
Dumas, Alexandre	34, 75
Duncan, Dave	283
Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett.....	229
Durand-Leguern, Isabelle.....	74, 75, 76, 368
Duvalier, Jean-Claude	260
Dyèvre, Laurence	62, 84, 99, 134, 227, 277, 281, 312, 320, 353, 421, 485
Eco, Umberto	75, 111, 112, 209, 321, 322, 325, 368
Euclide.....	33
Even-Zohar, Itamar	39
Évhémère.....	148

<i>Feist, Raymond E.</i>	164, 167
Fiola, Marco A.	24, 27, 46, 47, 57
Fitzgerald, Frances	71, 430
Flaubert, Gustave	75
Fleming, Ian	89
Follett, Ken.....	75, 77
François I ^{er}	33
Freud, Sigmund	119
Gaboriau, Emile	81
Gajda, Roman.....	92
Garnier, Georges	43
Gary-Prieur, Marie-Noëlle	301
Gątkowski, Jan Nepomucen	133
Genvo, Sébastien.....	102, 117
Gierek, Edouard	405, 406
Godeau, Antoine.....	34
Gombrowicz, Witold.....	130
Gomez, Victoriano	113
Gostkowska, Kaja.....	59, 60, 246, 257, 487
Grass, Thierry.....	304
Green, Miranda Jane	183, 184, 185, 186, 190
Grimm, Jakob et Wilhelm	45, 115, 120, 127, 128, 199, 204, 436
Grochowski, Maciej	250, 257, 495
Grzędowicz, Jarosław.....	94, 97, 303
Guevara, Che.....	72, 346, 403
Guillaume II d'Allemagne	331
Gutfeld, Dorota	56, 90, 91, 92, 97, 219, 250, 252, 255, 347
Hammett, Dashiell.....	89
Handke, Ryszard	59
Hardy, Robin	191
Harris, Zellig	36, 38
Hedwige I ^{ère} de Pologne.....	76, 317, 361, 443

Hejwowski, Krzysztof.....	45
Hesse, Hermann	303
Himmler, Heinrich	363
Hitler, Adolf	330
Hobb, Robin	95, 101, 167, 221, 222, 223, 229, 306
Hobbes, Thomas.....	215
Hockett, Charles	36
Homère	116, 194, 195, 393, 413
Howard, Robert Erwin	55, 89, 90
Hugo, Victor.....	75
Hus, Jan.....	439
Iwaszkiewicz, Jarosław	276, 485
Jadowska, Aneta.....	96
Jaegly, Julien	56
Jakobson, Roman	36, 37, 38
Jedid, Salah.....	337
Johnson, Tommy	141
Jouteur, Isabelle.....	148
Joyce, James	119
Kaczmarek, Anna	61, 62, 157, 158, 162, 163, 179, 180, 181
Kańtoch, Anna.....	97
Kapuściński, Ryszard.....	20, 22, 24, 26, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 112, 113, 218, 259, 260, 306, 320, 327, 328, 330, 331, 335, 336, 337, 339, 341, 342, 343, 344, 348, 379, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 401, 404, 407, 409, 414, 417, 419, 427, 434, 436, 442, 446
Katz, Gabriel	96
Khomeiny	71, 405, 430
Kisch, Egon Erwin	390
Kisiel, Marta.....	96
Kleiber, Georges.....	301
Klimowicz, Mieczysław.....	212, 213, 215, 493
Koffigan Anipah, Jean.....	436
Konopnicka, Maria.....	177, 371, 372

Kopaliński, Władysław	132, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 176, 177
Kościuszek, Tadeusz	213
Koutsivitis, Vassilis	53
Kozakiewicz, Bronisław	78, 245, 318, 319, 417
Krajewski, Marek	21, 24, 68, 83, 84, 174, 175, 193, 194, 195, 255, 256, 257, 259, 265, 266, 319, 323, 348, 359, 360, 366, 367, 379, 387, 412, 413, 414, 418, 441, 442, 446, 449, 450
Kramer, Heinrich	411
Kres, Feliks Wiktor	94
Kripke, Saul	301
Ladmiral, Jean-René	47, 48, 61, 65
Laguirande-Duval, Julie	129, 130, 133, 134, 139, 140, 141, 204
Lang, John	96
Lao Tseu	34
Larose, Robert	43
Laurent, Maryla	1, 3, 22, 84, 266, 277, 320, 485
Lauzon, Daniel	101, 164, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
Lawrence, Mark	116, 350, 386
Le Guin, Ursula	90, 220, 226, 232, 233, 493
Leblanc, Maurice	81
Lebrun, Michel	79, 80
Lecuit, Emeline	301, 304, 305, 309, 311, 313, 488
Lederer, Marianne	19, 39, 48, 135, 236, 248, 292
Ledoux, Francis	101, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
Łęk, Katarzyna	23, 62, 63, 64, 88, 135, 196, 197, 199, 209, 210, 240, 241, 280, 287, 322, 354, 355, 408, 436, 437, 438
Lem, Stanisław	57, 58, 59, 60, 67, 92, 97, 146, 257, 349, 376, 377, 487
Lemann, Natalia	199
Leszczyński, Stanisław	212, 213, 214, 215, 216
Lothaire I ^{er}	30
Louis le Germanique	30
Louis le Pieux	30
Lovecraft, Howard Phillips	456

