HAL
open science

La traduction des métaphores et des comparaisons dans les trois versions françaises de To Kill a Mockingbird de Harper Lee

Danielle Sullivan

▶ **To cite this version:**

Danielle Sullivan. La traduction des métaphores et des comparaisons dans les trois versions françaises de To Kill a Mockingbird de Harper Lee. Littératures. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2018. Français. NNT : 2018AZUR2034 . tel-02075122

HAL Id: tel-02075122

https://theses.hal.science/tel-02075122v1

Submitted on 21 Mar 2019

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 CÔTE D'AZUR

ÉCOLE DOCTORALE
SOCIÉTÉS, HUMANITÉS, ARTS ET LETTRES

THÈSE DE DOCTORAT

La traduction des métaphores et des comparaisons dans les trois versions françaises de *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee

Danielle SULLIVAN

Unité de recherche : L.I.R.C.E.S.
École doctorale : S.H.A.L.

Présentée en vue de
l'obtention du grade de

docteur en langues, littératures
et civilisations anglophones de
l'Université Côte d'Azur

Dirigée par :
M. le Professeur C. Gutleben

Soutenue le :
17 décembre, 2018

Devant le jury composé de :

Monsieur le Professeur Christian Gutleben,
Université de Nice Côte d'Azur (directeur de thèse)

Madame Sophie Mantrant (HDR),
Université de Strasbourg (Rapporteur)

Monsieur le Professeur Jean-Marie Merle,
Université de Nice Côte d'Azur

Madame le Professeur Pascale Sardin,
Université de Bordeaux-Montaigne (Rapporteur)

La traduction des métaphores et des comparaisons dans les trois versions françaises de *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee

Jury :

Monsieur le Professeur Christian Gutleben, Université de Nice Côte d'Azur
(directeur de thèse)

Madame Sophie Mantrant (HDR), Université de Strasbourg
(Rapporteur)

Monsieur le Professeur Jean-Marie Merle, Université de Nice Côte d'Azur

Madame le Professeur Pascale Sardin, Université de Bordeaux-Montaigne
(Rapporteur)

La traduction des métaphores et des comparaisons dans les trois versions françaises de *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee

Résumé

Cette thèse analyse la manière dont les métaphores et les comparaisons de Harper Lee ont été traduites dans les trois versions françaises de *To Kill a Mockingbird*, un des romans les plus célèbres de la littérature américaine. Comme point de départ, nous examinons les théories existantes sur la traductologie et les figures de style, ce qui nous aide à comprendre la fonction de la métaphore et de la comparaison au sein d'un texte littéraire. Par la suite, nous étudions les métaphores et comparaisons qui n'ont pas pu être traduites aisément, souvent à cause de leur charge culturel. Paradoxalement, les connotations et les références culturelles jouent un rôle important dans l'œuvre de Lee, et elles sont indispensables pour la reconstruction de son univers à l'étranger. Afin de traduire *l'intraduisible*, le traducteur doit recourir à des stratégies complexes et variées, parfois faisant preuve d'une grande créativité. Un chapitre entier est donc consacré aux traductions inventives où le traducteur se transforme en écrivain. En effet, on se pose des questions sur le rôle du traducteur : doit-il rester passif ou est-il libre de façonner le texte cible comme il le souhaite ? Le dernier chapitre se focalise sur les similitudes entre le français et l'anglais, grâce auxquelles un passage fluide d'une langue à l'autre est souvent possible. Dans chaque version, nous observons des tendances méthodologiques et stylistiques, qui varient selon l'époque et/ou les préférences de chaque traducteur. Étant donné que la traduction parfaite n'existe pas, nous concluons que chaque nouvelle version contribue à sa manière à l'expérience du lecteur dans la langue cible.

Mots clés : oiseau moqueur, traduction, Harper Lee, métaphore, comparaison, culture, États-Unis, Alabama, droits civiques

The translation of metaphors and similes in the three French versions of Harper Lee's *To Kill a Mockingbird*

Abstract

This thesis analyses the way in which Harper Lee's metaphors and similes have been translated in the three French versions of *To Kill a Mockingbird*, one of the most famous novels in American literature. As a starting point, we examine the existing theories regarding *Translation Studies* and stylistic devices, which helps us to understand the purpose of metaphors and similes within a literary text. We then study those metaphors and similes that could not be translated with ease, mainly owing to their cultural significance. Paradoxically, cultural connotations and references play a significant role in Lee's work, and they are indispensable in reconstructing her universe abroad. In order to translate the *untranslatable*, the translator has to resort to complex and diverse strategies, sometimes demonstrating a high level of creativity. An entire chapter is therefore devoted to inventive translations where the translator becomes a writer in his or her own right. Indeed we ask ourselves several questions about the role of a translator : should he remain passive or is he free to shape the target text as he desires? The final chapter focuses on the similarities between French and English, thanks to which a swift passage between the two languages is often possible. In each version, we notice methodological and stylistic trends that vary according to the publication date and/or the preferences of each translator. Given that there is no such thing as a perfect translation, we come to the conclusion that every new version contributes in its own way to the reader's experience in the target language.

Keywords : mockingbird, translation, Harper Lee, metaphor, simile, culture, United States of America, Alabama, Civil Rights

Pour Dr Michael Hawcroft, AJ, & Shana.

Remerciements

À Christian Gutleben, pour sa patience et sa méticulosité.

À Nadia Petit et mes collègues de la Sine, pour la relecture.

À mon père.

Et à Guillaume, pour ses encouragements.

Table des Matières

Problématique 12

Prologue - Présentation du Corpus 14

A. Le choix du roman - Une œuvre clef dans l'histoire de la littérature américaine 14

B. Ce que représente le roman et les raisons de sa réussite 16

C. La valeur de l'œuvre au 21ème siècle aux États-Unis, ainsi qu'en France 21

D. À propos de Harper Lee et son but au moment d'écrire son roman 25

E. Le rôle du narrateur 31

F. La place de *To Kill a Mockingbird* dans la littérature du Sud 35

G. Similitudes avec d'autres exemples de 'Southern literature' 38

H. Méthode d'analyse 42

Première partie - L'État des Lieux 46
Les théories existantes sur la métaphore, le discours figuré, et la traductologie

A. Au sujet de la métaphore 46

B. Au sujet de la comparaison 53

C. Les liens et les différences entre la métaphore et la comparaison 56

- Premier point de vue: la métaphore est une comparaison tronquée 56

- Deuxième point de vue : la comparaison est une métaphore développée 57

D. Les types de métaphore qui apparaissent dans l'ouvrage, ainsi que leurs fonctions et leurs caractéristiques qui influencent la traduction 61

- La métaphore vive - ou *'active metaphor'* 61

- La métaphore morte - ou *'conventional metaphor'* 63

- Les expressions idiomatiques 67

- La métaphore morte revivifiée 70

- La métaphore filée 71

E. La place de la métaphore et de la comparaison dans *TKAM* 73

- La fonction d'embellissement - PLACERE et MOVERE 75

- La fonction économique 77

- La fonction pédagogique - DOCERE 78

F. La traductologie en tant que discipline et son tournant culturel 80

- Les premières études sur la traduction 80

- La traductologie au 21ème siècle - la traduction comme interaction culturelle 83

G. L'objectif du traducteur et la notion d'équivalence 85

H. Les obstacles de traduction posés par les métaphores ainsi que d'éventuelles solutions proposées par les spécialistes et observées dans ce corpus 88

Deuxième Partie - L'intraduisibilité du Sud 93

A. Une définition de l'intraduisible 93

B. Un problème culturel 96

C. Des solutions pour traduire la culture 100

D. Les pertes et les gains 104

E. Les pertes 104

- Exemples de pertes triés du corpus 107

Mockingbird - un oiseau inconnu, comparant d'une métaphore filée 107

Teacakes 118

King Cotton 122

Peppermint Drop 128

Frog-sticking 130

Bed slat 133

Ramrod straight 134

Inching sluggishly along the treadmill 137

The trial 139

- L'onomastique 140

Maycomb - une ruche métaphorique 143

Les Noms de Famille 150

Les Prénoms 153

- Le parler local 156

F. Les gains - « Found in Translation » 160

- Exemples de gains pris du corpus 161

La compensation de la métaphore au sujet du coton 162

Le retour du chien enragé 163

To crawl - un verbe sans équivalent direct 165

En file indienne 166

Ombres chinoises 167

Troisième Partie - La créativité et les figures vives 171

A. L'invisibilité du traducteur 171

B. Le traducteur en tant qu'écrivain 172

- Les allitérations 175

- L'assonance 176

- L'onomatopée 176

C. Le style 178

D. La créativité et la liberté 181

E. La traduction cibliste - créativité ou conformité ? 184

F. L'ajout des nouvelles métaphores et comparaisons qui ne sont pas présentes dans l'original 187

Comme un champignon 187

Un verrou de sûreté 188

Comme un cerceau 189

Comme un i 190

Comme un prunier 191

Sans l'ombre d'un doute 192

Comme un sou neuf 194

Comme un linge 195

Comme un four 195

Comme un gant 197

Comme un lent reptile 198

Comme un bossu 199

Comme un fléau 200
Comme la glace/comme des lames de rasoir 200
Le monde sous-marin des femmes 201
Dans un abîme de réflexion 202
Derrière un voile de brouillard 202
D'une main de fer 202
Dans un berceau douillet 203
Rouler sa bosse 204
Se faire les dents 204
G. Un léger glissement au niveau du comparant 205
La maladie chronique 205
Un vulgaire bouchon 206
Un petit coq flamboyant 206
L'holocauste des oiseaux chanteurs 207
Se rouler dans la boue 208
Pinpoint pupils 209
H. Un changement créatif du comparant 210
Papoose-style / à l'africaine 210
Hourglass figure / taille de guêpe 212
Comme des ânes ou comme des crêpes 214
L'âne de Buridan 215
Œil de Lynx 217
Gone with daylight 218
Ferrer le poisson 219
Scrape a few barnacles off the ship of the state 220
Clams 223
Patchwork sea 223
Ripples 224
Les métaphores maritimes 226
Guests of the county 227
I. La conversion : une métaphore transformée en comparaison ou vice-versa 229

Silver thread 231
In a dream 231
J. La compensation 232
Crisp as toast / raide comme un piquet 232
Éclairer leur lanterne 233
Percer l'abcès 234
Perdre des plumes 235
À pas de tortue ou d'escargot 237
Comme une flèche 237
Une prison métaphorique 238
La tête en citrouille 240

Quatrième Partie - Passages et Passerelles 243
A. La translation et les transferts culturels 243
B. La traduction littérale 244
C. La Translatabilité / La Traduisibilité 246
- La proximité de l'anglais et du français - des racines communes 246
D. Un héritage culturel commun 248
- L'influence française dans l'Alabama et les États du Sud 248
- Les guerres et les batailles dans l'histoire 249
- La Monarchie 253
- Le sport 255
- La culture générale et les traditions 257
- L'économie 260
- La religion 263
E. La fidélité et la transparence 267
F. Les métaphores universelles et conceptuelles 270
- Les expériences physiologiques et corporelles 275
- Les sens 280
- La respiration 280

- La toux 280
- Les excrétions 281
- L'estomac 283
- Le cœur 285
G. La planète et les phénomènes météorologiques 289
- Les métaphores thermiques 289
- Le brouillard - un signe de confusion 292
- La tempête - synonyme de turbulence émotionnelle et d'agitation 293
- La vitesse de l'éclair 296
H. La géologie 299
- Le Mont Everest 300
- La Lune 302
I. La nature et les animaux 305

Conclusion 320
A. Synthèse 320
B. La traduction parfaite : un idéal inaccessible ? 321
C. Les premières versions françaises de TKAM : deux « occasions manquées » ? 322
D. De nouvelles interprétations d'une même œuvre et le besoin de retraduire 325
E. Un 'système' composé de l'original et de ses traductions existantes 327
F. Recherches futures et les obstacles qui restent à surmonter 329
G. Ce que m'a apporté ce travail de recherche 332

Annexe - tableau des métaphores et comparaisons 333
Bibliographie 368
Index 388

Liste d'abbreviations :
ST = Source Text
TT = Target Text
TKM/TKAM = *To Kill a Mockingbird*

La traduction des métaphores et des comparaisons dans les trois versions françaises de *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee

Thèse de doctorat

Danielle Sullivan, UNice, LIRCES

Sous la direction de :

Monsieur le Professeur Christian Gutleben

Problématique

To Kill a Mockingbird a été publié en juillet 1960, pendant le mouvement afro-américain des droits civiques. À sa parution, ce roman a été source de polémiques, mais cela n'a pas empêché son incontestable succès. Une œuvre clef, représentative de son époque, *To Kill a Mockingbird* est désormais un des romans les plus célèbres de la littérature américaine.

Tout au long du roman, la narratrice à la première personne utilise un éventail de métaphores et de comparaisons. Celles-ci constituent la base de notre corpus, et nous allons étudier en détail la manière dont ces figures de style - et notamment ces « métaphores vives » (Paul Ricœur) - ont été rendues dans les traductions en français. Bien que la métaphore et la comparaison soient souvent étudiées en parallèle, en raison de leur nature implicite et de leur prégnance poétique, la métaphore nécessite parfois des stratégies de traduction plus complexes, plus variées, et plus inventives. Mais la véritable difficulté est la traduction de la charge culturelle que comportent de nombreuses métaphores et comparaisons figurant dans notre corpus. Nous nous demanderons par conséquent à quel point les connotations et les références culturelles sont indispensables pour rendre fidèlement l'univers de Harper Lee en français ?

Il existe actuellement trois traductions en français, tantôt « sourcières », tantôt « ciblistes » : *Quand meurt le rossignol*, en 1961 (Germaine Béraud) ; *Alouette, je te plumerai*, en 1989 (Isabelle Stoïanov) ; *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, en 2005 (traduction révisée de la précédente par Isabelle Hausser). Nous soutiendrons que chaque traduction existante est une interprétation à part entière de l'œuvre originale, puisque toute traduction est également une « critique » (A. Berman) ou un commentaire. À ces trois traductions écrites on peut ajouter une quatrième, la version cinématographique de Robert Mulligan (1962), également sous-titrée et doublée en français, intitulée *Du silence et des ombres.* Comme le roman, le film a aussi connu un grand succès[1], mais il pose des problèmes spécifiques que l'on étudiera également en passant. Nous soutiendrons, néanmoins, que ces traductions (ou versions) ne sont pas indépendantes les unes des autres et qu'elles forment un système. Ce système relie l'original, qui est un hypotexte (Genette, 1982), à ses autres versions, qui sont des hypertextes.

Aujourd'hui il existe très peu d'études consacrées aux traductions françaises de *To Kill a Mockingbird,* mais elles sont nombreuses pour *Huckleberry Finn* de Mark Twain, et ces deux œuvres présentent de nombreux parallélismes. En comparant les versions françaises, nous essaierons de répondre à la question suivante : le lecteur de langue française d'aujourd'hui peut-il réellement découvrir le monde perdu du *Deep South* avec toute son étrangeté – mais aussi son universalité – à travers les traductions de *To Kill a Mockingbird* ? Selon Harper Lee, ces deux aspects - universalité et étrangeté - sont indissociables et forment une partie intégrante de son roman :

> I would like to leave some record of the kind of life that existed in a very small world […] to chronicle something that seems to be very quickly going down the drain. This is small-town middle-class southern life […] There is a very definite social pattern in these towns that fascinates me. I think it is a rich social pattern. I would simply like to put down all I know about this because I believe that there is something universal in this little world, something decent to be said for it, and something to lament in its passing. (Lee, citée dans Shields 2006: 241)

[1] Ce film a gagné trois Oscars et trois Golden Globes, notamment celui du "Best Film Promoting International Understanding".

Prologue

Présentation du Corpus

A. Le choix du roman - Une œuvre clef dans l'histoire de la littérature américaine

To Kill a Mockingbird est un des romans les plus lus dans le monde anglophone, avec plus d'une trentaine de millions d'exemplaires vendus jusqu'à ce jour (Vasseur 2011). Une grande majorité de la population des États-Unis et du Royaume Uni a étudié ce roman au collège, et la plupart de ceux qui ne l'ont pas lu, ont vu, au moins, la version cinématographique, qui est sortie deux ans plus tard en 1962. Confirmant l'importance de l'œuvre dans un entretien en 2010, Oprah Winfrey a constaté que *To Kill a Mockingbird* était représentatif de tout son pays : « it's our national novel » (McDonagh Murphy 2010 : 3). Le succès du roman a été instantané et Harper Lee a gagné le prix Pulitzer en 1961, malgré la volonté de la part de certains de l'interdire à cause de ses thèmes jugés trop polémiques à l'époque : « As more schools added *To Kill a Mockingbird* to their reading lists, the book also joined the list of the one hundred novels most often targeted for banning » (Shields 2006 : 255).

Les temps ont désormais changé, ainsi que la perspective des gens, et la simple idée d'interdire un tel roman nous paraît absurde aujourd'hui. Depuis sa publication, les droits civiques ont été accordés aux Afro-Américains, et la ségrégation américaine appartient maintenant au passé. Néanmoins, *To Kill a Mockingbird* continue à fasciner des générations de lecteurs :

> After half a century, To Kill a Mockingbird's staying power is remarkable: still a bestseller, always at the top of lists of readers' favorites, far and away the most widely read book in high school. (McDonagh Murphy 2010 : 3)

> Fifty years after its publication, it sells nearly a million copies every year - hundreds and thousands more than The Catcher in the Rye, The Great Gatsby, or Of Mice and Men, American classics that also are staples of high school classrooms. (McDonagh Murphy 2010 : 7)

Il n'y a donc aucun doute sur la longévité de *To Kill a Mockingbird* aux États-Unis. Selon l'écrivain James McBride : « People are going to be reading Harper Lee in this country as long as they draw oxygen » (cité dans McDonagh Murphy 2010 : 17). En dehors du monde anglophone « *Mockingbird* […] has been translated into many languages - 25 at last count on the internet, but 40 according to the cover of my Warner Books paperback » (Betts 2007 : 137), et l'œuvre ne cesse d'être retraduite avec le passage du temps.

Paradoxalement, *To Kill a Mockingbird* a reçu très peu d'attention de la communauté universitaire. Comme l'a signalé Claudia Durst Johnson en 1994, « in the 33 years since its publication, it has never been the focus of a dissertation, and it has been the subject of only six literary studies, several of them no more than a couple of pages long » (Johnson 1994 : 20). Depuis ce constat, le roman a été mentionné dans quelques thèses doctorales, par exemple, celle de Maria Paz Marin-Garcia en 2010, qui porte sur la traduction du langage juridique dans les romans fictifs[2]. Pourtant, jusqu'à ce jour, il n'y a jamais eu une thèse dédiée entièrement à l'œuvre de Harper Lee. Ce manque de recherche approfondie sur son bestseller est plus que surprenant : « One […] would be hard pressed to think of a novel as successful, honored […] and respected as Mockingbird that has received such modest attention from the academic community » (Petry 2007 : xv). Nous nous demandons pourquoi si peu d'études ont été réalisées sur un des romans les plus aimés de l'histoire[3]. Est-ce parce que *To Kill a Mockingbird* est trop souvent, quoique injustement, considéré comme un exemple de littérature de jeunesse ? Certes, son style est simple, mais la fraîcheur et la vivacité qui le caractérisent font partie de son charme. Ou encore, est-ce parce qu'un livre si populaire et si connu dans le monde entier n'a pas besoin d'être étudié sous prétexte qu'il n'y a rien d'autre à dire ? Au contraire. Nous allons voir que ce roman ouvre la voie à des recherches fécondes, surtout par rapport à la réception du roman dans les pays francophones.

---

[2] *Los Referentes Culturales de Tipo Jurídico en la Ficción Narrativa: Análisis Descriptivo en un Corpus de Novelas en Lengua Inglesa y su Traducción al Español.* Thèse Doctorale: Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

[3] Dans un sondage en 2006 des meilleurs livres à lire impérativement avant de mourir, *To Kill a Mockingbird* a fini deuxième, seulement après la bible (Bruce 2010).

B. Ce que représente le roman et les raisons de sa réussite

To Kill a Mockingbird est un roman politique et culturel, fortement enraciné dans une période spécifique de l'histoire américaine. Que cela fût intentionnel ou pas, Lee a choisi le bon moment pour sa publication : « To Kill a Mockingbird was written in the midst of one of the most radical shifts in political, social and cultural American history » (Fender 2012 : 86). Quant à son succès initial, « it can be said unequivocally that the reception of *TKM* was profoundly affected by the events of the 1950s » (Johnson 1994 : 12). En 1960, ce n'était que le début du mouvement des droits civiques donc Lee n'avait aucun moyen de savoir ce qui allait se produire après la publication de son livre. Certains la considèrent extrêmement courageuse d'avoir pris le risque de dénoncer ainsi le sujet tabou du racisme. D'autres vont plus loin en constatant que c'est elle-même qui a propulsé la lutte pour les droits des Afro-Américains. La vérité se trouverait quelque part entre les deux : certes, Lee a été audacieuse et la littérature est une arme puissante, mais le mouvement des droits civiques avait déjà été déclenché avec *Brown vs. Board of Education*[4] en 1954. Ainsi, l'impact de *To Kill a Mockingbird* a été subtil mais tout de même positif. De toute manière, il faut considérer ce roman dans un cadre historique beaucoup plus vaste que celui des années trente, la décennie où l'histoire se déroule. N'oublions pas que le roman a été écrit rétrospectivement, plus de vingt ans plus tard, vers la fin des années cinquante. Selon le journaliste et écrivain Jake Lamer, cette technique de situer une histoire dans une période passée afin de dénoncer des conditions actuelles est loin d'être nouvelle : « aux États-Unis souvent quand un écrivain a envie de parler d'un moment actuel, il le tourne au passé » (dans Broué 2015). Il cite comme exemple *Les Sorcières de Salem* (titre original : *The Crucible*), une pièce de théâtre d'Arthur Miller dont l'action se déroule vers la fin du dix-septième sicle, mais qui est, en réalité, une allégorie du maccarthysme[5].