Lucrèce	193, 194
Lungu-Badea, Georgiana	18, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 321
Maïakovski, Vladimir.....	389
Maleszka, Andrzej.....	95
Malherbe, François.....	34
Malinowski, Bronisław	390
Mallory, Thomas	200, 409
Manchette, Jean-Patrick	79
Marot, Clément.....	33
Marsan, Stéphane	97
Martin, George Raymond Richard	95, 96
Martinet, André	37, 40
Maurel, Denis	304, 305, 309, 311, 313, 488
McCarthy, Joseph.....	337
McLellan, Brian	350
Meurger, Michel.....	148, 493
Miłosz, Czesław	130
Moles, Abraham	41
Molière	34
Mondlane, Eduardo	73
Monnier, Désiré.....	155
Montenegro, Méndez	338
Montesqieu	214, 215
Mortka, Marcin.....	97
Mounin, Georges.....	37, 38
Mousnier-Lompré, Arnaud.....	101, 222, 225
Munro, Dana.....	397
Nałkowska, Zofia	82, 394, 396
Napoléon Bonaparte	376
Névant, Alain	97
Nida, Eugène	38, 45, 65

Nittman, Jean	21, 78, 142, 144, 177, 178, 242, 245, 258, 298, 317, 318, 369, 373, 376, 417, 426, 444
Nord, Christiane	40, 184, 185, 186, 302, 470
Nowowiejski, Feliks	371
Oksaar, Els	40, 41
Oresme, Nicolas	32
Orwell, Georges	94
Ovide	33
Pamuk, Orhan	71
Patte, Véronique	68, 69, 72, 73, 74, 335, 395, 398
Paz, Nestor	398, 403
Peredo, Romulo	434
Periañez-Chaverneff, Olga	131
Perrault, Charles	120, 199, 204, 436
Perrot d'Ablancourt, Nicolas	33
Peseux, Philippe	284, 285
Pevel, Pierre	96
Piekara, Jacek	95, 96, 170
Pilipiuk, Andrzej	96
Placial, Claire	303
Platon	32, 33, 340
Plaute	193
Plutarque	33
Poe, Edgar Allan	34, 81
Pouchkine, Alexandre	34, 157
Propp, Vladimir	36
Pruszkowski, Witold	156
Ptolémée II Philadelphe	31
Raphaël	138
Raszka-Dewez, Caroline	100, 312, 421
Rizzoni, Gianni	79, 80
Roszczyńska, Magdalena	86

Rzeszotnik, Jacek	57, 59, 487
Saint Jérôme	32
Samborska, Barbara	384, 385, 386
Sapir, Edward	35
Sapkowski, Andrzej5, 20, 23, 24, 29, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 77, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 106, 114, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 139, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 176, 177, 179, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 216, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 237, 239, 240, 241, 242, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 259, 263, 265, 268, 269, 271, 272, 279, 281, 283, 284, 286, 287, 289, 302, 305, 306, 310, 312, 319, 321, 322, 323, 326, 348, 350, 351, 353, 354, 358, 362, 363, 364, 365, 379, 384, 385, 386, 387, 408, 409, 410, 411, 418, 437, 438, 439, 449, 450, 451, 453, 455, 456, 459	
Scott, Walter.....	74
Séchehaye, Albert.....	35
Seleskovitch, Danica	39, 135
Shakespeare, William.....	34, 81
Sienkiewicz, Henryk21, 24, 59, 68, 75, 76, 77, 78, 108, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 176, 177, 178, 202, 203, 205, 221, 223, 225, 227, 241, 242, 244, 259, 262, 265, 295, 319, 347, 360, 367, 368, 372, 373, 374, 375, 377, 387, 389, 394, 395, 396, 408, 417, 443, 444, 450	
Simmons, Dan	116
Skibiniewska, Maria.....	239
Skibińska, Elżbieta	48, 49, 57, 59, 61, 231, 232, 233, 245, 418, 487
Słowacki, Juliusz.....	130, 394
Socrate	33
Solová, Regina	51, 52, 54
Sophocle	80
Spiegelmann, Art.....	75
Spillane, Franck Morrison.....	89, 90
Sprenger, Jacob	411