Au regard des événements qui ont eu lieu entre les années trente et les années cinquante, ce recul est très significatif. D'ailleurs, l'évolution politique ne se limite pas aux confins du

---

[4] « The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) and the NAACP Legal Defense and Educational Fund had won *Brown v. Board of Education* of Topeka in 1954 before the U.S. Supreme Court, which ruled that segregation in the public schools was in itself unequal and thus unconstitutional » (Shields 2006 : 197).

[5] McCarthyism : « a vociferous campaign against alleged communists in the US government and other institutions carried out under Senator Joseph McCarthy in the period 1950–4. Many of the accused were blacklisted or lost their jobs, though most did not in fact belong to the Communist Party » (en.oxforddictionaries.com).

Sud des États-Unis. Il est à noter qu'entre l'époque présentée dans le roman et sa rédaction, la deuxième guerre mondiale a eu lieu, ce qui a secoué la planète et frappé l'état d'esprit de la population globale. Cela a eu, sans doute, une incidence sur Lee au moment de l'écriture de *To Kill a Mockingbird,* ainsi que sur ses lecteurs au moment de la lecture. En effet, la deuxième guerre mondiale a remanié le statu quo et un changement était inévitable au cours des décennies suivantes. Cependant, pendant les années trente, le peuple américain n'avait aucune certitude du fait que la situation allait changer. Il en va de même pour les personnages qui figurent dans *To Kill a Mockingbird.* C'est au moment où Lee commençait à écrire son roman que l'on apercevait l'ombre d'un changement. Quelques années plus tard, lors de la publication de *To Kill a Mockingbird,* le *Montgomery Bus Boycott* avait déjà eu lieu, et Martin Luther King Jr avait commencé son mouvement[6]. Les Américains appréhendaient ce que leur réservait la nouvelle décennie, les années soixante, puisque de véritables changements s'annonçaient :

> JFK was already drafting a convention acceptance speech that included the words "We stand today on the edge of a new frontier - the frontier of the 1960s - a frontier of unknown opportunities and perils - a frontier of unfulfilled hopes and threats." (Shields 2006 : 181)

Par conséquent, Patrick Chura (2000) estime que *To Kill a Mockingbird* « merges ideology from the 1930s and 1950s », même si, à son avis, « the text's 1930s history is superficial » (*idem*). Il nous avertit que « Lee's 1930s historical background, though developed in some detail, should not be allowed to obscure the real conditions which governed the text's production » (Chura 2000). Robert Butler est d'accord que le roman reflète plutôt les idéologies des années 50 :

> Although the novel was set during some of the darkest years of the Great Depression, it is very much a reflection of the time when it was written - a time when the civil rights movement, calling for a commitment to Christian values, was beginning to effect real change in the South. (Butler 2007 : 130)

---

[6] En 1955, « Rosa Parks, a seamstress and civil rights activist in Montgomery, Alabama, was arrested for disobeying a city law that required Negroes to give up their bus seats to whites. The resulting Montgomery bus boycott by Negro riders lasted 382 days, ending only when the city abolished the bus law. It was the first organized mass protest by Negroes in southern history, and it thrust Martin Luther King, Jr., onto the national stage. The year *To Kill a Mockingbird* was published, 1960, Negro and white college students formed the Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) to assist the civil rights movement with sit-ins, marches, boycotts, and demonstrations » (Shields 2006 : 197).

Il est évident que l'élément politique du roman a touché une corde sensible chez les lecteurs, provoquant une réaction à l'échelle nationale : « her literary anthropology of the political and cultural economy of the New South […] is a remarkable example of how the novel […] can be used to awaken social consciousness and even contribute to practical democratic reforms » (Rowe 2007 : 16). Néanmoins, si le contexte historique et géographique joue un rôle significatif, *To Kill a Mockingbird* est beaucoup plus qu'un simple roman politique. C'est un portrait du *Sud* en général, avec toutes ses particularités culturelles : « What the book presents is an unmediated portrait of a specific time and place, as experienced with the naivety of a small child » (Ajayi 2010). La ségrégation raciale est peut-être le motif prédominant, mais la Grande Dépression, la dépendance à l'agriculture, le rôle des femmes, et la hiérarchie des classes sociales sont aussi des thèmes importants. La représentation de la structure sociale a été universellement constatée par les critiques : « reviewers seemed inclined to agree that *To Kill a Mockingbird* was a worthwhile interpretation of the South's existing social structures during the 1930s » (May 1993 : 476).

Avant de continuer, il faut bien définir le 'Deep South' dans le cadre de cette étude. Dans le dictionnaire Merriam Webster, on trouve la définition suivante : « Region SE United States — usually considered to include Alabama, Georgia, Louisiana, Mississippi, North Carolina, South Carolina ». Mais le concept n'est pas que géographique, c'est beaucoup plus complexe. Voici une citation d'Early qui explique plus en détail ce que représente le Sud pour les Américains :

> we as Americans have a vivid idea, even if it is the stuff of convention and stereotype, of what we mean by calling people from the south 'southerners'. […] southerners have a way of life we can, in some measure, still recognize today […]. Southerners were, if only in their minds, something like another country. No geographical location more haunts the American mind and soul than the South. Our bloodiest battles involved the South: first, the Civil War, which ended chattel slavery in the United States, the first 'peculiar' southern institution (although by no means purely southern, as, at one time, the entire country had slavery, and everyone, whether in slave or free states, continued to believe in white supremacy), and then the civil rights movement, which ended racial segregation in the United States, a second 'peculiar' southern institution that was practiced in the rest of the country in less blatantly psychotic ways. (Early 2007 : 93-94)

La réputation du Sud est ternie par son histoire sanglante, ainsi que les nombreux 'scandales' juridiques du vingtième siècle : The Scottsboro Boys, Emmett Till[7], ou encore, Walter Lett. Nous ne saurons jamais avec certitude qui a servi de modèle pour l'affaire de Tom Robinson, mais il existe plusieurs hypothèses :

> *To Kill a Mockingbird* is, of course, fiction, but the trial of Tom Robinson is thoroughly plausible by historical standards. The case of the Scottsboro Boys demonstrates this all too well. Despite much speculation that this was the source for Tom's story in the novel, Harper Lee has said it was not. (Haggerty 2010 : 83)

> As fundamental a presence in To Kill a Mockingbird is the structural and ideological detail of the Emmett Till trial of 1955, which upon close consideration seems unquestionably to have provided a workable model for aspects of Lee's fictional Tom Robinson trial. (Chura 2000)

Shields met en évidence des parallèles entre l'histoire de Tom Robinson et celle de Walter Lett, un homme qui résidait dans le comté natal de Lee. Le procès de ce dernier a fait sensation au niveau national :

> she chose a crime that shocked the readers of the *Monroe Journal* when she was a child and her father was editor and publisher of the newspaper. A Negro living near Monroeville was accused, falsely probably, of raping a white woman. (Shields 2006 : 118)

Naturellement, « The case would have hit close to home for Lee as it was tried in Monroeville, Alabama » (Best 2009)[8]. Dans une lettre à Hazel Rowley, Lee a nié ces spéculations, soutenant tout de même que l'histoire de Tom Robinson « will more than do as an example (albeit a lurid one) of deep-South attitudes on race vs. justice that prevailed at the time » (Rowley 1999 : 287).

Malgré sa réputation redoutable, cette région ne cesse de nous fasciner. Nous y trouvons une certaine mythologie, et avec le recul, le vieux Sud est devenu un pays rêvé et idéalisé. Il y a également un sentiment de nostalgie par rapport à l'enfance et à la famille, de la part de la narratrice homodiégétique. Boaty Boatwright, la dame chargée de choisir les enfants acteurs pour le film, constate : « the novel is about children and families and parents and

---

[7] Pour certains, le meurtre d'Emmett Till en 1955 marque le début du mouvement des Droits Civiques : « It all started probably with a case of a young Negro boy named Emmett Till getting killed for offending some white woman ... that made every newspaper on the face of the earth ... » (Whitaker 1963 : 148).

[8] Monroeville est la ville natale de Harper Lee.

understanding […] It is so indigenous to one's childhood » (McDonagh Murphy 2010 : 52). Ainsi, le Sud avait ses défauts, mais aussi des 'valeurs' très fortes qui unissaient et consolidaient la société à sa manière :

> The South, for a long time, practiced inequality as a fine art and a precise science; it was the place that believed in the validity of refined, petty, and grand distinctions, that based its way of life upon them. (Early 2007 : 99)

Harper Lee ressentait elle-même cette nostalgie du Sud, notamment pour ce qu'elle appelle *small town life,* et *To Kill a Mockingbird* illustre avec exactitude cette culture unique et cette façon de vivre dans l'Alabama des années trente. L'Alabama se situe au cœur du *Deep South* et la ville fictive, Maycomb (à l'image de Monroeville), se situe au cœur de l'Alabama. C'est un véritable microcosme du Sud profond, et comme nous le verrons plus tard, Lee décrit en détail ce petit univers à travers son choix d'images métaphoriques.

Ironiquement, la raison principale pour l'extraordinaire réussite de *To Kill a Mockingbird* est son universalité. « It remains as relevant today as it was the day it was written », constate McDonagh Murphy (2010 : 7) dans son livre qui marque le cinquantième anniversaire du roman. En dépit de la situation géographique et l'intrigue autour du procès, le roman est accessible à tous : « almost everyone can relate to it - one way or another. Look at all the ground To Kill a Mockingbird covers: childhood, class, citizenship, conscience, race, justice, fatherhood, friendship, love, and loneliness » (McDonagh Murphy 2010 : 4). Surtout, c'est la narratrice, Scout, qui captive le lecteur :

> Where I grew up in suburban London was nothing like 1930s Monroeville, but I identified with Scout: smart, rebellious, much more fond of knocking around in overalls than acting like a young lady. She was a great feminist heroine. (Sullivan 2010)

Indépendamment de ses origines, le lecteur ne peut qu'être d'accord avec Lee, puisque « few readers can quarrel with a plot that so steadily aims at human decency » (Betts 2007 : 137). En outre, Scott Turow prétend que n'importe qui peut lire *To Kill a Mockingbird,* que son public ne connaît pas de limites :

> One reason the book endures is because of what I've referred to as wingspan. It can still be read by thirteen-year olds. It can be read by blue-haired ladies and men with callused hands. (dans McDonagh Murphy 2010 : 197)

Contrairement à *To Kill a Mockingbird*, le deuxième roman de Harper Lee, *Go Set a Watchman*, écrit dans les années 1950 mais publié en 2015, n'a pas la même résonance universelle. Traduit en français par Pierre Demarty sous le titre *Va et poste une sentinelle,* « *Watchman* is more accurately seen as the early first draft of Lee's classic work, *To Kill a Mockingbird* » (Collins & Sonnad 2015). *Go Set a Watchman* est incontestablement un roman politique, excessivement enraciné dans le cadre du mouvement des droits civiques : « La sentinelle est trop placée à un moment donné dans le sud des États-Unis […] C'est un roman sudiste » (Isabelle Hausser dans Broué 2015). Selon Demarty, ce deuxième livre est davantage « sombre, pessimiste et critique à l'égard de la société dont elle parle » (Broué 2015). Par conséquent, sur les conseils de son éditrice, Lee « a transformé un livre […] plus ambigu, moralement et politiquement, pour en faire un livre plus universel, plus consensuel » (Pierre Demarty dans Broué 2015). Avec une histoire qui s'interprète à plusieurs niveaux, *To Kill a Mockingbird* peut être apprécié par toutes les générations. Plus loin dans cette étude, nous allons voir si cette universalité s'applique au-delà des frontières temporelles et linguistiques.

C. La valeur de l'œuvre au 21ème siècle aux États-Unis, ainsi qu'en France

Nous avons vu que malgré un contexte fortement ancré dans les années trente, les nouvelles générations de lecteurs continuent à savourer *To Kill a Mockingbird*. Cela pourrait nous surprendre, étant donné que la ségrégation a été abolie et que le racisme est maintenant puni par la loi (au moins aux États-Unis et dans la plupart des pays au monde). Aujourd'hui, dans les pays développés, le fait qu'un homme puisse être déclaré coupable à cause de la couleur de sa peau nous semble impossible, voire scandaleux, mais l'histoire de Tom Robinson ne cesse de nous toucher et les lecteurs s'associent encore avec les personnages du roman. Cela est la preuve qu'il y a vraiment quelque chose d'universel dans cet œuvre. D'ailleurs, « Forty-six years after its publication, the novel still draws almost a million readers annually. Maybe that is because its lessons of human dignity and respect for others remain fundamental and universal » (Shields 2006 : 1). Malheureusement, le racisme perdure dans certains pays, ainsi que d'autres formes d'injustice : « The conditions that created it, still to this day in 2009, exist in some parts of

the Middle East, Africa, China, India, also in some parts of Europe and America » (Andrew Young cité dans McDonagh Murphy 2010 : 207-208).

Au 21ème siècle nous avons vu émerger d'autres types de discrimination, telles que l'homophobie ou la discrimination religieuse. Sources de nouvelles polémiques, celles-ci ont donné lieu à des interprétations alternatives de *To Kill a Mockingbird*. Le Révérend Thomas Lane Butts (First Methodist Church, Monroeville) nous rappelle que la question des droits civiques s'applique encore à d'autres domaines : « There are still civil rights issues, and the concept in this book is large enough to include other civil rights causes » (McDonagh Murphy 2010 : 67). En effet, tous ceux qui ont été victimes de discrimination peuvent trouver une place dans l'œuvre de Lee. Après tout, elle parle de *l'autre*, des différences entre les gens, et de la nature humaine avec tous ses défauts. Lee déplore le fait que la moindre différence peut déclencher de la discrimination. Nous allons voir que plusieurs personnages dans ce roman souffrent à cause des préjugés, et pas seulement à cause de la couleur de leur peau. Selon Johnson, *To Kill a Mockingbird* « is essentially a tale about a variety of boundaries – those of race, region, time, class, sex, tradition, and code » (Johnson 1994 : 31). Si nous sommes arrivés à transcender certaines frontières, il reste encore beaucoup de chemin à parcourir.

Dans cette thèse nous allons étudier la réception de *To Kill a Mockingbird* dans les pays francophones, à travers les trois traductions qui existent à ce jour. Outre-Atlantique, notamment en France, son succès a été moins répandu qu'aux États-Unis. Il en va de même pour la version cinématographique : « Méconnu en France, *Du silence et des ombres* est presque aussi célèbre aux Etats-Unis que le livre dont il a été tiré, *To Kill a Mockingbird (Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur)* » (Morain 2010). Aux États-Unis, les lecteurs (ainsi que les téléspectateurs) ont sans doute des connaissances plus enrichies par rapport aux thèmes régionaux et historiques. Même les gens du nord, de New York ou Chicago, qui n'ont jamais vécu dans cet univers du Sud, connaissent bien l'histoire de leur pays. Comme dit James McBride, « It's just a clear vision of what America was at that particular time » (cité dans McDonagh Murphy 2010 : 135). Tom Brokaw confirme cette idée :

> it was one of those memorable pieces of literary fiction that came along at an impressionable time […] we were paying attention on national television every night on the network news to what was going on in the South, and this book spoke to us. (cité dans McDonagh Murphy 2010 : 63)

Plus de cinquante ans plus tard, *To Kill a Mockingbird* demeure une chronique historique qui dépeint habilement l'identité d'une région particulière à une époque très précise. Le lecteur moderne - soit-il américain ou étranger - est un spectateur qui observe l'action de loin :

> Southerners who read it are relieved that their region has made progress since those segregated and blatantly racist days; other readers from far away may enjoy assuming that the Jim Crow South is still, even now, as bad as its reputation back then. (Betts 2007 : 137)

Il va sans dire qu'il y a un plus grand écart entre les lecteurs francophones et les sujet abordés dans le roman. Par exemple, un Parisien et un *Southerner* américain ont peu de choses en commun en ce qui concerne leur culture, leur mode de vie, et leurs expériences. Même s'ils parlaient la même langue, ils pourraient facilement rencontrer des obstacles culturels qui les empêchent de se comprendre parfaitement. Pour la plupart des francophones, l'Alabama est une culture *observée.* Il est à noter que de nos jours, l'image qu'ont beaucoup de Français des États-Unis est celle de New York, d'Hollywood, de la mondialisation, et du fast food. Cependant, la France n'est pas le seul pays où l'on est exposé à une impression falsifiée des États-Unis. Dans son article *Mockingbirds in the Land of Hadedahs*, Lesley Marx examine la réception de *To Kill a Mockingbird* en Afrique du Sud. Les parallèles entre l'apartheid en Afrique du Sud et la ségrégation aux États-Unis sont nombreux, mais les élèves de Marx ont été particulièrement marqués par l'ambiance unique du monde de Harper Lee :

> The distance between the novel and South African contemporary history was often exacerbated by the strangeness of the Deep South in the imaginations of the children. Teachers point out that the America exposed most regularly […] to South African children is the glamorous North or the West Coast. (Marx 2007 : 108)

L'Amérique 'glamour' imaginée de loin n'a rien à voir avec l'univers du Sud profond dans les années trente. Par exemple, il faut bien faire la distinction entre les *Yankees* et les *Southerners*. Souvent, à travers la littérature en traduction, on a pour objectif d'élargir les connaissances des lecteurs, mais pour ce faire, il faudrait que l'identité culturelle de

l'original soit solidement retenue dans la traduction. Dans le cas de *To Kill a Mockingbird,* nous allons voir à quel point l'identité du Sud est retenue dans les trois traductions qui constituent notre corpus. En dépit des limites inhérentes à la traduction, le célèbre traducteur et chercheur américain, Lawrence Venuti, affirme que « translation wields enormous power in the construction of national identities for foreign cultures » (Venuti 2010: 68). Ce dernier attire notre attention sur la responsabilité du traducteur, qui a le pouvoir de forger et de modifier les « representations of foreign cultures » (Venuti 1998 : 67). Après tout, « la traduction n'est pas qu'une simple opération linguistique : les langues sont inséparables de la diversité culturelle » (Oustinoff 2003 : 8). Comme ceux qui ont traduit *Huckleberry Finn*, les traducteurs de *To Kill a Mockingbird* ont contribué à la construction d'une vision alternative des États-Unis, celle du Sud avec toutes ses particularités. En effet, cela fut un des objectifs de la traductrice, Isabelle Hausser :

> *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* peut aider à faire comprendre certaines particularités des États-Unis, et plus encore de leur partie méridionale, aux Français qui, depuis quelques années, ont le sentiment que l'évolution de ce pays échappe à toute logique. (Hausser 2005: 442)

En règle générale, on lit une traduction parce que l'on n'a pas accès à l'original. À moins d'être bilingue, le lecteur peut rarement comparer méticuleusement la traduction à l'original, donc il est obligé de faire confiance au traducteur. Nous nous demandons s'il est entièrement possible d'apprécier une culture étrangère à travers une traduction, et plus précisément, à quel point le succès d'un roman dépend du traducteur et de ses capacités. Selon Bassnett et Lefevere, « There needs to be more investigation of the acculturation process that takes place between cultures and the way in which different cultures construct their image of writers and texts » (1998 : 138). L'avis de certains est qu'une traduction ne peut jamais remplacer l'original, surtout lorsqu'il s'agit de la découverte de l'étranger : « même les lecteurs les plus cultivés ne peuvent avoir, par la traduction, qu'une connaissance extrêmement imparfaite de l'étranger » (Schleiermacher 1999 : 69). Plus un texte est ancré dans la culture d'origine, plus l'impact dans le culture cible risque d'être diminué. Cette hypothèse expliquerait pourquoi les traductions ont souvent moins de succès que l'original :

> the significance of a foreign novel in the foreign literature where it was produced will never be exactly the same as the significance of that novel in a translation designed for circulation in another language and literature. This goes some way toward explaining why bestsellers don't always repeat their success in a foreign country when translated. (Venuti 1998 : 61-2)

Une autre différence majeure entre une traduction et son original réside dans le fait que l'original reste unique et définitif, alors qu'une traduction peut être révisée, refaite, ou même remplacée autant de fois qu'on le souhaite. Le progrès atteint lors de la dernière moitié du vingtième siècle en matière de droits civiques et de tolérance de l'autre a sans doute fait évoluer la réception de *To Kill a Mockingbird* des deux côtés de l'Atlantique. Au vu du contexte historique du roman, on aurait tort de croire que les traductrices des éditions publiées en 1989 et 2005 n'ont pas été influencées par les changements politiques qui ont suivi la publication de l'original. Un traducteur peut également modifier son langage pour s'approcher de ses contemporains. Nous en parlerons plus tard dans la partie sur la traduction cibliste et sourcière (*domestication/foreignisation*).

Selon Venuti, le traducteur ne peut pas être cent-pour-cent responsable de l'impact ou de la réception d'une œuvre dans un pays ou une langue en question. Pour lui, d'autres facteurs entrent en jeu comme la mise en page du texte, la couverture, la publicité, les critiques, et la façon dont le roman est lu et enseigné dans le pays (Venuti 1998 : 68). Cela pourrait également expliquer le passage presqu'inaperçu en France des deux premières traductions, mais nous allons garder ce sujet pour une éventuelle étude future. Ici, nous nous focalisons sur la nature et les mécanismes des traductions des métaphores et comparaisons et la manière dont cela constitue une traduction appropriée.

D. À propos de Harper Lee et son but au moment d'écrire son roman

> A writer does not just write in a vacuum: he or she is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing reflects those factors such as race, gender, age, class, and birthplace. (Bassnett et Lefevere 1998 : 136)

Mais Harper Lee est bien plus que le simple produit de sa culture : elle écrivait avec le but de *préserver* sa culture. Comme dit Blackall, « Harper Lee sees herself as a historian, a chronicler, who would preserve an important moment in time and place » (2007 : 20).

Nous avons déjà vu dans notre problématique que Lee souhaitait laisser des traces du monde dans lequel elle a grandi. « She wanted to preserve her own small, circumscribed social sphere, to reveal the value, the riches, inherent in an ordinary and commonplace little world, to discover the universal in the local community » (Blackall 2007 : 20). Il n'y a pas de doute que *To Kill a Mockingbird* est partiellement autobiographique. Harper Lee est née en Alabama en 1926, dans la petite ville de Monroeville qui lui a servi de modèle pour la ville de Maycomb, là où les événements de son roman ont lieu. Du début jusqu'à la fin, l'action de *To Kill a Mockingbird* se passe à l'intérieur de cette ville, sans jamais la quitter. Monroeville est aujourd'hui le capital littéraire de l'Alabama, grâce à Harper Lee, ainsi qu'à Truman Capote, et Mark Childress. Naturellement, les lecteurs passionnés ne cessent de chercher des similitudes entre le roman et la vie réelle où Lee a grandi. Certes, en creusant, on peut en trouver, mais son but n'était pas de produire une autobiographie. Comme dit le Reverend Thomas Lane Butt : « The book is not supposed to be autobiographical, but all novels have some autobiography in them, and all autobiographies have some fiction in them too » (cité dans McDonagh Murphy 2010 : 68).

Comme nous l'avons constaté plus haut, entre les années trente et la publication de *To Kill a Mockingbird* des événements extérieurs ont sans doute influencé Harper Lee dans son écriture. Non seulement il y a eu la deuxième guerre mondiale, mais par ailleurs les États-Unis étaient entrés en guerre froide avec l'URSS. D'ailleurs, de telles tensions ont dû faire réfléchir ses contemporains, les menant à remettre en question certaines croyances auparavant incontestées. À travers le discours des personnages - par exemple, Mme Gates et Mme Merriweather - Lee nous fait comprendre que l'on ne peut pas critiquer l'Allemagne des Nazis sans se poser des questions sur le racisme dans son propre pays, voire son propre village. À cause de ces changements à l'échelle globale, et l'incertitude conséquente par rapport à l'avenir, une certaine nostalgie s'est développée pour les années qui ont précédé la deuxième guerre mondiale. *To Kill a Mockingbird* est apparu à un moment d'insécurité globale et ainsi « it seemed to have tapped into the important concerns of the era […] the appeal of life set in simpler, pre-cold war times » (Shields 2006 : 183). Au vu de l'extrême pauvreté qui régnait dans le sud pendant les années trente, c'est-à-dire l'époque de la Grande Dépression, cette nostalgie pourrait nous sembler absurde :

> The […] standard of living, in the South at the end of the 1920s was already the lowest in the nation. The region was at the bottom of the list in almost everything: ownership of automobiles, radios, residence telephones; income per capita; bank deposits; homes with electricity, running water, and indoor plumbing. (Shields 2006 : 44)

Autrefois, la richesse des états du Sud provenait de l'industrie du coton, de l'agriculture et de l'esclavage. C'est pour cette raison qu'après la guerre civile, ou plus précisément suite à la libération des esclaves[9], le Sud s'est trouvé dévasté sur le plan économique, avec son infrastructure délabrée et ses ressources épuisées. Lee nous montre la gravité de la situation à travers l'état de la ville de Maycomb. Elle décrit cette ville comme « a tired old town » (p. 5) et « an ancient town » (p. 143), prêtant une attention particulière au tribunal : « the court-house sagged in the square » (p. 5). L'architecture de ce bâtiment est représentative d'une ville conservatrice, dont les habitants s'accrochent aux vieilles traditions, avec une profonde aversion pour le changement :

> The pillars were all that remained standing when the original courthouse burned in 1856. Another courthouse was built around them. It is better to say, built in spite of them. But for the south porch, the Maycomb County courthouse was early Victorian, presenting an unoffensive vista when seen from the north. From the other side, however, Greek revival columns clashed with a big nineteenth-century clock tower housing a rusty unreliable instrument, a view indicating a people determined to preserve every physical scrap of the past. (p. 179)

Les gens de la campagne, comme la famille Cunningham, étaient les plus touchés par la crise, mais les personnes aisées ont souffert également : « Like the Finches, most of the white townspeople are descendants of slave-holding English immigrants, and most have been rendered poor by the Civil War » (Johnson 1994 : 47). Malgré cette pauvreté, avec le recul, la vie des années trente paraissait plus simple, d'où la nostalgie des « neighborhoods, families, unlocked doors, a pre-television childhood and its loss » (Betts 2007 : 138). Certes, beaucoup d'Américains n'avaient pas d'argent, mais ils tenaient fort à leurs valeurs et ils étaient fiers de leur identité : « Lee sentimentalizes and idealizes this precapitalist economy and identifies it with myths of southern hospitality, social grace, and honor » (Rowe 2007 : 2). Lee ramène le lecteur à une époque où les gens échangeaient des produits

[9] En Alabama, la liberation des esclaves a eu lieu en 1865.

agricoles, des services, ou encore des cadeaux, à la place de l'argent. Ils partageaient le peu qu'ils avaient, et cette convivialité s'était perdue dans le monde moderne du capitalisme[10].

Bien évidemment, le Sud profond d'autrefois avait ses défauts : l'esclavage, le racisme, la pauvreté, pour n'en citer que quelques uns, mais Lee faisait partie des écrivains sudistes qui ont voulu montrer que la vie dans le Sud n'était pas toujours si cruelle que l'on pourrait croire, et que les habitants, y compris les Blancs, n'était pas tous malveillants. Elle souhaitait casser les stéréotypes sudistes, comme celui évoqué dans une critique française du film *Du Silence et des Ombres* : « Nous sommes en 1932 dans le Sud, où l'on pratique allègrement le lynchage… » (Morain 2010). Lors d'un des rares entretiens accordés par Harper Lee, elle a expliqué que son objectif était de mettre les choses au clair : « in the book I tried to give a sense of proportion to life in the South, that there isn't a lynching before every breakfast » (McDonagh Murphy 2010 : 35). En outre, et sans pour autant défendre le racisme, Lee a démontré que la société était gouvernée par une série de codes rigides, qu'elle jugeait responsables d'une telle fermeture d'esprit chez ses compatriotes. Les citations suivantes nous donnent une idée de la nature généralisée mais non-délibérée du racisme :

> Most non-Southern readers would not understand how Atticus could stand up for Mrs. Dubose, because she was such a racist. Southerners understand this perfectly because the racism is kind of a given, especially in the time frame of the novel. (Diane McWhorter dans McDonagh Murphy 2010 : 145)

> It was a rural, poverty-stricken situation during the Depression, where people did not have much. It was hardscrabble for most people to make a living. It was a time in which black people were treated terribly and people took in racism with their mother's milk. (Reverend Thomas Lane Butts dans McDonagh Murphy 2010 : 69)

Le but de Lee était de préserver le côté mythique et idéalisé du Sud, et elle atteint son but sans pour autant cacher les défauts de cette société. La preuve : avec le procès de Tom Robinson elle met en avant l'injustice qui régnait à l'époque. Selon May (1993), « The

---

[10] Cette nostalgie pour les années trente est évoquée à nouveau en 1987 par Fannie Flagg dans son célèbre roman *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe* : « those Depression years come back to me now as the happy times, even though we were all struggling. We were happy and didn't know it. » (Flagg 1987 : 250). Originaire de Birmingham, Alabama, on en déduit que cette écrivaine partageait les ideologies de Harper Lee. Par ailleurs, sur le site de l'éditeur Penguin Random House, l'on trouve une citation de Lee qui fait l'éloge de l'œuvre de Flagg : « a richly comic, poignant narrative that records the exuberance of their lives, the sadness of their departure. Idgie Threadgoode is a true original: Huckleberry Finn would have tried to marry her! » (https://www.penguinrandomhouse.com/books/50177/fried-green-tomatoes-at-the-whistle-stop-cafe-by-fannie-flagg/9780449911358)

courtroom trial is a real example of Southern justice and Southern local color storytelling ». Lee a transformé cet univers, avec toute sa laideur, en quelque chose de magique, d'universel, qui fait appel à toute la société. Dans un entretien, l'écrivain Mark Childress décrit la première fois qu'il a lu *To Kill a Mockingbird* : « seeing that ugly little town, which at that point had been sort of stripped of all of its charms, transformed into this magical thing that was in my hands » (McDonagh Murphy 2010 : 16). Dès le premier chapitre, l'exotisme du Sud est capturé avec succès dans la description de la ville de Maycomb. Nombreux sont ceux qui attestent de cette ambiance unique du Sud :

> Its southernness is fantastic, and is characterized by its exotic camellias; its long, hot summers […] and its lack of snow. Azaleas flourish near the houses. The madness of summer even intrudes on February in the form of a mad dog. (Johnson 1994 : 35)

Par ailleurs, à la parution du roman, sa maison d'édition a cité Shirley Ann Grau dans une publicité de : « It really does catch the feel of a tiny Southern town » (McDonagh Murphy 2010 : 27-28). De même, Rick Bragg affirme : « There's a south Alabama feel to the book » (McDonagh Murphy 2010 : 58), et un article du *Monroe Journal* apparu en juin 1960 confirme la prépondérance de la couleur locale : « Some events and situations are tinged with local color » (McDonagh Murphy 2010 : 18). Naturellement, les gens du Sud pouvaient facilement reconnaître l'ambiance de Maycomb. Mary Badham, l'actrice qui a joué le rôle de Scout dans la version cinématographique, nous explique :

> Anyone who's lived in the South during that time period of the thirties through the sixties and even today, can totally relate to the feel of the book and the tempo, as far as the slowness and the way things are done. (McDonagh Murphy 2010 : 47)

Cela prouve que la particularité de Maycomb s'applique également aux autres (petites) villes du Sud. Elles avaient toutes quelque chose en commun, et *To Kill a Mockingbird* nous oblige à nous en rendre compte. En lisant le roman pour la première fois, Tom Brokaw se disait « struck by the universality of small towns » (McDonagh Murphy 2010 : 62). Chaque ville du Sud était un univers à part, avec ses propres personnages, ses histoires et ses particularités, mais d'une ville à l'autre l'on retrouvait une étrangeté commune. Il suffit de prendre l'exemple de Boo Radley, un personnage mystérieux et unique mais universellement reconnaissable : « Boo Radley and the houses you didn't go to - I think every Southern neighborhood has that sort of mythology » (Jon Meacham, cité dans

McDonagh Murphy 2010 : 148). Grâce à Harper Lee, le terme *Boo Radley* est même devenu une métaphore lexicalisée dans la langue anglaise[11] :

> "a Boo Radley" is now a phrase in the language. […] Many people who haven't read *To Kill a Mockingbird* have that phrase in their lingo. That's what every writer wants, to identify some perviously noted but not named phenomenon and provide the English-speaking world with a brand-new word, a brand-new concept. (Allan Gurganus, cité dans McDonagh Murphy 2010 : 97-98)

Effectivement, Lee a transformé des phénomènes banaux de la vie quotidienne en mythologie. La magie de *To Kill a Mockingbird* résident donc dans son réalisme frappant :

> As *To Kill a Mockingbird* opens, we get a glimpse of Scout and Jem's world – dark, overgrown, one might even say a bit decaying. It's hardly the bright world of *Alice in Wonderland* or The Wind in the Willows. Neither, though, is it the harsh existence of *The Lord of the Flies*; the key word to describe Maycomb county would have to be "realism." (Kersh 2007)

Nous savons qu'à l'époque, les Blancs du Sud se sentaient davantage *Southern* qu'américains, et ils sont restés fortement attachés à cette identité, même des décennies après la guerre civile. En 1963, suite à la sortie du film de *To Kill a Mockingbird*, un journaliste dans une conférence de presse a demandé à Harper Lee son avis sur la réception de ce film dans le Sud. Une partie de cet entretien est reproduite par McDonagh Murphy (2010 : 35) :

PR MAN: *It opened in Florida-*
MISS LEE: *Phil honey, - that's not the South*

Une bonne connaissance culturelle est nécessaire pour comprendre la logique qui se cache derrière l'ironie. Bien que la Floride soit l'État le plus au Sud des États-Unis, elle ne fait pas partie du *Deep South*. Il s'agit d'un débat perpétuel[12] :

---

[11] A Boo Radley = *a creepy person that has a certain charm to them*.
Définition consultable sur http://www.urbandictionary.com/define.php?term=boo%20radley

[12] Source de l'image cartographique : https://en.wikipedia.org/wiki/Southern_United_States_literature
Légende : « The states in dark red are almost always included in modern day definitions of the South, while those in medium red are usually included. The striped states are sometimes/occasionally considered Southern. » (http://americanliteraturegroup6.blogspot.com/2011/06/definition-of-american-southern_11.html)

> Ask even educated Americans what states form "the South," and you're likely to get 100 different answers. Almost everyone will agree on Deep South states -- except maybe Florida -- but which border states belong and which don't can be endlessly debated. (Williamson 1999)

La particularité du Sud provient du fait que ce n'est pas qu'un concept géographique et Lee en était plus que consciente. Heureusement pour ses lecteurs et pour les générations futures, il s'avère que Lee est arrivée à laisser une trace de sa culture. Cette citation d'Adriana Trigiani le confirme :

> Art is the emotional landscape of a culture. […] To Kill a Mockingbird is the best of American literature because it tells us who we are, who we can be, and it paints the communities we lived in, in vivid, truthful detail. (citée dans McDonagh Murphy 2010 : 186)

Cependant, il est à noter que la mythologie du Sud est moins marquée dans la version cinématographique. Entre la publication du roman en 1960 et la sortie du film en 1962, le mouvement des Droits Civiques avait fait des remarquables progrès. Cela explique en partie pourquoi le film se focalise davantage sur le combat d'Atticus et la dénonciation du racisme :

> Social protest, particularly about racial conditions in the South, receives more emphasis in Foote's screenplay than it does in Nelle's novel, a reflection of the civil rights movement's gaining momentum. To underscore the theme's seriousness, Foote removed some of Nelle's satire, probably thinking that too many caricatures of southern types would diminish the courageousness of Atticus's moral stance against the town. Gone are Aunt Alexandra and her racist church ladies; Colonel Maycomb, admirer of Stonewall Jackson; Miss Fisher, the barely competent first-grade teacher from Northern Alabama who behaves like a carpetbagger of education; and Mrs. Meriwether, the long-winded speaker at the Halloween pageant. (Shields 2006 : 206)

E. Le rôle du narrateur

Nous ne pouvons pas parler de la traduction d'un roman sans prendre en compte la narration et le rôle de la narratrice. Après tout, « narration itself is a translation of attitudes, beliefs, events and needs. The need to translate must have followed closely upon narration » (Gaddis Rose 1997 : 15). *To Kill a Mockingbird* est connu pour la simplicité de son langage : « It is neither long nor technically intimidating » (Petry 2007 : xvi), et cette facilité de lecture a sans doute aidé à rendre le roman accessible à un si grand nombre de lecteurs de tous les âges. Pour cette même raison, on pourrait croire que, grâce à la

simplicité de la prose, le processus de traduction d'un tel roman serait peu compliqué. Pourtant, nous verrons plus tard que ce n'est pas toujours le cas.

Les événements sont racontés du point de vue des enfants, plus particulièrement de la perspective de Scout, la focalisatrice, une jeune fille blanche qui est en train de découvrir le monde autour d'elle. Elle narre à la première personne[13], et sa voix, selon le journaliste Jake Lamer, « est une voix intime, ensorcelante » (Broué 2015). En choisissant de raconter son histoire par le point de vue d'une enfant, Lee rend son roman plus sincère, et donc plus crédible. Seul une enfant candide est susceptible d'être si choquée par le racisme de ses voisins, les adultes y étant habitués. Dans *The Secret Life of Bees,* un roman qui ressemble à *To Kill a Mockingbird* à plus d'un égard (comme nous le verrons plus tard), l'auteure Sue Monk Kidd a fait le même choix que Lee en se servant d'une narratrice à la fois blanche et mineure :

> A black person as narrator, growing up in a racially-charged culture of segregation and disharmony, would perhaps have been socially conditioned to expect violent repercussions from Rosaleen's altercation and from the gross mistreatment for Zach. An adult white narrator would most likely have either sided with the racists, […] or, too, have been so socially conditioned to the mistreatment of blacks that she or he would have expected or not even noticed such behaviors. (Hebert 2011 : 50)

Scout est le personnage le plus jeune dans le roman, ce qui pourrait nous faire douter de la fiabilité de son point de vue. Pour rassurer le lecteur, Scout raconte les événements de sa jeunesse à travers son regard d'adulte. En ayant recours tantôt au *je narrant* (Scout adulte) et tantôt au *je narré* (Scout enfant), la narratrice adulte retranscrit les événements en gardant le point de vue de l'enfant innocent. Son discours est simple et spontané, et le style du roman en général est caractérisé par sa naïveté et sa fraicheur. Comme l'explique le traducteur Pierre Demarty, *To Kill a Mockingbird* « est raconté par la voix d'une petite fille absolument irresistible et charmante et innocente et candide » (Broué 2015). C'est peut-être grâce à cette simplicité lucide que le roman reste un grand classique. Il est, en effet, intemporel. À plusieurs reprises, la narratrice reproduit les conversations qu'elle a entendues entre les personnages adultes pour illustrer ce qu'elle ne comprenait pas en tant qu'enfant. Comme il s'agit d'un langage oral de tous les jours, « much of the dialogue in

[13] Contrairement à *Go Set a Watchman*, qui est écrit à la troisième personne.

To Kill a Mockingbird is […] stripped of descriptive scaffolding » (Fender 2012 : 40). Sans pour autant le critiquer, Anna Quindlen soutient que :

> To *Kill a Mockingbird* isn't a writerly book. […] It's not a Southern novel in that way. When we think of the classic southern novels, we think of Faulkner, for example: detail upon detail and metaphor upon metaphor. This is a pretty plainly told story. (citée dans McDonagh Murphy 2010 : 162)

Mais cela ne veut pas dire que *To Kill a Mockingbird* soit complètement dépourvu d'effets rhétoriques ni de tropes[14]. Le discours de Harper Lee se caractérise par sa subtilité : « Elle laisse entendre, elle suggère plus qu'elle ne montre. Pour cela, elle recourt, mais de manière si subtile qu'on peut ne pas le voir, au symbole ou à la métaphore » (Hausser 2005 : 439). D'ailleurs, le fait qu'il n'y a pas une abondance de tropes sur chaque page rend les métaphores et les comparaisons d'autant plus frappantes lorsqu'elles apparaissent. Il y a une multitude de métaphores et comparaisons qui servent principalement à expliquer. Quand la jeune Scout cherche à comprendre son voisinage, elle emploie des métaphores et des comparaisons pour donner du sens à cet univers curieux. Nous allons parler plus tard de la métaphore *pédagogique* qui conduit de l'inconnu au connu, et ici c'est exactement ce que fait Scout. Elle essaie d'expliquer l'inconnu à travers ce qui lui est familier. Selon l'avis de Mark Childress, « it's just a child trying to understand, trying to make sense of something that doesn't make any sense, trying to organize it » (McDonagh Murphy 2010 : 79). En même temps, la narratrice ouvre les yeux au lecteur, qui, en lisant le roman, accompagne Scout dans sa découverte de la cruelle réalité. Cela a été l'expérience d'Oprah Winfrey : « she […] was learning about this whole world of racism in such a way that I could feel myself also experiencing or learning about it - my eyes opening as her eyes were opening to it » (McDonagh Murphy 2010 : 202).

La narration demeure à la première personne du singulier tout au long du roman. Elle commence avec une Scoute adulte, c'est-à-dire le *je narrant*. C'est ainsi que le lecteur fait connaissance de Scout, tout en sachant qu'entretemps elle a grandi, et qu'elle a pu réfléchir aux événements avec le recul nécessaire. Par la suite, la narration oscille avec des analepses entre les deux temps : celui des événements diégétiques et celui de la narration

[14] Trope = « a word or expression used in a figurative sense » (collinsdictionary.com)

rétrospective. La fonction de ces flash-backs est ainsi décrite par May dans son article intitulé *In Defense of To Kill a Mockingbird* :

> An author will use first-person flashback in story in order to let the reader live in another time, another place. Usually the storyteller is returning for a second view of the scene. The teller has experienced the events before and the story is being retold because the scene has left the storyteller uneasy. As the storyteller recalls the past both the listener and the teller see events in a new light. (May 1993)

Il est intéressant de noter que le roman en lui-même s'apparente à un flash-back vers les années trente, écrit avec le recul des années soixante : « Scout's merging is anachronistic, reaching back in time to connect a past event to present meaning » (Chura 2000). Le *je narrant* vit dans le présent (ici les années soixante) et ce dernier est beaucoup plus savant que le *je narré.*

Harper Lee a réussi avec dextérité à juxtaposer les perspectives de l'adulte et de l'enfant, un réel exploit pour un premier roman. Selon Isabelle Hausser, la traductrice de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur,* « c'est un double jeu […] par une espèce de technique absolument fabuleuse, elle nous fait oublier que la femme qui écrit n'est pas la petite fille » (Broué 2015). Allan Gurganus se dit attiré par le mélange entre « the childlikeness of the voice and the sagacity of the adult perspective » (McDonagh Murphy 2010 : 96), et pour Mark Childress « it's a combination of either a wise child or an innocent adult » (McDonagh Murphy 2010 : 78). Cette technique a permis à Lee de simplifier les thèmes complexes de l'époque, en les expliquant à ses lecteurs à travers les enfants : « Harper Lee was able to take complex, grown-up issues and really bring them down to their root basics, so that the reader could understand » (Adriana Trigiani citée dans McDonagh Murphy 2010 : 185).