Staline, Joseph.....	336
Stoker, Bram.....	89
Stomma, Ludwig.....	384
Strączek, Krystyna	73
Strelzyk, Yvan.....	86
Sturluson, Snorri.....	188
Szmidt, Robert J.	96
Taleb, Mohammed	182, 183
Tambor, Jolanta.....	59
Tatara, Marian	418
Terence	34, 116, 197
Thomas, Henri.....	158, 200, 391, 392, 409
Thompson, Stith	119, 120, 121, 122, 123, 127, 204, 453, 454, 455, 456
Todorov, Tzvetan	89, 173
Tolkien, John Ronald Reuel	55, 56, 86, 90, 101, 116, 118, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 183, 187, 217, 226, 229, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 303, 410, 454
Tolstoï, Léon	34
Tomaszkiewicz, Teresa	53, 54
Tores, Camio	72
Toury, Gideon	39
Traugutt, Romuald	92
Trepka, Andrzej.....	92
Troubetzkoy, Nikolai Sergeïevitch	36
Tymn, Marshall B.	114
Tyrmand, Leopold.....	83
Ucello, Paolo	138
Umiński, Władysław	92
Van Campenhoudt, Marc	52
Vauthier, Paul.....	34
Vermeer, Hans Joseph.....	40, 41
Verne, Jules	80
Vernes, Jules.....	304

Vinay, Jean-Paul.....	38, 40, 43
Virgile.....	33
Vitas, Duško.....	304, 305, 309, 311, 313, 488
Voltaire.....	180, 214
von Bismarck, Otto.....	76
von Humboldt, Wilhelm.....	35
von Spreti, Karl.....	72
Vorobiev, I.I.....	211
Waleryszak, Lydia.....	100, 224
Waterhouse, John William.....	156
Wegner, Robert M.....	97
White, Terence Hanbury.....	91, 116, 197, 316, 460
Whorf, Benjamin Lee.....	35
Wilde, Oscar.....	89
Wiśniewski, Michał R.....	93, 504
Witte, Heidrun.....	40
Wodziński, Antoni.....	78, 245, 318, 319
Wronicz, Jadwiga.....	224, 494
Xénophon.....	32
Zahorski, Kenneth J.....	55, 114
Zaremba, Charles.....	83, 84
Ziemiański, Andrzej.....	97
Ziemięcki, Andrzej.....	92
Ziemkiewicz, Rafał.....	94
Zimmer-Bradley, Marion.....	116, 197, 199
Zola, Emile.....	74
Żukowska, Elżbieta.....	62, 63, 64, 190, 191

LISTE DES IMAGES

Figure 1 : Illustration de <i>L'Épée de la Providence</i> aux éditions Bragelonne.....	99
Figure 2 : Mouton rempli d'une herbe spéciale pour appâter le griffon.....	137
Figure 3 : <i>Saint Georges terrassant le dragon</i> , Paolo Ucello, 1430-35.....	138
Figure 4 : <i>Saint Georges luttant avec le dragon</i> , Raphaël, 1503-5, version du Louvre.....	138
Figure 5 : Modélisation 3D de la strige, interprétée par les équipes du studio de jeux vidéo CD Projekt Red pour le premier volet du jeu <i>The Witcher</i> (2007).....	152
Figure 6 : <i>Concept art</i> de kikhimorre réalisé les équipes du studio de jeux vidéo CD Projekt Red pour le premier volet du jeu <i>The Witcher</i> (2007).....	153
Figure 7 : <i>Undine</i> , John William Waterhouse, 1872.....	156
Figure 8 : <i>Rusalki</i> , Witold Pruszkowski, 1877.....	156
Figure 9 : Modélisation 3D du noyeur, interprété par les équipes du studio de jeux vidéo CD Projekt Red pour le troisième volet du jeu <i>The Witcher</i> (2015).....	159
Figure 10 : Harfreuse – concept art tiré de l'artbook consacré à l'univers de <i>Skyrim</i>	169
Figure 11 : Lucereine – image tirée du guide officiel du jeu <i>Skyrim</i>	170
Figure 12 : La Dame du Lac dans <i>The Witcher I</i>	202
Figure 13 : La Dame du Lac dans <i>The Witcher III</i>	202
Figure 14 : Image tirée du jeu <i>The Witcher III</i>	279
Figure 15 : Le Monument du Petit Insurgé, à Varsovie.....	328
Figure 16 : Bouclier aux armoiries de la Rédania, <i>Witcher III</i>	352
Figure 17 : Armoiries de la Pologne	352
Figure 18 : Blason de l'université de Cambridge	354
Figure 19 : <i>Pomnik Grunwaldzki</i> à Cracovie, monument commémorant la victoire des Polonais sur les Teutoniques à Grunwald, en 1410.	372
Figure 20 : Magnet à décor de type "folklorique"	381
Figure 21 : <i>Docteur Schnabel de Rome pendant l'épidémie de Peste noire</i> , gravure de Paul Fürst, 1656.....	415
Figure 22 : Pierre runique « Pieróg » dans la version polonaise de <i>The Witcher III</i>	423