En outre, avec une narration à la première personne, le lecteur reste en contact direct avec le personnage principal. Selon Adriana Trigiani, « when the author writes in the first person, I feel like I know her by the end. And you sure feel like you know Scout by the end of this novel » (McDonagh Murphy 2010 : 182). Scout est d'ailleurs un des personnages préférés dans toute la littérature américaine. C'est un anti-héros, admiré pour son dynamisme et sa tendance à se rebeller : « You just liked Scout. You connected with her. I liked her energy. I liked the spirit of her. I liked the freshness of her » (Oprah Winfrey citée

dans McDonagh Murphy 2010 : 202). Elle est très amusante aussi, et ses images métaphoriques sont bien choisies pour faire rire le lecteur :

> Although Scout is not trying to be funny, her point of view - at once naïve, candid, and clear-sighted - is a source of humor in much of the novel. Indeed what one laughs at tells much about who one is, and some readers will certainly perceive humor in the unexpectedness of her puns, similes, and metaphors. (Tavernier-Courbin 2007 : 42)

Il est connu que l'humour est un des meilleurs outils pour apprendre. Les notes comiques servent en plus à détendre l'atmosphère dans ce roman qui illustre la cruauté du racisme : « Much humor is based on plays on words, and Scout has an undeniable talent for coming up with amusing puns […] similes, metaphors, and euphemisms that are startling, poetic, and amusingly appropriate » (Tavernier-Courbin 2007 : 43).

F. La place de *To Kill a Mockingbird* dans la littérature du Sud

Comme nous l'avons constaté ci-dessus, le Sud est difficilement définissable. Alors comment définir la littérature Sudiste ? Ce genre comprend à la fois la littérature qui parle du Sud et la littérature écrite par des auteurs originaires du Sud, quel que soit le sujet traité. Néanmoins, dans la littérature sudiste, certains thèmes sont abordés régulièrement, tels que la famille, la religion et la communauté :

> the South's institutions and attachments to them have remained characteristic of twentieth-century southern literature. Southern writers are either personally attached to the past, to family, community, place, and religion, or they are keenly aware of the importance of these values. (Flora et al. 2001: 186)

Suite à la Deuxième Guerre Mondiale, et plus particulièrement depuis le mouvement des droits civiques, le racisme a également pris une place importante parmi les thèmes traités dans la littérature du Sud. Ce sujet a été revivifié plus récemment dans des romans contemporains tels que *The Secret Life of Bees* (Sue Monk Kidd, 2001) et *The Help* (Kathryn Stockett, 2009). Comme *To Kill a Mockingbird*, ces deux œuvres ont été adaptées au cinéma avec un succès remarquable. Nous allons voir plus tard comment le roman de Lee a pu influencer la littérature contemporaine, de la même manière que Lee s'est sans doute inspirée de ses précurseurs.

Grâce à son charme et à sa richesse culturelle, le Sud attire des écrivains depuis plus d'un siècle. Dans le journal de l'Université de l'Alabama, *Crimson White*[15], l'écrivain Thomas Sigismund Stribling a confirmé cette attractivité : « the South, Stribling insisted, was still the most "writable" part of the United States » (Shields 2006 : 95). En 1922, Stribling a lui-même publié un roman, *Birthright*, dans lequel il a reconstitué le paysage sudiste de la ville provinciale Hooker's Bend, dans le Tennessee. Dans cet œuvre, il a également abordé le sujet des tensions raciales et le chagrin que ces dernières peuvent provoquer dans un univers mythique. Selon T. S. Stribling, il existe trois personnages humoristiques que l'on trouve souvent dans les œuvres sudistes et que le lecteur reconnaît immédiatement : « the Negro, the southern aristocrat, and the "hill" man » (cité dans Shields 2006 : 95). Stribling prétend que cette familiarité avec les personnages plaît au lecteur et facilite la lecture :

> These three characters, he said, would not tax the reader's mind to interpret. "Characters that need description," he warned, "give the reader one strike against the author in reader interest." The reader's mind should not be exerted, just carried along by the story. "It is best to have your reader without a thought in his head." (Shields 2006 : 95)

En plus de ces trois personnages, Fender cite d'autres personnages stéréotypés qui sont présents dans *To Kill a Mockingbird* et qui, selon lui, sont essentiels pour comprendre le fonctionnement de ce roman : « the southern gentleman, along with various caricatures of African Americans and poor white trash » (Fender 2012 : 95). Parmi les caricatures des Afro-Américains qui sont parsemées dans la littérature américaine, Fender définit quatre sous-groupes : « There were four stock figures : the Tom, the zip coon, the buck and the mammy » (Fender 2012 : 98). Ensuite, il les décrit en plus de détail : « Toms were compliant and long suffering, religious and loyal to their masters, no matter how badly treated. Bucks were sullen, often violent and forever after white women » (Fender 2012 : 98). Il n'y a pas de *bucks* dans *To Kill a Mockingbird* mais les accusations de Mr Ewell dépeignent Tom Robinson comme s'il en était un. Cette idée est maintenue lors du procès par le procureur, Mr Gilmer, « Were you so scared that she'd hurt you, you ran, a big buck like you? » (p. 218). Le *zip coon*, absent dans *To Kill a Mockingbird*, était considéré « good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting craps, or butchering the English language » (Bogle 1973 : 8), et les *Mammies* étaient les femmes de ménage

[15] "Literary-est Part of US is South," *Crimson White,* 29 March 1947, 5.

typiques qui s'occupaient des enfants blancs. Définie comme « the faithful, devoted family servant who is asexual because she is a surrogate mother to the white family's children » (Grobman 2008 : 12), la plupart des mammies dans la littérature sont « big, fat and cantankerous » (Bogle 1973 : 9). Voici juste une sélection des personnages types qui apparaissent dans *To Kill a Mockingbird* :

Southern Aristocrat :	Aunt Alexandra
The Hill Man :	Mr Cunningham et sa famille
Southern Gentleman :	Atticus Finch
White Trash :	La famille Ewell
The **Tom** :	**Tom** Robinson
The Mammy :	Calpurnia

Pendant tout son procès, Tom Robinson est fidèle aux stéréotypes. Il se montre docile et conciliant avec Mayella Ewell et Atticus, mais il commence à perdre patience vers la fin du roman. En essayant de fuir de la prison, Tom Robinson s'écarte du cliché susmentionné[16] : « Tom was tired of white men's chances and preferred to take his own » (p. 260). Pourtant, le personnage qui diverge le plus des stéréotypes est Calpurnia. En effet, cette dernière est une *mammy revisitée* :

> Harper Lee could not have overturned the mammy stereotype more deliberately. Far from being plump and rounded, Calpurnia is "all angles and bones"[17]. In the absence of their mother she is virtually a foster mother to Jem and Scout. She takes practical charge of their behaviour, and "Atticus always took her side". Where Calpurnia really departs from the traditional mammy in fiction, commerce and popular entertainment, though, is having a life, family and friends of her own. (Fender 2012 : 101-2)

Malgré son style unique et la relative simplicité de la narration, qui différencient *To Kill a Mockingbird* des autres œuvres typiquement sudistes (comme celles de William Faulkner[18]), on ne peut pas mettre en question son appartenance à la littérature américaine,

[16] Si le prénom *Tom* renforce le lien entre Tom Robinson et le cliché qu'il représente, *Robinson* est un nom patronymique typiquement anglophone. En choisissant un nom de famille très courant chez les descendants des anglais, Lee réduit l'écart entre les Blancs et les gens de couleur. En même temps, il se peut que le nom *Robinson* ait été imposé aux ancêtres de Tom par leurs propriétaires à l'époque de l'esclavage, ce qui cache sa véritable identité.

[17] Page 6.

[18] William Cuthbert Faulkner (1897–1962), écrivain américain originaire d'Oxford, Mississippi.

ni à celle du Sud. Dans le préambule de *Scout, Atticus & Boo,* Wally Lamb détermine la place de *To Kill a Mockingbird* dans l'histoire de la littérature américaine :

> In terms of literary heritage, I think of Salinger's The Catcher in the Rye as Mockingbird's older brother and Huckleberry Finn as the father of both books. All three novels, each a product of its era, give voice to outsider American kids trying to negotiate an adult world full of hypocrites. All three counterbalance the pain of human failings with the the healing balm of humor. (dans McDonagh Murphy 2010 : x)

Ci-dessus nous avons mentionné le langage de Scout, qui fait rire le lecteur avec ses jeux de mots et ses figures de style. En matière d'humour, Lee se sert également de l'ironie, de la satire, et des épisodes de bouffonnerie. Ces notes humoristiques détendent l'atmosphère, soit avant ou après les événements douloureux. Par exemple, juste avant que Bob Ewell s'attaque aux enfants, Scout est déguisée en jambon pour la fête de Halloween. Si son costume ridicule et volumineux n'a pas suffi pour faire rire le lecteur, Scout d'endort dans les coulisses et loupe son entrée sur la scène, ce qui est au grand amusement du Juge Taylor.

G. Similitudes avec d'autres exemples de 'Southern literature'

Bien avant la publication de *To Kill a Mockingbird*, Ernest Hemingway avait constaté que « all modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn* » (Hemingway 1935 : 23). Cela explique en partie pourquoi *To Kill a Mockingbird* est souvent comparé à *Huckleberry Finn*, voire considéré comme son héritier (voir citation ci-dessus). Leurs similitudes sont nombreuses, malgré les 76 ans qui séparent leurs dates de parution. En effet, Scout, comme Huck, est un personnage marginal qui se pose des questions sur l'hypocrisie du monde des adultes. D'un point de vue narratologique, tous les deux sont de jeunes narrateurs qui racontent leurs expériences à la première personne du singulier. Jon Meacham nous explique : « telling it through Scouts eyes gives it a kind of Huckleberry Finn quality » (McDonagh Murphy 2010 : 149). En outre, Wally Lamb prétend que Scout est : « sort of an extension of a Huck Finn character […] we love Huck for those same reasons » (dans McDonagh Murphy 2010 : 118). En matière de style, le discours des deux narrateurs est simple et rempli et naïveté, des traits stylistiques constatés par Allan Gurganus : « the voice can be very fresh and very innocent and beguiling and

Huck Finn-like. I think Huck Finn and To Kill a Mockingbird have a lot in common » (dans McDonagh Murphy 2010 : 96).

To Kill a Mockingbird, Huckleberry Finn, ainsi que *The Secret Life of Bees* appartiennent tous à la catégorie littéraire du Bildungsroman. En outre, ces trois romans traitent le délicat sujet du racisme à travers les aventures de leurs protagonistes, Scout, Huck et Lily, respectivement. Ayant en commun le fait d'être orphelin de mère, ces derniers sont des rebelles innés qui enfreignent les codes de la ségrégation. Un peu plus âgée que Scout, Lily est consciente des éventuelles conséquences : « thinking how I belonged in a reform school or a juvenile delinquent home for girls, and would probably soon be in one » (Kidd 2004 : 60). Ses pensées font écho au sort de Boo Radley, enfermé par son propre père afin de lui épargner l'asile, ainsi qu'aux reproches que Tante Alexandra adresse à Scout, notamment sous forme d'une métaphore créative que nous allons étudier dans le deuxième chapitre : « I felt the starched walls of a pink cotton penitentiary closing in on me » (p. 150).

Dans leur quête pour la justice, les protagonistes se font guider par des personnages noirs (Calpurnia, Jim et August, respectivement) : « August, much like Jim in Huck Finn, serves as the premier catalyst in Lily's coming of age story » (Hebert 2011 : 44). Selon Monteith, ce phénomène du modèle afro-américain est courant dans la littérature sudiste : « white women writers more usually privilege the moral growth of their white woman protagonist through her relationship with a black friend » (Monteith 2000 : 5). Étant donné qu'un écrivain blanc peut difficilement écrire du point de vue d'un personnage noir avec crédibilité, cela est une technique pour illustrer l'intelligence et les qualités humaines de leurs personnages noirs. En montrant l'effet positif qu'un personnage noir peut avoir sur le protagoniste blanc, l'auteur met en évidence, quoique indirectement, les qualités cachées chez cet homme ou cette femme. Ainsi, petit à petit, la littérature américaine a commencé à dévoiler la triste réalité à propos des conditions des femmes noires travaillant dans les familles blanches. Avant d'accompagner Calpurnia à l'église au chapitre 12, Scout avoue qu'elle n'avait jamais songé au fait que Calpurnia avait une vie en dehors de la maison Finch. Mais ce n'était qu'un début. Dans *The Help*, Stockett cherche à montrer réellement le revers de la médaille, c'est-à-dire, le point de vue de ces femmes de ménage noires. À travers ses entretiens réalisés en secret, Skeeter, une jeune femme blanche, découvre la

face cachée de la communauté noire. Non seulement elle dénonce leurs mésaventures quotidiennes au travail, mais elle en apprend beaucoup sur leur vie privée. Sue Monk Kidd va encore plus loin dans son illustration de la vie privée des femmes noires : la quasi-totalité de son roman se déroule *chez* les sœurs Boatwright, trois Afro-Américaines indépendantes. Cette fois-ci, c'est Lily qui se glisse dans la vie des sœurs, s'adaptant à leurs traditions et à leurs habitudes.

Dans les romans cités ci-dessus, il y a également un parallélisme entre les pères de famille, qui sont souvent défaillants. Si Atticus est l'opposé de T-Ray (*Secret Life of Bees*) et Pap (*Huckleberry Finn*), Bob Ewell incarne parfaitement ce personnage type du père violent et ivrogne, qui empêche le bon épanouissement de ses enfants. Les thèmes récurrents de l'éducation et de la lecture sont sources de tension entre les pères et leurs enfants. Atticus a appris à lire à ses enfants avant même qu'ils commencent l'école, mais son apprentissage est mis en question par l'institutrice de Scout, Miss Caroline. Les enfants de Bob Ewell, par contre, ne vont même pas à l'école, puisque ce dernier estime qu'ils n'ont pas besoin de savoir lire ni écrire :

> there was a lady who came around sometimes and asked Mayella why she didn't stay in school— she wrote down the answer; with two members of the family reading and writing, there was no need for the rest of them to learn — Papa needed them at home. (p. 202)

Le père de Huck Finn méprise fermement les gens qui savent lire et écrire, tout comme le fait T. Ray dans *The Secret Life of Bees* :

> In addition to T. Ray"s verbal and physical abuse, he also relishes in subjecting Lily to psychological abuse when he refuses to let her read while she works alone all day in the peach stand. Afraid it would "stir up ideas of college... a waste of money" for females, even though she had scored "the highest number a human being can get on their verbal aptitude test," T. Ray makes sure Lily has a healthy fear of him (15). He "half kill[s]" her once when she sneaks a copy of Lost Horizon to the peach stand under her shirt. (Hebert 2011 : 13)

En ce qui concerne le contexte culturel et géographique, il y a aussi de nombreuses similitudes entre *To Kill a Mockingbird* et *Huckleberry Finn*. Né dans le Missouri, un état plus au nord mais toutefois esclavagiste, Mark Twain fut un des premiers auteurs à mettre en évidence l'abus envers les Noirs et à tourner en ridicule certaines coutumes du Sud. *Huckleberry Finn* se déroule dans le *Deep South* juste avant la guerre civile américaine,

dans une période où l'esclavage était encore légal et répandu. Le monde dépeint par Huck Finn est le suivant :

> the world of "sivilized" society, a place that illustrates the injustices of the slave system and racial discrimination, gullibility of people, hypocrisy of Christians, inanity of senseless violence, the absurdity of Southern aristocracy, and a surprising new take on family. (Hebert 2011 : 33)

Le monde de Scout dans *To Kill a Mockingbird* ressemble drôlement à celui de Huck Finn, malgré le fait qu'elle est née à une époque plus récente, bien après la guerre civile. Ces deux romans traitent du racisme, des classes sociales, et de l'apprentissage, mais dans deux périodes distinctes de l'histoire des États-Unis. Le lecteur peut comparer les univers similaires de Twain et Lee à sa propre époque afin de voir le progrès qui a été réalisé depuis. Comme le souligne James Patterson au sujet de *To Kill a Mockingbird*, « With both this book and Huckleberry Finn, it just got you thinking a lot about the way the world had changed » (McDonagh Murphy 2010 : 156).

Néanmoins, *To Kill a Mockingbird* est moins connu en France que *Huckleberry Finn,* et bien d'autres classiques américains comme *The Catcher in the Rye, Tom Sawyer,* ou *Gone with the Wind.* De plus, *Huckleberry Finn* a été traduit beaucoup plus souvent que *To Kill a Mockingbird* : la première édition française de *Huckleberry Finn,* traduite par William Little Hughes, a paru en 1986, et depuis, ce roman a été traduit une douzaine de fois, jusqu'à l'édition la plus récente de Bernard Hoepffner, publié en 2008 aux éditions Tristam. Pour *To Kill a Mockingbird*, le total actuel de trois traductions françaises paraît dérisoire comparé à l'investissement qui a été fait pour d'autres romans de la même valeur. Il s'avère, pourtant, que les traductions précédentes de *Huckleberry Finn* ont fait l'objet d'énormément de critiques. Selon Hoepffner, avant la parution de sa propre traduction, « on n'avait tout simplement pas les moyens de lire ce livre, faute d'une version française fidèle à l'esprit et à l'esthétique de l'original » (Crom 2008). Wecksteen (2011) explique que « les critiques de Hoepffner sur les précédentes traductions portent sur leur vieillissement (les traductions anciennes sont forcément caduques) et sur leur manque de fidélité à l'esprit et à l'esthétique du texte ». Ces versions lui semblaient « incapables de véhiculer la même charge esthétique, privant ainsi le lecteur français d'un accès à cette nouvelle forme de littérature » (Wecksteen 2011). Elle estime que « cette nouvelle

traduction propose un texte éminemment rajeuni qui […] devrait plaire aux (jeunes) lecteurs du XXIe siècle tout en leur offrant un dépaysement à la fois linguistique et culturel » (Wecksteen 2011). Crom assure que cette « nouvelle, superbe, édition » de Hoepffner rend « enfin hommage à Mark Twain » (Crom 2008).

Hoepffner est lui-même en faveur d'une retraduction régulière des classiques, afin de s'adapter aux besoins de chaque génération :

> chaque génération devrait retraduire ses classiques: parce que l'argot vieillit, bien sûr, mais aussi parce que notre perception des œuvres évolue. Nos manières de traduire évoluent aussi. On prend beaucoup plus de risques aujourd'hui. Les onze traductions de 'Huck Finn' existantes - la dernière a une trentaine d'années - sont très timides. (Hoepffner cité dans Leménager 2012)

Et si les Français attendaient encore une édition de *To Kill a Mockingbird* qui rende enfin hommage à Harper Lee ? Dans une revue du *Café du Web*, l'attention est attirée sur l'échec des deux premières traductions françaises de *To Kill a Mockingbird* :

> En France, son succès s'est fait attendre longtemps. La première traduction est parue chez Seghers dans les années 60 ; la seconde publication chez Julliard, vingt ans plus tard, est également passé inaperçue. En 2005, sa réédition chez De Fallois a finalement éveillé l'intérêt des lecteurs français (Esperluette 2009)

Est-ce que la traduction de Isabelle Hausser serait celle qu'attendaient les lecteurs francophones ? Nous allons voir, en analysant la traduction des métaphores et comparaisons dans chaque version, si, et comment, la couleur locale du *Deep South* est transmise aux Français.

H. Méthode d'analyse

Modern Translation Studies, ou la traductologie, est une discipline empirique au sein de laquelle les traductions sont étudiées en tant que des produits et des processus (Schäffner 2004 : 1268) : « translation can be understood either as a process, i.e. the activity of translating, or as a product, i.e. the text that has been translated » (Nguyễn 2011). Naturellement, n'ayant pas accès aux pensées du traducteur lorsqu'il effectue sa traduction, il paraît plus pratique d'analyser une traduction en tant que produit fini. Le but est donc d'examiner les traductions (souvent par rapport au texte source), d'expliquer les choix des

traducteurs, et de décrire les effets que les traductions produisent sur les lecteurs, d'où le terme *Descriptive Translation Studies* (DTS). Son opposé, *Prescriptive Translation Studies,* consiste à établir des normes et des règles pour déterminer *comment* il faut traduire. Dans son œuvre *Comment faut-il traduire ?* M. Oustinoff souligne la différence entre l'approche descriptive/explicative (« comment traduit-on ? ») et l'approche prescriptive/normative (« comment faut-il traduire ? ») (Oustinoff 2003 : 7). Dans les deux cas, « la théorie seule ne suffit, il faut partir des faits. On part des traductions effectuées par des traducteurs professionnels, que l'on compare avec les originaux, afin d'étudier les transformation effectuées » (Oustinoff 2003 : 55). Pour cette étude, nous avons opté pour la première méthode, c'est-à-dire une étude descriptive. Nous allons observer et décrire les traductions des métaphores et comparaisons qui constituent notre corpus, un corpus qui représente un échantillon convenable de ce genre de littérature en traduction. Après tout, « the most obvious, comprehensive, indeed empirical data for studying cultural interaction are the translated texts themselves » (Gentzler 1998 : xii). Cela nous permettra d'analyser les approches choisies par les traducteurs et de voir comment les techniques de traduction ont évolué avec le temps. Pour justifier notre méthode, « on sait qu'il suffit de comparer plusieurs traductions d'une même œuvre, faites à différents moments dans l'histoire, pour observer les changements de perspective » (Ranger 2002 : 87).

La méthode comparative paraît la plus adaptée pour montrer cette évolution. Cette méthode étant « tried and trusted » (Bassnett et Lefevere 1998 : 70), elle est fortement recommandée par de nombreuses spécialistes. Elle consiste à analyser des traductions d'une même œuvre, produites par des traducteurs différents, ainsi qu'à des périodes différentes. Gentzler est en faveur de cette méthode que nous avons choisi avec le souhait de distinguer entre les tendances de chaque époque :

> in order to distinguish regular tendencies, it is necessary to study not just single texts, but rather multiple translations of the same original text as they occur in one receiving culture at different times in history. (Gentzler 1993 : 130)

Bassnett et Lefevere partagent son avis :

> when we compare different translations […] we can see the diversity of translation strategies used by translators, and locate these strategies in a cultural context, by examining the relationship between aesthetic norms in the target system and the texts produced. (Bassnett et Lefevere 1998 : 70)

De plus, « this kind of comparison can […] give the researcher something like a synchronic snapshot of many features of a given culture at a given time » (Bassnett et Lefevere 1998 : 6). Cependant, ces derniers nous rappellent que cette méthode comparative ne doit surtout pas servir à classer les traducteurs. Notre objectif n'est pas de savoir qui est le meilleur traducteur, mais plutôt de comprendre le fonctionnement complexe du processus de la traduction.

Malheureusement, comme toutes les méthodes, la méthode descriptive et comparative connaît des limites. Gentzler signale que la plupart du temps, « no material for analysis exists except the two texts, the original and the translation, and the scholar has no access to what went on in the translator's mind in terms of the decision-making process » (Gentzler 1993 : 102). C'est au chercheur d'interpréter les traductions écrites, et d'apprécier chacune d'elles comme le produit d'une certaine situation à un certain moment, ainsi que sous certaines contraintes. Ce genre d'étude ne nous permettra pas d'établir une méthode normative pour la traduction des métaphores, ni de donner des conseils aux futurs traducteurs sur *la* meilleure façon de traduire. Nos observations nous permettront, cependant, de proposer une sélection de stratégies qui seront mises à la disposition du traducteur dans des situations diverses. Comme l'explique Schäffner,

> By describing the strategies chosen by translators in dealing with metaphors, and explaining the effects a specific solution has had on readers and cultures (or predicting its potential effects), the discipline of Translation Studies can provide a valuable contribution to the study of metaphors. (Schäffner 2004 : 1268)

* * *

En fonction de la façon dont elles ont été traduites dans les trois versions françaises, nous avons divisé les métaphores et les comparaisons de notre corpus en trois catégories. Chaque catégorie corresponde à une des parties principales de cette thèse :

1. *L'état des Lieux* - Les théories existantes sur la métaphore, le discours figuré, et la traductologie.

2. *L'intraduisibilité du Sud* - celles qui s'avèrent intraduisibles pour des raisons culturelles.

3. *La créativité et les figures vives* - celles qui impliquent un acte de créativité de la part du traducteur. Le traducteur se transforme en écrivain.

4. *Passages et Passerelles* - celles qui se traduisent facilement, soit littéralement ou par équivalence.

Première Partie - L'état des Lieux

Les Théories Existantes sur

la Métaphore, le Discours Figuré, et la Traductologie

A. Au sujet de la métaphore

La métaphore est un phénomène interdisciplinaire qui fascine les érudits et les chercheurs depuis les toutes premières études sur la rhétorique : « La figure de la métaphore ne cesse d'intéresser stylisticiens et critiques littéraires, linguistes, sociologues, philosophes et logiciens » (Boisseau 2010 : 161). Les premières définitions de la métaphore datent de l'époque d'Aristote, qui a forgé la définition classique[19] dans son ouvrage *Poétique* (Akemark 2011 : 4), mais les recherches approfondies sur cette figure de style continuent à être effectuées au 21ème siècle. Il existe une abondante littérature et maintes théories sur la métaphore, au point qu'il serait impossible de les citer toutes. Ici, nous allons en examiner les définitions les plus pertinentes. Comme point de départ, et afin d'apprécier l'importance de la métaphore, prenons une citation de Molinié :

> La métaphore est un trope, c'est à dire une figure de type microstructural. […] c'est le plus important de tous les tropes, et l'une des plus considérables de toutes les figures, aussi bien dans l'histoire que dans la pratique actuelle (Molinié 1992 : 213)

Plus qu'une figure de style importante, la métaphore est « one of the most frequent phenomena in language use » (Van Den Broeck 1981 : 73). Par conséquent, elle constitue « a pivotal issue in translation » (Van Den Broeck 1981 : 73), et donc un obstacle récurrent pour les traducteurs. Malgré cela, s'il est vrai que « metaphor itself, as opposed to its role in translation, has been very widely researched » (Boase-Beier 2006 : 95), très peu d'études sur cette figure de style ont été réalisées par les chercheurs en traduction (Van Den Broeck 1981 : 73). Notre étude va donc contribuer à combler cette lacune.

[19] Définition classique : « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à l'espèce, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie » (Aristote 1990 : 139).

Le terme *métaphore* est « un mot latin d'origine grecque » (Akemark 2011 : 4). En latin, nous avons le mot *metaphora,* qui veut dire *transport* ou *transfert du sens* (Ricalens-Pourchot 2003 : 83-84), ou encore *transposition* (Petit Robert, 1987). Cette définition nous fait penser à la traduction, qui est elle-même un transfert du sens d'une langue vers une autre. En grec, c'est le mot *metaphorien* qui aurait donné naissance à *metaphora* : *meta* veut dire *au-delà* et *phorien* signifie *porter* (Dürrenmatt 2002 : 55). En effet, dans la création d'une métaphore, le sens original est transporté dans un nouveau contexte. Dans le *Collins Cobuild English Language Dictionary* (1992), la métaphore est définie comme « an imaginative way of describing something by referring to something else which has the qualities you are trying to express ». Wikberg nous fournit une définition similaire mais simplifiée, basée sur la théorie de Miller (1993) : « Metaphor is a similarity relation between two semantic domains » (Wikberg 2004 : 253). Cependant, le processus linguistique et cognitif dans la création d'une métaphore est bien plus complexe qu'une simple similitude entre les deux domaines. Ricœur note qu'une métaphore est également un « glissement (shift) du sens littéral au sens figuratif » (1975 : 239), ce qui est valable pour la plupart des métaphores. Observons le glissement ontologique dans une métaphore simple prise de notre corpus :

Uncle Atticus lets you run around with stray dogs (91)

Il s'agit d'un extrait de la conversation entre Scout et son cousin Francis. Le sujet de cette conversation est Dill, l'ami de Scout, que Francis considère avec mépris. Dans la métaphore, Dill est transformé en chien errant, insistant sur le fait que ce garçon n'a pas de domicile fixe. L'absence de domicile est la seule similitude entre Dill et les chiens errants, mais le *phore* (voir ci-dessous) a été choisi soigneusement (comme dans la majorité des cas) pour ses connotations péjoratives, ce qui nous apprend davantage sur les convictions de Francis.

La métaphore comporte deux sens distincts : le sens propre et le sens figuré. Selon Fontanier (1968 : 57), le sens *tropologique* ou *figuré* est « celui qui résulte d'un emploi particulier où plusieurs sèmes deviennent non pertinents, en sorte que l'on quitte, mais volontairement, le sens propre du terme. Les tropes sont les procédés de figuration » (cité dans Dupriez 1987 : 412). Quand il s'agit de l'interprétation d'une métaphore, le lecteur ne

doit plus assimiler le sens littéral de la phrase. Ce sens littéral se perd puisque les mots choisis par l'écrivain ne servent que de phore pour exprimer son idée. Le lecteur doit chercher le sens figuré qui se cache derrière les mots. C'est pour cette raison que la métaphore est

> le plus élaboré des tropes, car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur. (Dupriez 1987 : 286)

Le lecteur effectue un processus cognitif : il s'agit de repérer la « relation that underlies a metaphor as a transfer of features or attributes from the Vehicle to the Topic. Cognitive linguists speak of a mapping of a Source domain onto a Target domain[20] » (Wikberg 2004 : 252). La métaphore est divisée en deux parties, auparavant appelées le *véhicule* (anglais : *vehicle*) et la *teneur* (anglais : *tenor*)[21]. Maintenant, les termes : « tenor and vehicle have been replaced by target and source. It is important to remember that target is tenor and source is vehicle » (Boase-Beier 2006 : 97). Dans chaque métaphore, ces deux parties sont identifiables, même si elles ne sont pas toujours présentes dans l'énoncé. Il est à noter qu'il existe une autre appellation : le *thème* et le *phore* (Dupriez 1987), celle-ci étant souvent utilisée dans l'analyse des métaphores, vu la ressemblance lexicale. Cependant, dans le cadre de cette étude, et dans la mesure du possible, nous allons privilégier les termes *comparé* et *comparant*, afin d'éviter toute confusion.

comparé = *teneur* = *thème* = *target*
comparant = *véhicule* = *phore* = *source*

Pour clarification, voici une définition du *comparé* et du *comparant* fournie par Morier :

comparant = *partie de la comparaison qui fait image.*
comparé = *partie de la comparaison qui constitue l'objet dont on parle et auquel s'applique le comparant.* (Morier 1989 : 201)

[20] Cette idée est reprise par Boase-Beier : « metaphorical concepts are seen as mappings from source to target domains » (Boase-Beier 2006 : 97)

[21] véhicule et teneur = termes utilisés par Ricœur (1975) et Richards (1936).

Prenons deux autres exemples de notre corpus pour illustrer le fonctionnement de la métaphore :

1. *without catching Maycomb's usual disease* (p. 98)
   Comparant = Maycomb's usual disease
   Comparé = le racisme

2. *he was a red little rooster* (p. 194)
   Comparant = a red little rooster
   Comparé = he (Bob Ewell)

Dans chaque métaphore, il y a un hiatus entre le *comparé* et le *comparant*, et c'est à cause de cette différence ontologique que la métaphore est forcément figurée. Il suffit de regarder les exemples suivants de notre corpus pour comprendre qu'une lecture littérale n'a pas de sens. La différence de nature entre les *comparés* et les *comparants* est flagrante :

	Nature du Comparé	**Nature du Comparant**
Maycomb was an old town, but it was a tired old town when I first knew it (5)	matériel	humain
engines coughed (170)	mécanique	humain
The old court-house clock suffered its preliminary strain (231)	mécanique	humain
She was a widow, a chameleon lady (47)	humain	animal
he was a red little rooster (194)	humain	animal
the ceiling danced with metallic light (21)	matériel	humain
It was a happy cemetery (130)	matériel	humain
the National Recovery Act was dead. I asked who killed it; he said nine old men (277)	abstrait	humain
the fruits of their industry (188)	végétal	abstrait

Lorsqu'un *comparant* de qualité humaine est attribué à un *comparé* inanimé ou abstrait, la métaphore se qualifie de *personnification.* Cette catégorie de métaphore est définie par Dupriez comme l'action de « Faire d'un être inanimé ou d'une abstraction un personnage réel » (Dupriez 1987 : 344). Prenons l'exemple du *National Recovery Act.* Il s'agit d'une

loi qui a été votée par le Congrès en 1933, et qui avait pour but de relancer l'économie américaine après la Grande Dépression. La loi a été abolie - ou *tuée,* selon Scout - en mai 1935 suite à une décision de la Cour Suprême des États-Unis. Les *nine old men* mentionnés par Atticus représentent les neuf juges dont la Cour Suprême est composée. En disant que cette loi était morte, Atticus souhaite tout simplement faire comprendre à sa jeune fille que la loi n'est plus en vigueur, mais il continue à filer la métaphore pour répondre à ses questions avec cohérence. Si Scout est trop jeune pour comprendre le système politique[22], le concept de la mort lui est familier, d'autant plus que la mort récente de Tom Robinson est encore présente dans son esprit. Atticus utilise une métaphore *pédagogique* pour expliquer la situation à sa fille. Ce genre de métaphore, que nous allons étudier en détail par la suite, « operates by resemblance between something familiar and something unfamiliar » (Wheelwright 1960 : 5).

Ci-dessus nous n'avons vu qu'un petit échantillon de notre corpus, mais en comparant ces sept exemples, on voit que les métaphores ne prennent pas toutes la même forme. En principe, les métaphores appartiennent à une des quatre catégories grammaticales (il en va de même pour la comparaison) qui sont déterminées par la nature du *comparant* :

Métaphore nominale
he was a red little **rooster** (194)
the town remained […] an **island** in a patchwork **sea** of cotton and timberland (144)

Métaphore verbale
the ceiling **danced** with metallic light (21),
his money was **burning up** his pockets (111)

Métaphore adjectivale
It was a **happy** cemetery (130)
her brevity was **icy** (257)

Métaphore adverbiale
The remains of a picket **drunkenly** guarded the front yard (9)
as I inched **sluggishly** along the treadmill of the Maycomb County school system (36)

[22] Avec des connaissances minimes en politique nationale, il est possible que la jeune Scout ait vraiment interprété cette métaphore de manière littérale. La narratrice fait preuve d'humour lorsqu'elle raconte l'incident à travers son regard d'adulte.

Malgré leurs formes variables, toutes les métaphores ont une particularité en commun : elles invitent à faire un « rapprochement de deux réalités distinctes » (Ricalens-Pourchot 2003 : 84). Les similitudes entre le *comparé* et le *comparant* deviennent apparentes, mais il y a toujours une certaine distance entre les deux domaines. C'est cette différence inhérente entre les deux réalités qui rend une métaphore intéressante dans sa fonction littéraire. Moins le rapport entre les deux domaines est évident aux yeux du lecteur, plus la métaphore est frappante. Par contre, si la distance est démesurée, on risque de perturber le lecteur et de rendre la métaphore incompréhensible. Comme le dit Wikberg, « there must be a certain distance or incongruity between the two domains, at the same time as they must be close enough to allow analogical reasoning » (Wikberg 2004 : 253). Les deux réalités étant souvent éloignées, l'écrivain se focalise sur les éléments qui les unissent, aussi ténues que soient ces similitudes. Selon Aristote « a good metaphor implies an intuitive perception of the similarity of dissimilars » (Wheelwright 1960: 5). Pour montrer ce qu'il se passe s'il y a trop de ressemblances entre les deux objets, prenons l'exemple de Gardes-Tamine (2011 : 65) : *un pétunia est une fleur.* Malgré sa forme *A est B*, ceci n'est plus une métaphore, mais une simple définition.

Gardes-Tamine soutient que « toute métaphore comporte une dimension d'énigme » (2011 : 182). Par conséquent, afin de décrypter cette énigme, « toute métaphore requiert […] un travail intellectuel » (Gardes-Tamine 2011 : 187). En raison de la distance inhérente entre les deux domaines, toutes les métaphores sont énigmatiques par nature, certaines plus que d'autres. La tâche du lecteur consiste en deux étapes : d'abord il doit reconnaître la métaphore, et ensuite, il doit la déchiffrer. Cette tâche peut s'avérer difficile sans le contexte d'un roman ou d'un discours : la métaphore ouvre la voie à un éventail d'éventuelles interprétations et c'est le contexte qui guide le lecteur dans son interprétation. Dupriez parle du sens *fondamental* et du sens *spécifique* du langage figuré (1987 : 409). Le sens *fondamental* est le sens primordial en dehors du contexte du roman, mais dans l'esprit du lecteur, c'est le sens *spécifique* qui prend le dessus : « Le sens est un ensemble déverbalisé, retenu en association avec des connaissances extra-linguistiques » (Lederer 2006 : 18). Grâce au travail intellectuel du lecteur - à l'aide de l'écrivain, bien évidemment - les sens se multiplient et le texte gagne en profondeur, comme si l'on regardait un film avec des lunettes 3D :

> Le texte, après rédaction, avant lecture, n'est qu'un fait. Le sens, pour le lecteur, est un effet produit par le texte, effet immédiat ou différé par des réflexions, des analyses, et diversifié non seulement par la multiplicité des cultures, mais aussi parce qu'il y a plusieurs façons d'aborder les éléments du texte, et l'ensemble. (Dupriez 1987 : 409)

Présent dès le titre et tout au long du roman de Harper Lee, le réseau métaphorique autour du mockingbird nous sert d'exemple pour illustrer la différence entre le sens *fondamental* (littéral) et le sens *spécifique* (figuré). Sans connaitre l'histoire, ni les circonstances des personnages, il n'est pas facile de deviner le lien entre Tom Robinson, Boo Radley, et l'oiseau moqueur. Nous allons analyser en détail cette métaphore principale, ainsi que sa traduction, dans notre prochain chapitre.

Bien que le phénomène de la métaphore soit automatiquement associé à la rhétorique et au langage, à la base, chaque métaphore naît dans la pensée humaine. Selon Susan Mol, « Metaphor is thus not simply a device used for mere description, but something that presents a way of actually conceiving of one thing in terms of another » (Mol 2004 : 87-8). Cette idée a été soumise par Lakoff & Johnson dans leur œuvre célèbre, *Metaphors We Live By.* D'après Lakoff & Johnson (2003 : 244), « the locus of metaphor is in concepts not in words », puisque les mots ne sont que de simples outils qui servent à exprimer ces concepts. Ils estiment qu'une métaphore est « un phénomène qui concerne d'abord la pensée et l'action, et seulement de manière dérivée le langage » (Lakoff & Johnson 1985 : 163). Pour soutenir cet argument, ils expliquent que « les métaphores dans le langage sont possibles précisément parce qu'il y a des métaphores dans le système conceptuel de chacun » (Lakoff & Johnson 1985 : 16). Il en va de même pour d'autres tropes, y compris la comparaison. En effet, avant de se manifester dans notre langage, les métaphores naissent dans notre expérience humaine :

> The most common sources of metaphors derive from the "basic domain of experience," meaning natural types of experience. These typically involve our bodies, our interactions with our physical environment and our interactions with other people in our culture. (Mol 2004 : 88)

Cette théorie expliquerait pourquoi certaines métaphores sont intraduisibles d'une culture à une autre, puisque les systèmes conceptuels ne sont jamais identiques selon les cultures en question. Dans notre étude, l'aspect qui nous intéresse le plus est le transfert du concept ou de l'image évoquée par la métaphore. La plupart des études précédentes sur la métaphore

se sont également focalisées sur le contenu des métaphores et leurs images sous-jacentes, plutôt que sur leur forme (Brooke-Rose 1958 : 1). La nature même de la traduction implique un changement de forme, ce qui est inévitable lors du passage d'une langue à une autre, mais il est souhaitable que l'image et l'impact d'une métaphore restent inchangés.

B. Au sujet de la comparaison

Le mot *comparaison* vient également du latin, du mot *comparatio* (Ricalens-Pourchot 2003 : 54). Nous trouvons la définition suivante de cette figure de style dans *Gradus, Les Procédés Littéraires* :

> On rapproche deux entités quelconques du même ordre, au regard d'une même action, d'une même qualité, etc. Développée, la comparaison est un parallèle ; limitée à un rôle expressif, c'est la comparaison figurative, avec ses diverses formes poétiques, parfois aussi polémiques. (Dupriez 1987 : 121)

Dans la littérature, la comparaison attire moins l'attention des chercheurs que la métaphore. Certains doutent même du statut de la comparaison en tant que trope : « la comparaison n'est pas une figure, ne présentant aucun écart ni aucune substitution, […] elle n'aboutit pas à une nouvelle dénomination, […] elle est une opération intellectuelle propre, qui laisse intacts les termes comparés » (Ricœur 1975 : 257). Certes, la comparaison est souvent considérée comme l'homologue simplifié de la métaphore, mais elle mérite d'avoir sa propre section dans le cadre de cette étude. Néanmoins, l'on doit faire une distinction entre la comparaison *simple* et la comparaison *figurative*. Pour souligner la différence entre les deux, Dupriez nous demande de comparer les énoncés suivants :

Comparaison figurative : malin comme **un singe**

Comparaison simple : malin comme **son père** (Dupriez 1987: 122) (*c'est moi qui souligne*)

Si les deux types de comparaison figurent dans notre corpus, celui qui nous intéresse est la comparaison figurative, étant donné que « Seule la comparaison figurative est une image littéraire » (Dupriez 1987 : 121). La comparaison figurative est définie par Dupriez comme une « Comparaison dans laquelle le choix du comparant (ou *phore*) est soumis à la notion,

exprimée ou sous-entendue, que l'on veut developper à propos du comparé (ou *thème*) » (Dupriez 1987 : 122). En effet, ce genre de comparaison a une dimension figurée fascinante, et c'est cette même dimension figurative qui unit la métaphore et la comparaison. Nous allons voir que la comparaison se distingue de la métaphore surtout au niveau morphologique, c'est-à-dire au niveau de sa forme.

Contrairement à la métaphore, une comparaison est relativement facile à comprendre grâce à ce que l'on appelle le *mot outil* (Ricalens-Pourchot 2003 : 55), l'*outil de comparaison* (Mazaleyrat & Molinié 1989 : 68), ou encore l'*outil syntaxique* (Gardes-Tamine & Hubert 1996 : 44)[23]. Il s'agit du mot qui lie les deux parties de la comparaison ; le *comparant* et le *comparé*, autrement appelés, le *véhicule* et la *teneur*, ou le *phore* et le *thème* (comme pour la métaphore). Le mot outil le plus courant est probablement *comme* en français, ou *like* en anglais, mais il existe de nombreux outils de comparaison, qui sont plus ou moins interchangeables. Pour en citer quelques uns :

en français:		**en anglais:**
verbes :	sembler, paraitre, ressembler, avoir l'air…	seems, as, as if…
conjonctions :	ainsi que, de même que, on dirait…	
adjectifs :	tel, semblable, pareil…	

Tandis que face à une métaphore le lecteur doit réfléchir et chercher lui-même le lien entre le *comparant* et le *comparé*, cela est rarement le cas quand il s'agit d'une comparaison. Le lien est plus clair, plus explicite : « Since similes involve an element such as 'like' or 'as' which explicitly signals the (non-literal) comparison, they are easier to interpret than metaphors. They are also less immediate and powerful » (Dickens 2005 : 231). Pour illustrer son affirmation, Dickens cite une métaphore de la première ligne de *The Go-Between,* un roman de L. P. Hartley, 1953 : « The past is a foreign country: they do things differently there ». Il explique que dans cet énoncé, « The past is not just like a foreign country; it [really] is a foreign country » (Dickens 2005 : 231). Si la métaphore a plus de puissance que la comparaison, l'explication « they do things differently there » est d'autant plus nécessaire pour assister le lecteur dans son interprétation. C'est grâce à leur simplicité

[23] Dupriez utilise encore une autre appellation : la *marque de l'analogie* : « Les marques de l'analogie sont: *comme, tel, même, pareil, semblable, ainsi que, mieux que, plus que, sembler, ressembler, simuler* » (Dupriez 1987 : 123)

apparente que l'on trouve une abondance de comparaisons dans *To Kill a Mockingbird.* Narré du point de vue d'un enfant, avec un langage simple et naïf, ce roman contient plus de comparaisons que de métaphores. Malgré cette simplicité présumée, pour être percutantes, les comparaisons, comme les métaphores, doivent aussi manifester une certaine différence entre le *comparé* et le *comparant*. Comme le dit Morier, « si A = B représentait une identité absolue, ce ne serait plus une comparaison. […] En réalité, la comparaison exige qu'il existe à la fois, entre les objets comparés, ressemblance et différence » (Morier 1989 : 680).

Il est à noter que les mots *simile* et *comparison* en anglais n'ont pas du tout la même signification, malgré la traduction identique en français. Les comparaisons étudiées dans cette thèse se traduisent en anglais par *simile*, puisque nous nous intéressons à la *similitude* que l'on peut trouver entre des objets qui ne se ressemblent pas. En revanche, la *comparison* en anglais sert plutôt à *comparer*, c'est-à-dire à rechercher des éventuelles différences entre deux sujets, par exemple, « Jonathan is **taller than** Nicholas ». Le dictionnaire Merriam Webster définit ainsi le concept de *simile* :

> Figure of speech involving a comparison between two unlike entities. In a simile, unlike a metaphor, the resemblance is indicated by the words "like" or "as." Similes in everyday speech reflect simple comparisons, as in "He eats like a bird" or "She is slow as molasses." Similes in literature may be specific and direct or more lengthy and complex.

Le terme *similitude* existe aussi en français, malgré son usage moins répandu, et certains estiment que « comparaison et similitude sont synonymes » (Molinié 1992 : 299). Selon Molinié, qui utilise le terme *similitude* à la place de *comparaison*, si une similitude est conçue correctement, elle a le même potentiel qu'une métaphore :

> Les similitudes, comme les métaphores, doivent être compréhensibles, non "tirées de trop loin", cohérentes […] Ces précautions scrupuleusement suivies, les similitudes forment un puissant moyen d'ornement dans le discours, capables évidemment de plaire et de toucher, mais même d'instruire. (Molinié 1992 : 300)

Pourtant, il ne faut pas confondre une *comparaison* et une *similitude* au sens propre. Ce dernier signifie tout simplement, une « ressemblance, analogie, rapport exact entre des choses ou des personnes » (larousse.fr). Encore une fois, ce qui constitue une comparaison

rhétorique et qui la distingue d'une simple similitude c'est sa nature figurée, c'est-à-dire, l'image figurative qui se trouve au cœur de la comparaison (voir l'exemple susmentionné de Dupriez 1987 : 122).

C. Les liens et les différences entre la métaphore et la comparaison

Les métaphores et les comparaisons sont fréquemment étudiées ensemble. Dès les premiers cours d'anglais dans les collèges britanniques, les élèves font connaissance avec cette fameuse paire : *metaphor and simile*. Elles sont désormais inséparables pour la grande majorité des gens. Au sujet de la métaphore, Dürrenmatt a constaté que, « sa proximité avec la comparaison a toujours […] semblé aller de soi » (2002 : 15). Mais pourquoi les étudier ensemble ? Qu'ont-elles en commun à part la dimension figurative ? L'on ne peut pas nier le fait qu'il y a des différences importantes, notamment dans la longueur et la complexité syntaxique possibles pour les comparaisons mais pas forcément pour les métaphores. Il existe deux façons d'apercevoir le lien entre la métaphore et la comparaison, et ainsi d'aborder cette question. Morier nous présente brièvement ces deux écoles de pensée, nous mettant en garde toutefois contre une telle simplification :

> On tend donc à voir dans la figure « comparaison » une opération discursive pleine de bon sens et sans envol ni mystère, tandis qu'on réserve à la métaphore le privilège de l'intuition poétique, à qui les affinités des choses sont révélées dans les éclairs de la génialité. Il est aisé de voir que cette distinction risque d'être purement formelle. Il suffirait donc de biffer un petit adverbe, dans une « comparaison », pour la transformer en « métaphore » ? Et l'on abâtardirait une métaphore en y glissant le même adverbe ? (Morier 1989 : 677)

<u>Premier point de vue : la métaphore est une comparaison tronquée</u>

Certains spécialistes considèrent la métaphore comme « une forme concentrée de la comparaison », ou « une comparaison tronquée (sans comme) » (Dürrenmatt 2002 : 15). En effet, comme le fait la comparaison, une métaphore sert à mettre en évidence une similitude entre deux objets qui, fondamentalement, sont plutôt différents. Dans beaucoup de cas, il est vrai qu'il suffit d'enlever le mot outil d'une comparaison pour créer une métaphore. Par exemple :

He is like a mockingbird = comparaison

He is a mockingbird = métaphore

Cette idée de la métaphore en tant que comparaison modifiée est renforcée par Morier :

> La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison.
> Les termes « comme », « ainsi que », « tel », « tel que », « pareil à », « sembler », « paraître », « ressembler » et leurs équivalents, termes qui dénoncent un travail logique et suivi de la pensée, sont en principe bannis de la présentation métaphorique: ils sont réservés à des figures moins rapides, la comparaison proprement dite, les *parallèles* ou *similés*. (Morier 1989 : 676)

… et également par Molinié, qui prétend que « la structure de base de ce trope (la métaphore) est en réalité la figure que l'on appelle la comparaison » (1992 : 213). D'ailleurs, la définition suivante de la métaphore, trouvée dans le dictionnaire Larousse, ne fait que consolider cette théorie : « Emploi d'un terme concret pour exprimer une notion abstraite par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison » Molinié (1992) illustre la transformation d'une comparaison en métaphore, avec une explication à chaque étape :

> État 1. **Ce garçon est agile comme un singe.**
> Le terme *garçon* est le comparé, *agile* est la qualité attribuée, *comme* est l'outil, *singe* est le comparant.
>
> État 2. **Ce garçon est un singe agile.**
> **Ce garçon a une agilité de singe.**
> On constate la disparition de l'outil comparatif : on est sorti de la structure de la comparaison.
>
> État 3. **Ce garçon est un vrai singe.**
> On a toujours une métaphore […] mais on n'a plus l'indication de la qualité attribuée : le récepteur tout seul (auditeur ou lecteur) doit faire tout le travail d'interprétation.
>
> (Molinié 1992 : 213-214)

<u>Deuxième point de vue : la comparaison est une métaphore développée</u>

Néanmoins, « aux yeux d'Aristote l'absence du terme de comparaison dans la métaphore n'implique pas que la métaphore soit une comparaison abrégée […] mais au contraire que

la comparaison est une métaphore développée » (Ricœur 1975 : 37). Nous nous trouvons face à une question semblable à celle de l'œuf et de la poule : qui est apparu en premier ? L'œuf ou la poule ? La métaphore ou la comparaison ? Il n'y a pas de véritable moyen de le savoir, même s'il a été démontré qu'Aristote « va très loin dans l'analyse de la similitude comme structure profonde de la métaphore » (Molinié 1992 : 300). Pour Aristote, la comparaison est sans doute une « métaphore développée en ce que le est comme vient éclairer le simple est » (Dürrenmatt 2002 : 16). Des siècles plus tard, d'autres chercheurs soutiennent le point de vue d'Aristote, notamment Ricœur, selon qui,

> la comparaison dit « ceci est comme cela » ; la métaphore dit : « ceci est cela ». Ce n'est donc pas seulement la métaphore proportionnelle, mais toute métaphore, qui est une comparaison implicite dans la mesure où la comparaison est une métaphore développée. (Ricœur 1975 : 37)

Certains critiques estiment que ce développement, ainsi que l'éclaircissement conséquent, de la métaphore, se fait « au détriment de l'élégance » (Dürrenmatt 2002 : 16), puisqu'une comparaison paraît davantage maladroite et moins poétique qu'une métaphore. Pour cette raison, la métaphore est parfois considérée supérieure à la comparaison : « c'est ici la supériorité de la métaphore sur la comparaison: qu'elle l'emporte en élégance (asteïa) » (Ricœur 1975 : 38). De plus, certains prétendent que la comparaison est dépourvue de puissance. Avec son mot outil parfois encombrant, « it "makes a weaker claim" (Lakoff & Turner 1989 : 133) than a metaphor » (Wikberg 2004 : 256).

Comme nous le verrons plus tard, les métaphores dans la littérature sont souvent traduites par une comparaison : « Not infrequently, ST metaphors are […] replaced by TT similes » (Dickens 2005 : 250). Cela est un exemple de la stratégie de l'explicitation, dont nous avons repéré de nombreux cas dans notre corpus de *To Kill a Mockingbird*. D'autres chercheurs ont fait le même constat dans leurs corpus de littérature en traduction, par exemple Wikberg : « We have already seen several examples […] in which a source language metaphor has been translated as a simile, which is what one might expect, considering the simile's more explicit nature » (Wikberg 2004 : 256).

* * *

Dans *The Colombia Encyclopedia,* 6ème édition (2001), on trouve une explication simplifiée de la différence entre une métaphore et une comparaison :

> a simile states that A is like B, a metaphor states that A is B or substitutes B for A. Where a metaphor asserts the two objects in the comparison are identical on the point of comparison, a simile merely asserts a similarity. For this reason, a metaphor is generally considered more forceful than a simile.

Molinié fait écho à cette différence fondamentale entre les deux tropes :

> La différence […] c'est que dans celle-ci (la comparaison), on compare la chose dont on parle avec l'image qui la représente, et que dans celle-là (la métaphore), l'image se met pour la chose elle-même. (Molinié 1992 : 299)

Cela dit, on ne peut pas ignorer les nombreux points que la métaphore et la comparaison ont en commun. Un élément qui unit les deux figures est leur structure de base, c'est-à-dire la possibilité de les diviser en deux parties : le *comparé* et le *comparant* (ou le *phore* et le *thème*, voir ci-dessus). La métaphore et la comparaison fonctionnent en mettant « en lumière les éléments communs au comparé et au comparant, tout en approfondissant la réalité spirituelle par l'esquisse d'affinités multiples, et déclenchant des résonances de valeur esthétique, intellectuelle et morale » (Morier 1989 : 677). Quand le *comparant* et le *comparé* sont tous les deux présents, nous avons affaire à une métaphore (ou une comparaison) *in praesentia* (Ricalens-Pourchot 2003 : 84). « L'exemple prototypique des in praesentia associe le *thème* et le *phore* par *être* » (Gardes-Tamine 2011 : 89) :

a		b
l'amour	**est**	**un feu**
(thème)		*(phore)*

Ce genre de métaphore représente la forme la plus explicite, et comme le souligne Gardes-Tamine (2011 : 89), et il est plus facile à décoder que la métaphore *in absentia,* où le comparé est absent. Puisque les métaphores *in absentia* « suggèrent au lieu d'affirmer » (Gardes-Tamine 2011: 183) elles sont d'autant plus difficiles à décoder quand elles représentent « le résultat d'une vision personnelle de l'auteur » (Ricalens-Pourchot 2003: 85). Dans ce cas, le contexte est indispensable pour que le lecteur puisse identifier le *comparé*. Quelle que soit la métaphore ou la comparaison, le *comparé* et le *comparant* doivent au moins « être présents dans l'esprit de l'interlocuteur ou du lecteur pour que la

métaphore soit comprise » (Ricalens-Pourchot 2003 : 84). Si la métaphore se trouve « détachée de son contexte, elle est ininterprétable et n'offre pas de sens » (Gardes-Tamine 2011 : 182).

Métaphore in praesentia	Métaphore in absentia	
a est b	**b**	
mon amour est une flamme	*ma flamme*	(Genette 1979 : 165)

Reprenons la métaphore que Molinié a créée à partir de la comparaison *ce garçon est agile comme un singe* (ci-dessus). Par la suite, il montre la transformation de sa métaphore *in praesentia* (dans laquelle le *comparé* et le *comparant* sont présents) en une métaphore *in absentia* plus élaborée :

> État 3. **Ce garçon est un vrai singe.**
>
> On a toujours une métaphore *in praesentia*, avec toutes les manipulations sémantiques précédemment décrites […]
>
> État 4. **Un vrai singe agile parut alors à nos yeux.**
>
> On retrouve l'indication de la qualité attribuée. Il est vrai qu'on en a bien besoin, car la modification essentielle entre les états 3 et 4 est la disparition de la mention explicite du comparé (le garçon) […] C'est la métaphore *in absentia* […] le travail du récepteur est encore plus grand.
>
> État 5. **Les grand-parents éblouis virent bondir un vrai singe.**
>
> Toujours une métaphore *in absentia,* mais cette fois absolue, car on n'a même pas l'indication de la qualité attribuée: un seul mot, le comparant, doit faire l'objet de tout un travail interprétatif.
>
> (Molinié 1992 : 214)

La métaphore au sujet de l'oiseau moqueur, que nous avons mentionnée ci-dessus, est aussi une métaphore *in absentia*. À plusieurs reprises dans le roman, cet oiseau est utilisé en tant que *comparant* sans que le *comparé* ne soit jamais explicité. C'est en se servant du contexte que le lecteur arrive à en faire sa propre interprétation. En règle générale, on considère que le *comparé* de cette métaphore filée est Tom Robinson, ou encore Boo Radley, mais des interprétations alternatives suggèrent que l'oiseau moqueur pourrait également symboliser Atticus ou ses enfants.

D. Les types de métaphore qui apparaissent dans l'ouvrage, ainsi que leurs fonctions et leurs caractéristiques qui influencent la traduction

Bien que la typologie des métaphores ne constitue pas en soi un objectif de notre étude, « From the point of view of translation it […] seems appropriate to distinguish between categories of metaphor, uses of metaphor, and functions of metaphor » (Van Den Broeck 1981 : 74). En fonction du type et du rôle de chaque métaphore ou comparaison, le traducteur n'est pas soumis aux mêmes contraintes.

La métaphore vive - ou *'active metaphor'*

La métaphore vive est une métaphore neuve et originale. Le terme « *métaphore vive* » a été forgé par Paul Ricœur, pour qui celle-ci représente « un événement et une signification, un événement signifiant et une signification émergente créée par le langage » (Ricœur 1975 : 127). Grâce à leur originalité, elles « produisent une forme d'étrangeté textuelle, soumettant le lecteur à l'épreuve d'une étrangeté, d'une défamiliarisation » (Thau-Baret 2005). Cette étrangeté est le résultat d'un langage qui traverse les frontières de la réalité, et comme l'explique Ricœur, « la stratégie de langage à l'œuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir » (Ricœur 1975 : 251). C'est-à-dire que quand une métaphore est utilisée pour la toute première fois, elle a le pouvoir de « briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes » (Ricœur 1975 : 251).

Les métaphores vives, on les appelle également « *private metaphors* », ou métaphores privées, parce qu'elles sont originaires du cerveau de l'auteur, un endroit où personne d'autre ne peut accéder. Van Den Broeck (1981: 75) décrit ces métaphores privées comme « the so-called 'bold', innovating creations of individual poets ». Malgré leur étrangeté, ce dernier estime que les métaphores privées (ou vives) s'avèrent relativement simples à traduire :

> Bold private metaphors in literary texts (and hence 'poetic' metaphors) will be more translatable than conventional metaphors to the degree that they are less culture-bound and are thus able to dispense with culture-specific information. (Van Den Broeck 1981 : 84)

Étant donné que chaque métaphore vive est une invention de l'auteur, elle comporte une toute nouvelle image qui apporte de la fraîcheur au discours. Et cette fraîcheur est un des éléments qui caractérisent le style de *To Kill a Mockingbird* (voir prologue). Il s'agit d'un langage *cru*, rempli de métaphores vives, et qui produit sur le lecteur un élément de surprise qui devrait être conservé en priorité dans la traduction. C'est donc ce genre de métaphore non-lexicalisée qui nous intéresse le plus dans cette étude, même si les métaphores lexicalisées (présentées dans la prochaine partie) jouent également un rôle important.

Si la métaphore vive est un concept plutôt répandu, il existe très peu d'étude théorique sur la « comparaison vive ». On pourrait s'interroger sur son existence, mais nous allons voir qu'elle est aussi légitime que la métaphore vive, dans la mesure où le fonctionnement reste le même. Dickens nous donne un exemple d'une métaphore vive : « a man is a tree » (Dickens 2005 : 248). L'équivalent en comparaison vive serait « a man is like a tree ». Cet exemple nous permet de voir en détail le processus intellectuel imposé au lecteur, qui doit ensuite utiliser le contexte pour trouver le lien entre un homme et un arbre. Puisque cette métaphore/comparaison n'est pas du tout lexicalisée, son sens peut varier et, par conséquent, le contexte est indispensable[24]. Peut-être que l'homme en question s'habille en vert et en brun, les couleurs d'un arbre, ou peut-être qu'il est tout simplement très grand et mince, comme la plupart des arbres. Il se peut également que le lien soit plus abstrait : les générations de la population humaine se ramifient comme les branches ou les racines d'un arbre. Ou peut-être que l'homme, comme l'arbre, tire sa force de ses racines ? En tout cas, la force métaphorique de cet exemple est plutôt importante, que ce soit sous forme de métaphore ou de comparaison : « part of the metaphorical force, is that 'tree' does not fit into any standard recognisable schema — at least in any meaning which is likely to be intended in the context of 'man' » (Dickens 2005 : 248).

Nous allons voir pourtant que la délimitation entre la métaphore vive (non-lexicalisée), et la métaphore morte (lexicalisée) est assez floue. Dickens nous le rappelle :

[24] Selon Stern, « the liveliness […] of a metaphor is at least in part a function of its degree of dependence on its context » (Stern 2000 : 28)

> in practice there may be cases where it is not clear whether a particular metaphor is lexicalized or non-lexicalized. In the case of lexicalized metaphors, the boundary between what is and is not metaphorical is also itself unclear. (Dickens 2005 : 266)

Certes, la perception de la nouveauté est en constante évolution et elle varie également selon l'expérience du lecteur. Dickens confirme que les « metaphors may be more or less recent (or perceived as more or less recent). That is to say, recency is a continuum, rather than a matter of discrete categories » (Dickens 2005: 266). Une nouvelle métaphore ne reste pas *vive* définitivement. À partir du moment où elle est réutilisée, elle commence petit à petit à perdre sa force métaphorique et, par conséquent, son pouvoir défamiliarisant. Cette métaphore est désormais considérée comme *morte*.

La métaphore morte - ou *'conventional metaphor'*

> Si l'image concrète cesse d'être projetée sur l'écran de la conscience, si le mot n'est plus qu'une signe arbitraire, parfaitement abstrait, pareil aux autres, et qu'on puisse lui assigner un synonyme non imagé sans perte de substance stylistique, la métaphore a cessé d'être: c'est une « métaphore morte ». (Morier 1989 : 730)

Naturellement, la métaphore morte est l'opposé de la métaphore vive. C'est une métaphore qui a déjà été utilisée par un ou plusieurs écrivains, et qui fait désormais partie de notre langage de tous les jours. Il s'avère qu'à l'usage, « les métaphores perdent leur pouvoir, évoquant de plus en plus immédiatement leur thème, jusqu'à perdre leur sens propre et devenir des clichés » (Dupriez 1987 : 287). Toute métaphore morte commence sa vie en qualité de métaphore vive mais elle perd son originalité et sa vivacité avec le temps. Non seulement les métaphores mortes manquent d'originalité, mais en plus elles sont dédaignées par certains, comme le démontre la célèbre phrase de Salvador Dalí qui figure dans la préface de *Dialogues with Marcel Duchamp* : « The first man to compare the cheeks of a young woman to a rose was obviously a poet; the first to repeat it was possibly an idiot » (Cabanne 1997 : 13-14). D'après cette citation, un poète est censé faire preuve d'imagination et avoir ses propres idées pour que son travail ait de la valeur. Ainsi, quelqu'un qui se sert d'images existantes ne peut pas être considéré comme un vrai poète puisqu'il n'a rien inventé, d'où la vision péjorative qu'avait Dalí de ce genre d'écrivain.

Certes, une métaphore morte n'aura jamais le même effet stylistique ni le même impact sur le lecteur qu'une métaphore vive, mais ce n'est pas toujours le but de l'interlocuteur. Par exemple, une métaphore peut être employée dans un dialogue spontané par quelqu'un qui ne cherche pas à faire de la poésie mais tout simplement à expliquer quelque chose facilement. Parfois, une métaphore morte devient tellement courante dans une langue qu'elle trouve une place dans le dictionnaire. Elle est désormais une métaphore *lexicalisée.* Avec le temps sa force métaphorique diminue, au point où seulement l'image sous-jacente compte. C'est-à-dire que le *comparant* n'a plus aucune signification sur le plan littéral et que les locuteurs ne se rendent même pas compte qu'ils utilisent une métaphore. Dès lors, l'interprétation d'une telle métaphore est plutôt limitée et ne varie guère selon le contexte. Il suffit de jeter un coup d'œil dans un dictionnaire de la langue anglaise pour trouver une abondance de métaphores et d'expressions *mortes* ou *lexicalisées,* avec des significations bien établies (Mol 2004 : 88). En voici quelques unes prises de notre corpus :

> he just has his **blind spots** along with the rest of us (p. 173)
> Don't call that **a blind spot** (p. 173)
> soaking up testimony with his **sponge of a brain** (p. 208)

Malgré la connotation négative du terme métaphore « morte » (ou *dead metaphor)*, Van Den Broeck nous rappelle que « the notion of 'deadness' may give insight in the process by which a metaphor shifts from performance to competence » (Van Den Broeck 1981 : 75). Si une métaphore (ou comparaison) est fréquemment utilisée au point de devenir une métaphore morte, c'est la preuve qu'elle a été jugée efficace par les locuteurs ou les écrivains. Parmi les appellations alternatives de la métaphore morte, nous trouvons les termes suivants : *métaphores figées, métaphores fossilisées et clichées.* Évidemment, les termes *fossilisée* et *morte* sont liés sémantiquement : quelque chose de fossilisé est mort depuis longtemps, mais l'organisme a été préservé et reste toujours visible. Cela est le cas pour de nombreuses métaphores mortes. Certes, elles ont perdu leur force métaphorique mais les structures en elles-mêmes demeurent et continuent à laisser des traces dans le langage. Comme nous le montre la citation suivante de Mounin, les *fossiles* linguistiques, métaphoriques ou non, nous montrent beaucoup sur l'évolution de notre culture et notre langage :

> la langue conserve à l'état fossile des structurations dépassées que l'homme s'est données de son expérience passée du monde : il y a dans toutes les langues des fossiles linguistiques, lexicaux et syntaxiques, et de tous les âges. (Mounin 1963 : 273)

Dans la langue française, il existe des métaphores fossilisées qui se cachent sous d'autres formes, par exemple, sous forme d'adjectifs :

> Le signe de la métaphore est visible dans le terme comparatif de couleur invariable. Dès que le pluriel est marqué, le terme est passé dans la catégorie des simples adjectifs :
>
> des cheveux châtain*s*
> des yeux violet*s* (Morier 1989 : 726)

L'on peut donc supposer que les adjectifs appartenant à cette catégorie ont apparu d'abord au sein des métaphores ou des comparaisons. En règle générale, les adjectifs dérivés d'un nom sont invariables : « A number of adjectives do not change either in relation to gender or to number. It is sometimes argued that these are nouns being used adjectivally » (Hawkins & Towell 2001 : 91). Hawkins et Towell citent les couleurs marron, orange, crème, et cerise (2001 : 91), qui pourraient constituer des métaphores concises. Par exemple, la couleur *rouge cerise* (ou *cherry-red*) est une métaphore fossilisée, visible en forme de métaphore pure dans la poésie *Peggy* de John Clare : *Her lips were* ***cherries*** *of the spring.* Reprenons maintenant les exemples susmentionnés par Morier :

Des cheveux châtains : *Elle a des cheveux bruns comme des châtaignes* (comparaison)

Comparé = les cheveux
Comparant = des châtaignes

Des yeux violets : *Ses yeux sont des violettes* (métaphore)

Comparé = les yeux
Comparant = des violettes

Marianne Lederer développe ce sujet de la fossilisation d'une langue : « Le sens de l'expression figée […] représente une parcelle de la sagesse des nations; dans son emploi il authentifie et renforce le sens qu'un auteur choisit d'exprimer sous cette forme » (Lederer 2006 : 101). Sachant qu'un héritage culturel se cache derrière chaque expression, y compris celles qui sont mortes et enterrées depuis longtemps, il est peu probable qu'un écrivain choisisse ses métaphores et ses expressions au hasard.

Une sous-catégorie des métaphores mortes est celle des « stock metaphors ». Il s'agit toujours des métaphores clichées, mais tandis qu'avec une métaphore morte « one is hardly conscious of the image » (Newmark 1988b : 108), une *stock metaphor* comporte « a certain emotional warmth […] which is not deadened by overuse » (Newmark 1988b : 108). Leur force métaphorique résiste au passage du temps, et par conséquent, elle est plus importante que celle des métaphores mortes conventionnelles (Dickens 2005 : 239). En revanche, il n'est pas toujours facile de distinguer les *stock metaphors* :

> The distinction between dead metaphors and stock metaphors […] is more problematic. This rests on the degree of prominence of the vehicle […] : if the vehicle is fairly prominently perceived, we have a stock metaphor; if not, we have a dead metaphor. (Dickens 2005 : 241)

Stern « argues convincingly that it is not the expression as such but its interpretation in a given context that is decisive for the distinction between living and dead metaphors » (Wikberg 2004 : 254). Effectivement, sur le plan cognitif, les métaphores mortes sont généralement plus faciles à déchiffrer que les métaphores vives, probablement parce que la plupart du temps le lecteur reconnaît la métaphore et connaît déjà sa signification. Molinié confirme cette hypothèse, soutenant une théorie d'effort intellectuel proportionnel sur le décodage des métaphores :

> plus une métaphore est banale, répétée, connue, comme dans les clichés, plus elle est aisée à interpréter; plus elle est originale, rare, nouvelle, plus grande est le risque que personne n'en comprenne rien, surtout en dehors d'un contexte clarifiant. (Molinié 1992 : 214-5)

Cette même théorie s'applique à leur traduction. Théoriquement, traduire une métaphore lexicalisée est une tâche beaucoup moins compliquée que de traduire une métaphore vive : « In non-creative language their translation presents no real problem since for every one of them the TL dictionary provides either a corresponding polyseme or idiom, or an equivalent non-metaphorical expression » (Van Den Broeck 1981 : 82). Même sans avoir recours à un dictionnaire, les métaphores lexicalisées, une fois repérées, sont fortement traduisibles parce que leurs *comparants* sont peu pertinents : « Lexicalized metaphors in merely referential texts (where their 'vehicles' as such have no functional relevance), as they represent a single kind of information, are of a high translatability » (Van Den Broeck 1981 : 84).

Les expressions idiomatiques

Dans n'importe quelle langue on trouve une abondance d'expressions idiomatiques, notamment en anglais et en français. Selon Van Den Broeck (1981 : 75) les expressions idiomatiques appartiennent à la même catégorie que les métaphores lexicalisées, ce qui suggère qu'elles sont également d'anciennes métaphores vives. Wikberg nous le confirme, « it has long been recognized that many idioms convey metaphorical meaning and that they are based on vivid expressions which have been lexicalized » (Wikberg 2004 : 260). Prenons l'exemple du mot *skyscraper,* ou *gratte-ciel.* Le terme est né sous la forme d'une métaphore vive, à l'apparition des premières tours qui étaient tellement grandes qu'elles semblaient toucher le ciel. Aujourd'hui, il s'agit tout simplement d'un nom de référence pour désigner ces grands bâtiments (Wheelwright 1960 : 6). Voici quelques exemples d'expressions idiomatiques trouvés dans notre corpus :

> I never thought Jem'd be the one **to lose his head** over this (p. 116)
>
> I didn't see why we had to **keep our heads** anyway, that nobody I knew at school had to **keep his head** about anything (p. 116)
>
> he **went round the bend** at the University (p. 146)
>
> I wondered if he had **seen the light** (p. 162)

Dans son manuel de traduction, *In Other Words*, Mona Baker de l'Université de Manchester parle en détail des expressions idiomatiques et de leurs traductions respectives. Elle nous propose la définition suivante de ces expressions figées : « Idioms and fixed expressions are frozen patterns of language which allow little or no variation in form and, in the case of idioms, often carry meanings which cannot be deduced from their individual components » (Baker 1992 : 63). En effet, le sens d'une expression idiomatique ne peut pas être déterminé en cherchant un seul de ses éléments dans le dictionnaire (Nguyễn 2011).

Une des sous-variétés des expressions idiomatiques est le *cliché populaire*, également appelé « cliché de soulignement » (Dupriez 1987: 124). Selon Morier, il s'agit de « comparaisons brèves mais complètes, toujours accompagnées du terme de liaison 'comme' » (Morier 1989 : 727). On en trouve presque deux cents dans la langue française, dont la plupart est utilisée par l'ensemble des locuteurs (Morier 1989 : 727). Voici juste quelques exemples pris de sa liste :

Fort comme Hercule	*Léger comme une plume*	*Pâle comme un linge*
Heureux comme un roi	*Maigre comme un clou*	*Rapide comme l'éclair*

Beaucoup de ces clichés existent également en anglais, et se trouvent même dans la version originale de *To Kill a Mockingbird* (fast as lightening, white as a sheet…). Par ailleurs, la plupart de ceux qui n'existent pas en anglais sont tout de même compréhensibles quand on les traduit littéralement, pourvu que le *comparant* soit connu par le lecteur. En anglais on ne dit pas « happy as a king », mais avec un minimum d'effort, on peut imaginer qu'un roi, étant donné son pouvoir et sa richesse, est quelqu'un de très heureux. Puisqu'en anglais l'image du roi est fraîche et originale, ce cliché se transforme en métaphore vive à travers la traduction. Toutefois, selon le *comparant*, un cliché traduit ne fonctionne pas forcément dans les deux sens. Une traduction littérale de l'expression anglaise « happy as Larry » n'aurait aucun sens en français parce que le lecteur se demanderait qui est ce fameux Larry. Même en anglais, la véritable origine[25] de ce cliché a disparu avec les années et il n'en reste qu'une trace *fossilisée*.

Susan Bassnett, une des actrices principales du tournant culturel de la traductologie (ou *Translation Studies*), nous informe que les expressions idiomatiques qui peuvent être traduites littéralement sont extrêmement rares (Bassnett 2002 : 32). Relativement simples en apparence, celles-ci posent de nombreux problèmes pour les traducteurs, parce que d'habitude elles sont « quite culture-specific and highly local » (Baker 2007). D'ailleurs, Baker prétend qu'il est « unrealistic to expect to find equivalent idioms and expressions in the target language » (Baker 1992 : 68). Cela explique pourquoi une traduction *cibliste* a souvent été adoptée par les traducteurs de notre corpus, autant pour les expressions idiomatiques que pour les métaphores mortes. Comme nous le verrons plus loin, cette stratégie de traduction consiste à utiliser une expression ou une image propre à la langue cible. Il s'agit d'une image alternative, à laquelle le lecteur de la traduction pourra mieux s'identifier, mais qui a la même signification de base. Partant du principe que la plupart des concepts sont universellement concevables, nous estimons que chaque langue a sa propre

[25] Pour information, on estime que cette expression date du dix-neuvième siècle et fait référence au champion australien de boxe, Larry Foley. La phrase "happy as Larry" est apparu pour la première fois dans un article de journal néo-zélandais suite à la victoire de ce dernier.

façon - parfois plusieurs façons - d'exprimer chaque concept, et que c'est cette manière d'exprimer l'idée en question qui est spécifique à une langue ou à une culture. Après tout, le langage n'est qu'une représentation de notre pensée, comme le confirme cette citation de Lederer : « Les formulations différentes adoptées dans différentes langues pour designer des sens identiques sont révélatrices de l'absence d'isomorphisme entre idées et expressions linguistiques » (Lederer 2006 : 46).

Plus les deux langues (source et cible) sont proches, plus le traducteur a de probabilité de retrouver une expression semblable dans la langue cible. Quant à notre corpus, l'anglais et le français sont assez proches en ce qui concerne leur structure et leur histoire, au moins comparées à d'autres langues étrangères. Avec le temps, les langues vivantes évoluent, et elles accumulent des traits et des expressions spécifiques à leurs cultures. Par conséquent, certaines idées communes ne s'expriment pas de la même façon selon la langue. Lederer nous donne l'exemple de l'expression idiomatique « porter de l'eau à la rivière[26] », qui se traduit en anglais britannique par « to bring coal to Newcastle[27] » (2006 : 46). Newcastle est une ville industrielle dans le nord-est de l'Angleterre où une grande partie de la population vivait de l'exploitation du charbon. Fortement enracinée dans la culture britannique, cette expression est difficilement compressible sans un minimum de connaissances économiques ou géographiques. En anglais américain, on a tendance à employer une expression beaucoup moins spécifique : *to take sand to the beach*. Nous supposons que l'expression française au sujet de la rivière s'est forgée à cause à l'abondance de fleuves et de rivières sur le territoire français. Selon Lederer, les expressions de ce genre sont « en quelque sorte transcodables » (2006 : 101), même si le changement de forme ou de *comparant* est plus drastique, comme dans son deuxième exemple : *A bird in the hand is worth two in the bush - Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras* (Lederer 2006 : 101). Au premier regard, un tel transfert parait simple et dépourvu de conséquences négatives, puisque le sens en lui-même est transmis avec succès. Cependant, nous ne devons pas oublier que certaines expressions idiomatiques ou

[26] Signification : « porter quelque chose en un lieu où il y en a déjà une grande quantité ». En latin, il existe une expression équivalente : *In sylvam ligna ferre* (porter du bois dans la forêt). Utilisé de manière figurée, cela signifie « Donner des conseils à ceux qui seraient dans le cas de vous éclairer ou à ceux assez éclairés pour en prendre d'eux-mêmes, (http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article5472).

[27] Signification : to do something wholly unnecessary (dictionary.com).

métaphoriques sont choisies précisément à cause de leurs connotations ou pour l'image évoquée par le *comparant*. Nombreuses sont les métaphores, comparaisons et expressions idiomatiques dans *To Kill a Mockingbird* qui font référence à la situation géographique. Malheureusement, lorsque celles-ci sont traduites dans la langue cible par une expression alternative, le réseau d'images locales risque de se perdre, d'où l'importance d'une sensibilité aiguë aux nuances rhétoriques et culturelles (Nguyễn 2011).

La métaphore morte revivifiée

La bonne nouvelle pour la métaphore *morte* est qu'elle n'est pas condamnée à jamais. Toute métaphore, comparaison, ou expression idiomatique devenue banalisée, et qui a perdu sa force métaphorique, peut être revivifiée dans certains contextes. Habituellement, cela arrive quand l'expression est réutilisée dans un contexte spécifique, par exemple géographique ou culturel. Si le contexte fait ressortir l'image à nouveau, la métaphore est revivifiée. Le cliché *léger comme une plume* serait sans doute revitalisé s'il figurait dans une traduction de *To Kill a Mockingbird*, étant donné les nombreuses références aux oiseaux. Nous verrons plus tard que le roman contient déjà beaucoup d'expressions idiomatiques dans lesquelles les plumes servent de *comparant*, par exemple, *my feathers rose* (p. 151). De la même manière, une concentration d'images appartenant au même champ lexical peut apporter un nouveau souffle à certaines métaphores auparavant déclarées mortes, leur permettant de renaître et de « regain vitality through their recurrence and their link with others from the same domain » (Simon-Vandenbergen 1993 : 180). Pour cette raison, Wikberg nous déconseille d'étudier les métaphores hors de leur contexte. Elle recommande une approche *de bas en haut*, c'est-à-dire de lire le texte entier minutieusement avant d'aborder la traduction de ses métaphores. Elle estime que ce processus est « a prerequisite for any serious study of active metaphors, and also conventional metaphors since they can be revitalized if used by good writers » (Wikberg 2004 : 248). Dans *To Kill a Mockingbird,* Lee revivifie plus d'une des métaphores mortes qu'elle utilise :

Dill was becoming something of ***a trial*** (p. 46)

Trial fait allusion au futur procès de Tom Robinson.

folks can say Dolphus Raymond's ***in the clutches of whisky*** (p. 221)

Il est présumé que Dolphus Raymond est sous l'emprise de l'alcool, mais en réalité il fait partie des victimes de la société. Au lieu d'être prisonnier de l'alcool, il est tombé sous les griffes d'un autre prédateur : le racisme. Il est à noter que de nombreux jeux de mots sont créés avec des métaphores mortes. En transformant une expression ou une image déjà connue, l'écrivain spirituel (*witty*) multiplie et complexifie les éventuelles interprétations. Cependant, si cette manipulation astucieuse du langage plaît au lecteur, elle complique considérablement la tâche du traducteur : « Foregrounded lexical metaphors in complex texts (poems, puns) are of a very low translatability since they convey contextual (semantic as well as pragmatic or cultural), poetic, and metalingual information simultaneously » (Van Den Broeck 1981 : 84).

La métaphore filée

Une grande majorité des métaphores apparaissent isolées dans un texte ou discours. Celles-ci s'appellent des métaphores *simples,* puisque l'image n'est évoquée qu'une seule fois, et sans aucune allusion précédente ou ultérieure. Comme il s'agit d'une image isolée, le choix du traducteur est peu susceptible d'avoir des conséquences plus tard dans le texte. Pour cette raison, les métaphores simples sont plus faciles à traduire que les métaphores *filées.* Dans une métaphore filée, l'image est prolongée au cours du roman ou du texte. Auparavant on les appelait les *métaphores continuées,* comme dans la description suivante de Molinié : « Les métaphores peuvent se présenter étalées dans le cours de la phrase, ou d'un texte entier, le comparant se démultipliant […] en plusieurs mots : c'est ce que l'on appelle une métaphore continuée » (Molinié 1992 : 215). Le terme *métaphore filée* est apparu au vingtième siècle (Gardes-Tamine 2011 : 192) et provient du domaine de la musique. « Filer une note » signifie *continuer,* ou faire durer, une note musicale pendant un long moment. Dans la littérature on peut faire la même chose avec la métaphore, ou la comparaison. Voici une définition de la métaphore filée prise du Petit Robert : « *filer la métaphore*, c'est la développer longuement er progressivement ». Dans *To Kill a Mockingbird,* il y plusieurs exemples de métaphores filées, sans compter celle du *mockingbird* qui est omniprésente.

Le rapport implicite entre Boo Radley et le monde animal ne se limite pas à la métaphore de l'oiseau moqueur. En début du roman, Jem compare Boo à une tortue. Au cours d'une métaphore filée, de nombreuses similitudes se révèlent entre le *comparé* (Boo) et le *comparant* (la tortue).

> "Dill, you have to think about these things," Jem said. "Lemme think a minute... it's sort of **like making a turtle come out**..."
> "How's that?" asked Dill.
> "Strike a match under him."
> I told Jem if he set fire to the Radley house I was going to tell Atticus on him.
> Dill said striking a match **under a turtle** was hateful.
> "Ain't hateful, just persuades him—'s not like you'd chunk him in the fire," Jem growled.
> "How do you know a match don't hurt him?"
> "**Turtles can't feel**, stupid," said Jem.
> "Were you ever a turtle, huh?" (p. 15)

Tout d'abord, Boo se cache à l'intérieur de sa maison comme une tortue dans sa carapace. Il reste définitivement chez lui afin de se protéger des agressions du monde extérieur, un monde dont il connaît les atrocités. Les enfants, en revanche, sont curieux et ils veulent le faire sortir. L'expression idiomatique anglaise *to come out of one's shell*[28] est ancrée dans cette même métaphore, et c'est précisément ce que Boo Radley n'ose pas faire. En la filant et en l'élaborant, Lee revivifie une métaphore moribonde. La vie a rendu Boo trop fragile pour affronter le monde extérieur donc sa maison lui sert de carapace. Il est intéressant de noter que le terme *shell* en anglais est utilisé également pour désigner la carcasse d'un bâtiment, souvent suite à une catastrophe, tel un incendie. La maison des Radley est en effet délabrée suite à des années de manque d'entretien. La voie est donc ouverte à de nombreuses interprétations métaphoriques. Puisque la métaphore est *in absentia*, c'est-à-dire implicite, et non explicitée, c'est au lecteur de déchiffrer le *comparé* et le *comparant* de la métaphore.

C'est de la même origine que provient l'expression *se faire une carapace.* Contrairement à Boo Radley qui a choisi l'isolement, Jem et Scout seront obligés de se faire une carapace métaphorique s'ils veulent survivre dans une telle société. D'ailleurs, les événements vécus

---

[28] Signification : « to become less shy and reserved » (collinsdictionary.com). Cette expression existe aussi en français : *sortir de sa coquille*, mais l'on s'éloigne du domaine des tortues. Le terme *shell* en anglais est davantage polyvalent puisqu'il désigne à la fois *coquille, carapace, coque* et *carcasse*, d'où une plus grande flexibilité pour créer des images métaphoriques autour d'un seul mot.

plus tard dans le roman aideront les enfants à s'endurcir de manière radicale. Lors d'une discussion sur la cause de la réclusion de Boo, la voisine Miss Maudie explique à Scout la différence entre les baptistes traditionnels, comme elle, et les baptistes laveurs de pieds. Elle insinue que les membres de la famille Radley ont la carapace plus solide qu'elle, ce qui confirme leur résolution à se protéger des agressions extérieures : « My shell's not that hard, child. I'm just a Baptist » (p. 49).

Les liens établis entre Boo Radley et les animaux dans la première partie du roman contribuent à sa déshumanisation. Avant que Scout (ainsi que le lecteur) fasse connaissance avec lui, Boo est traité comme un animal dans l'imagination des enfants. Par exemple, Jem prétend que Boo « dined on raw squirrels and any cats he could catch » (p. 14). De plus, en constatant que les tortues sont incapables de sentir, « turtles can't feel », Jem suggère que Boo Radley n'a pas de sentiments. Ce processus de déshumanisation est inversé plus tard lorsque Mr Arthur sauve la vie des enfants et Scout se trouve enfin face à face avec lui. Elle s'aperçoit que Boo a plus de qualités humaines que beaucoup de ses concitoyens.

En dehors du monde animal mais toujours en rapport avec la terre, nous allons analyser une multitude de métaphores météorologiques dans la quatrième partie. En voici un exemple. Il s'agit d'une métaphore utilisée préalablement par Aunt Alexandra et que Scout continue à filer. La répétition reflète l'entêtement de sa tante, ridiculisant ainsi la fermeture d'esprit de cette dernière :

> I should **be a ray of sunshine** in my father's lonely life. I suggested that one could **be a ray of sunshine** in pants just as well, but Aunty said that one had to **behave like a sunbeam**, that I was born good but had grown progressively worse every year. She hurt my feelings and set my teeth permanently on edge, but when I asked Atticus about it, he said **there were already enough sunbeams** in the family and to go on about my business, he didn't mind me much the way I was. (p. 90)

E. La place de la métaphore et de la comparaison dans *TKAM*

Il convient d'expliquer pourquoi nous avons choisi d'étudier la traduction des métaphores et des comparaisons et non d'autres figures de style. Comme nous l'avons déjà constaté, tandis que les études portant sur la métaphore sont nombreuses, la recherche effectuée sur la *traduction* des métaphores reste relativement modeste (Dickens 2005 : 236). Par

conséquent, « la traductologie a trouvé dans l'adaptation des métaphores un champ d'étude fertile » (Henn 2010 : 53). Nous sommes particulièrement intéressés par leurs doubles fonctions. Certes, les métaphores et les comparaisons sont des figures de style décoratives, mais elles ont aussi une fonction explicative. Maintenir ces deux fonctions dans la langue cible est une tâche colossale pour le traducteur. Dans *To Kill a Mockingbird,* les métaphores et les comparaisons constituent des outils narratifs pour aider le lecteur à comprendre les particularités régionales de l'époque. Outre le lecteur, la narratrice elle-même essaie de comprendre ce qui se passe dans sa ville ainsi que le comportement étrange de ses compatriotes. Le résultat est une abondance de métaphores et de comparaisons enfantines qui invitent le lecteur à entrer dans le raisonnement de la jeune fille.

Depuis les années 80, la métaphore intéresse également les chercheurs en linguistique cognitive, qui, par conséquent, ont apporté leurs propres spéculations (Mol 2004 : 87). Pour les spécialistes dans ce domaine, la métaphore représente beaucoup plus qu'une figure de style. Ils estiment que son usage n'est pas limité aux textes écrits ni à la littérature : « metaphors pervade our everyday life, not merely in language but in both thought and action » (Mol 2004 : 87). En effet, toute métaphore naît et vit dans l'imagination de celui qui l'a conçue. Seulement une fraction des métaphores arrive à être formulée par le langage. Ainsi, selon Schäffner - et Mol (2004 : 87-8) - les métaphores jouent un rôle fondamental dans le cheminement de notre pensée :

> metaphors are not just decorative elements, but rather, basic resources for thought processes in human society. Metaphors are a means of understanding one domain of experience (a target domain) in terms of another (a source domain). (Schäffner 2004 : 1258)

Visiblement, les métaphores jouent un rôle beaucoup plus influent que l'on a tendance à penser. D'ailleurs, dans la littérature, il se peut qu'une seule métaphore joue plusieurs rôles à la fois, le rôle cognitif et le rôle esthétique étant les plus courants. Selon Newmark,

> The purpose of metaphor is basically twofold: its referential purpose is to describe a mental process or state, a concept, a person, an object, a quality or an action more comprehensively and concisely than is possible in literal or physical language; its pragmatic purpose, which is simultaneous, is to appeal to the senses, to interest, to clarify 'graphically', to please, to delight, to surprise. The first purpose is cognitive,

> the second aesthetic. In a good metaphor, the two purposes fuse like (and are parallel with) content and form. (Newmark 1988b : 104)

Van Den Broeck nous explique que « the use of metaphor is closely related to its function, i.e., the communicative purposes it serves ». Avec cette idée en tête, il conseille vivement que « a distinction should be made between creative metaphor and […] 'decorative' metaphor » (Van Den Broeck 1981 : 76). Nous pouvons appréhender les fonctions de la métaphore dans la littérature « à partir de trois fonctions reconnues aux discours par la rhétorique » (Gardes-Tamine 2011 : 227), citées ci-dessous :

- *enseigner* (docere)
- *émouvoir* (movere)
- *plaire* (placere)

La fonction d'embellissement - PLACERE et MOVERE

Le genre littéraire est caractérisé par une éternelle quête de beauté et d'élégance. « Depuis toujours on a tenté d'ornementer l'écriture » d'une façon ou une autre (Voisin 2010 : 13), et la métaphore fait partie des outils d'ornementation à disposition de l'auteur[29]. Par conséquent, « L'œuvre littéraire est un réservoir inépuisable de métaphores » (Gillis & Gravet 2010 : 8). Étant donné que la limite entre le langage littéral et figuratif n'est pas toujours bien définie, on peut prétendre, sans exagérer, que plus on lit, plus on en trouve, y compris celles qui n'étaient même pas intentionnelles de la part de l'écrivain.

En dehors des métaphores lexicalisées qui sont courantes dans notre langage de tous les jours, nous trouvons davantage de métaphores (*vives*) dans les textes littéraires que dans les documents techniques ou scientifiques. Cela indique qu'il existe un lien entre la fonction d'un texte et la fonction de la métaphore. Tandis que le but d'un document technique est d'informer ou d'expliquer, un texte littéraire a pour objectif de plaire au lecteur, de provoquer des émotions, et de créer un impact à travers son style. Selon Dickens, une des fonctions des expressions idiomatiques (mais aussi des métaphores et des

[29] Néanmoins, il faut reconnaître qu'il existe certains auteurs littéraires, quoique minoritaires, qui ne cherchent pas à 'embellir' leurs textes afin d'obtenir un style alternatif. Après tout, l'art est subjectif et la littérature est art.

comparaisons, bien évidemment) est d'ajouter « an emotive element to the text » (Dickens 2005 : 268). Si une métaphore n'est pas indispensable pour transmettre le message de l'auteur, le sens pouvant être transmis en utilisant un langage littéral et non figuratif, on peut en déduire que la seule raison d'être de ladite métaphore est l'embellissement. Cela est souvent le cas :

> In most cases, the argumentation is based on a traditional understanding of metaphor as a figure of speech, as a linguistic expression which is substituted for another expression (with a literal meaning), and whose main function is the stylistic embellishment of the text. (Schäffner 2004 : 1254)

À propos de ce sujet il y a deux écoles de pensée, présentées par Barfield (1960 : 49). La première est fondée sur l'idée que la seule fonction de la métaphore est celle de l'embellissement et que le sens peut toujours être exprimé autrement en substituant le *comparant.* L'hypothèse de cette école est qu'il y a toujours une façon alternative et littérale d'exprimer le *comparé* (c'est-à-dire, le sens sous-jacent), quelle que soit la métaphore. Pour les textes littéraires, cette hypothèse s'avère tout à fait plausible :

> In quite a lot of fiction, essay, etc., […] we are confronted with metaphors whose function seems to be a more illustrative or decorative one. They do not seem to be used out of necessity […] and in many cases they can readily be replaced by other expressions, metaphorical or not, having a similar effect on the reader. (Van Den Broeck 1981 : 76)

On peut donc dire que le *comparant* d'une métaphore *décorative* est parfois superflu, au moins en ce qui concerne la compréhension du texte. Le cas échéant, le fardeau qui pèse sur le traducteur est allégé :

> it seems reasonable to assume that 'decorative' metaphors (as e.g., in journalistic prose) will impose lower requirements on the translator than 'creative' ones (as in poetry); to the degree that they are less relevant for the communicative function of the text - at least in so far as their 'vehicles' are concerned - they may often either be substituted by TL-specific equivalents or paraphrased. (Van Den Broeck 1981 : 84)

Cependant, le *comparant* décoratif fait apparaître une nouvelle réalité, qui n'est pas présente physiquement dans l'œuvre, et grâce à laquelle le texte gagne en profondeur. D'ailleurs, « un langage plein de métaphores donne l'impression d'être plein d'inspiration et peut éveiller de fortes réactions émotionnelles (Kihlström 2006 : 118) » (Akemark 2011 : 11), d'où la fonction *movere*.

La fonction économique

Si l'embellissement constitue une fonction incontestable de la métaphore, celle-ci est loin d'être la seule. Il en va d'autant plus pour la comparaison. Selon Dupriez, la comparaison qui sert uniquement à embellir est devenue « exceptionnelle » et il estime que « la plupart des comparaisons visent à dégager quelque aspect du sens, à pallier l'absence de terminologie établie, à nuancer la nouveauté des concepts, à communiquer » (Dupriez 1987 : 123). Dans la deuxième école de pensée, présentée par Barfield (1960 : 49), on estime que : « the tenor of a meaningful metaphor or symbol cannot always be expressed literally » Barfield (1960 : 49). Cela est bien la cas lorsqu'il s'agit des métaphores *créatives* : « In creative metaphor there is a deep necessary bond between the 'tenor' and the 'vehicle' […]. Such is the case, for example, in authentic poetry, creative prose, and other kinds of creative writing » (Van Den Broeck 1981 : 76). L'impossibilité d'exprimer littéralement les métaphores les plus poétiques explique en partie la complexité de la traduction de toute poésie. Si le *comparé* est inexprimable, la métaphore est nécessaire parce que celle-ci a une véritable fonction informative. Souvent, l'écrivain ne choisit pas consciemment d'utiliser une métaphore ; c'est plutôt la métaphore qui est imposée par la langue. Ici, malgré le double sens de chaque métaphore, seulement le message sous-jacent compte. En outre, « la métaphore est […] une contestation de la capacité des mots à dire le réel » (Milcent-Lawson 2007).

Il serait pourtant irréaliste de prétendre qu'il n'existe aucun autre moyen d'exprimer une idée qu'avec une métaphore en particulier (ou une autre figure de style). En cherchant des synonymes ou en fournissant des explications, on réussit (presque) toujours à faire comprendre un concept dans une langue. Si cela n'était pas possible, on ne pourrait rien apprendre à nos enfants. C'est justement ainsi que la connaissance d'une langue se transmet de génération en génération. Mais si une formulation alternative est bien possible, la concision et l'élégance ne sont pas toujours garanties. Une explication détaillée peut paraître trop verbeuse, voire maladroite, ce qui réduit sans doute l'impact sur le lecteur. Cela explique pourquoi les métaphores mortes et les expressions idiomatiques sont si fréquemment utilisées dans certaines langues vivantes, comme l'anglais, pour des raisons d'économie, que ce soit pour gagner du temps ou pour optimaliser le nombre de mots. Surtout avec les métaphores courtes, il s'agit d'un raccourci pour expliquer une idée

complexe, ou encore plusieurs idées à la fois. Parfois, lorsque l'écrivain se sert d'une métaphore, il se dispense de la tâche d'expliquer sa pensée en détail. La fonction économique de la métaphore est affirmée par Dürrenmatt, selon qui, « les métaphores représenteraient le moyen le plus économique dont dispose un locuteur pour exprimer sa pensée trop complexe pour être énoncée littéralement » (Dürrenmatt 2002 : 13).

La question qui reste à se poser est de savoir si la métaphore apporte des informations supplémentaires aux texte. Visiblement, la réponse est affirmative, étant donné que « le phore évoque une réalité sensible censée faire mieux comprendre le thème » (Gardes-Tamine 2011 : 222). En effet, une métaphore évoque deux réalités au lieu d'une seule, et de plus, en utilisant un minimum de mots elle nous permet de gagner du temps. Ainsi, la métaphore est doublement économique. Sa fonction est comparable au fait de montrer une image culturelle à quelqu'un qui apprend une langue étrangère. Une image vaut mille mots, et une métaphore en vaut autant.

La fonction pédagogique - DOCERE

Comme nous le verrons plus tard, le traducteur est parfois obligé de recourir à une explication s'il ne trouve pas de métaphore (ou d'autre figure de style) appropriée dans la langue cible. Une explication s'avère souvent nécessaire quand il s'agit d'un concept inconnu ou étranger. L'écrivain de la langue source se trouve dans la même situation lorsqu'il communique un nouveau concept à travers une métaphore ou une comparaison, afin d'expliquer ce concept au lecteur. Parmi les nouveaux concepts se trouvent des pensées inédites, de nouvelles émotions ressenties par le narrateur ou le personnage concerné, ou des notions inconnues aux yeux du lecteur. Par exemple,

> In trying to express an emotional state for which non-metaphorical language seems inadequate, […] one may have recourse to a quite striking non-lexicalized metaphor. A hearer or reader may be satisfied that they at least have a clear intuitive understanding of what this metaphor means. (Dickens 2005 : 235)

Dans *To Kill a Mockingbird* les notions géographiques ou culturelles sont abondantes, et étant donné la particularité du *Deep South*, une maîtrise de la langue anglaise n'est pas toujours suffisante pour apprécier entièrement l'ambiance et le mode de vie dépeints par

Harper Lee. Si ces références culturelles rendent perplexe le lecteur étranger, leur utilisation en tant que métaphores a pour but de clarifier la pensée de la narratrice. Voici une sélection de métaphores qui nous rappellent les particularités sudistes :

- The remains of a **picket** drunkenly guarded the front yard (9)
- he "**bought cotton**" (10)
- I looked down and found myself clutching a brown woollen blanket I was wearing around my shoulder, **squaw-fashion** (79)
- She was **bullet**-headed with strange almond-shaped eyes, straight nose, and an **Indian-bow** mouth (131)
- Those unable to sit were strapped **papoose-style** on their mother's backs (136)
- it seemed to me that he'd gone **frog-sticking** without a light (195)
- it might lose 'em a **nickel** (260-1)

Ces métaphores et comparaisons ont été choisies judicieusement par la narratrice, qui s'adresse au lecteur de manière assez intime, comme si elle s'adressait à un ami. Les comparants font partie de son propre système conceptuel, celui qu'elle partage avec ses contemporains, mais pas forcément avec le lecteur étranger. Lorsque l'écrivain emploie une métaphore pour expliquer un nouveau concept au lecteur, on parle d'une « métaphore pédagogique » : « la métaphore pédagogique, utilitaire, est le type même de la métaphore *prosaïque*; elle conduit de l'inconnu au connu » (Morier 1989 : 679). Nous savons déjà que « new things are learned by being related to things already known » (Miller 1993 : 357). Il s'agit d'un processus cognitif qui s'appelle *l'aperception* : « mental processes whereby an attended experience is brought into relation with an already acquired and familiar conceptual system » (Miller 1993 : 357). Dans ce cas, l'élément *connu* sert d'instrument pour aider le lecteur à comprendre ce qui lui est *inconnu*. Par l'usage des métaphores et comparaisons au sein de son roman, Harper Lee transporte le lecteur vers la culture de son univers sudiste (l'inconnu). Le but de certaines métaphores est donc d'aider le lecteur à s'identifier avec le texte et les nouvelles idées qui y sont présentées. Une métaphore est considérée d'autant plus efficace qu'elle reste dans la pensée du décodeur après la lecture. Selon Kihlström (2006 : 118), « l'utilisation des métaphores […] est efficace pour la mémoire parce que nous sommes facilement fatigués par des expressions usuelles », mais pour qu'une métaphore soit mémorable, il faut qu'elle soit comprise par le lecteur. Une fois assimilée, « une bonne métaphore peut faire merveille parce qu'elle rend les domaines

abstraits plus faciles à comprendre et que les choses deviennent plus claires » (Akemark 2011 : 11). Néanmoins, nous estimons que si le lecteur ne connaît pas le *comparé*, il doit à tout prix connaître le *comparant* pour pouvoir assurer la compréhension. Une métaphore ou comparaison est inutile si le *comparant* ne représente rien pour le lecteur.

* * *

Nous avons examiné les fonctions les plus communes de la métaphore et la comparaison mais cette liste n'est nullement exhaustive. Le raisonnement d'un écrivain est tellement complexe qu'il ne peut pas se résumer à une volonté d'embellir ou d'expliquer. D'ailleurs, selon Wikberg :

> The orthodox view is that metaphors are descriptive, in literature often 'decorative'. That of course is a crude simplification because languages also have other means of describing. If a metaphor is used instead of a literal expression, the author must be describing with a purpose and has made a deliberate choice. (Wikberg 2004 : 259)

Cela s'applique à toutes les figures de style : « l'énonciateur en choisissant la figure dit exactement ce qu'il veut dire et propose son expression comme la plus juste en contexte » (Gaudin-Bordes & Salvan 2009 : 121). Concernant certains tropes, comme les métaphores vives, qui sont des inventions de l'auteur, il est indiscutable que le choix de ce dernier a été fait avec un but très précis. Il n'est pas toujours qu'une simple question d'embellissement, d'économie ou de pédagogie. Pour conclure cette partie, nous proposons que la métaphore a rarement une seule fonction, et qu'en même temps « la métaphore peut être explicative et didactique, descriptive et pittoresque, esthétique et « sensuelle », éclairante et profonde » (Morier 1989 : 679).

F. La traductologie en tant que discipline et son tournant culturel

<u>Les premières études sur la traduction</u>

Voici le paradoxe : « Translation Theory is and is not a new field » (Gentzler 1993 : 1). Certes, la traductologie est un domaine de recherche relativement récent, mais nous aurions tort de présumer que la traduction en elle-même est un phénomène contemporain.

Comme le constate Gentzler, dans le passé lointain, « people practiced translation, but they were never quite sure what they were practicing » (Gentzler 1993 : 43). La première véritable trace de traduction date de 3000 ans avant Jésus-Christ. Elle provient de « the Egyptian Old Kingdom, the area of the first Cataract, Elephantine, where inscriptions in two languages have been found » (Nguyễn 2011). On trouve également des écrits sur la traduction dans les œuvres de Cicéron et Horace, datant du premier siècle avant Jésus-Christ (Boase-Beier 2006 : 1). Gentzler maintient toutefois que l'on ne peut pas déterminer le moment exact où l'homme a commencé à traduire puisque la traduction est aussi vieille que la tour de Babel (Gentzler 1993 : 1).

Parmi les théories « modernes » de la traductologie, certaines existent depuis plus longtemps que l'on ne croit. Par exemple, aujourd'hui nous avons tendance à attribuer les techniques de la traduction *cible* et la traduction *sourcière* à Lawrence Venuti. Certes, ce dernier a beaucoup écrit sur ces techniques opposées et il en est sans doute le chef de file de notre époque, mais le concept en lui-même, ainsi que le conflit entre les deux écoles de pensée, existe depuis au moins deux siècles. En 1813, le philosophe allemand Friedrich Schleiermacher a été le premier à suggérer par écrit que la traduction cibliste consistait à « bringing the author back home » et que pour la traduction sourcière il s'agissait de « sending the reader abroad » (cité dans Venuti 2010 : 69). Schleiermacher développe ainsi son raisonnement :

> Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. Les deux chemins sont à tel point complètement différents, qu'un seul des deux peut être suivi avec la plus grande rigueur, car tout mélange produirait un résultat nécessairement fort insatisfaisant, et il serait à craindre que le rencontre entre l'écrivain et le lecteur n'échoue totalement. (Schleiermacher 1999 : 49)

Venuti est du même avis que Schleiermacher, les deux ayant une préférence pour la traduction sourcière. Ils prétendent que le lecteur d'une traduction devrait sentir l'étrangeté du texte afin de l'apprécier pleinement. Venuti a appliqué le modèle de Schleiermacher à sa propre recherche, qui porte sur à la traduction littéraire à l'échelle mondiale, et notamment la dominance impérialiste de la langue anglaise, qui est la conséquence d'une tendance à la traduction ethnocentrique.

Néanmoins, la traductologie en tant que discipline universitaire est relativement nouvelle. Bien que la date de naissance de notre spécialité reste assez floue, nous pouvons nous appuyer sur quelques événements majeurs. La science de la traduction, *Translation Studies,* a été fondée au cours du vingtième siècle, et c'est le travail d'Eugene Nida, spécialiste en traduction biblique, qui a servi de base pour cette nouvelle discipline : « I date the beginning of modern translation studies with Eugene A. Nida's 1947 essay on translation principles, published by coincidence when machine translation was getting started » (Gaddis Rose 1997 : 9-10). Avant les années soixante, aux États-Unis, les cours de traduction dans les établissements universitaires étaient inexistants. En France, c'est en 1957 que l'ESIT (École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs) a été fondée. Cependant, il a fallu attendre 1972 pour qu'apparaisse le terme français « traductologie », forgé certainement par Brian Harris, professeur de l'Université de Montréal, qui en a fourni la définition suivante en 1973 : « toute référence à l'analyse linguistique du phénomène de traduction » (Pruvost 2013/4 : 391). Préalablement, la traduction était une activité marginale, « not considered by academia as a proper field of study in the university system » (Gentzler 1993 : 7). On pourrait se demander, quoique à tort, si cela pourrait expliquer les nombreuses traductions antérieures de mauvaise qualité. Est-ce que les théories existantes sur la traduction nous ont permis d'améliorer la qualité de nos traductions ? Nous allons voir plus tard qu'une qualité insatisfaisante n'est pas le seul motif valable pour une retraduction. La retraduction sera toujours nécessaire, tout simplement parce que la traduction parfaite ou définitive n'existe pas.

Les années soixante ont vu le rapprochement entre la traduction et la linguistique. Pour établir une véritable théorie de la traduction « a more systematic approach to translation was needed, and the discipline that appeared to have the theoretical and linguistic tools necessary to address the problem was linguistics » (Gentzler 1993 : 43). Cette approche linguistique de la traduction, qui a duré plusieurs décennies, a sûrement contribué à sa crédibilité. Petit à petit, la traductologie a gagné en popularité, avec une apogée en 1975 : « I consider the next watershed date to be 1975, when George Steiner, in *After Babel*, recuperated Walter Benjamin's essay 'The Task of the Translator' (1923) » (Gaddis Rose 1997 : 10). Effectivement, arrivées les années soixante-dix, plusieurs universités américaines proposaient désormais des ateliers de traduction, y compris Yale, Princeton,

Columbia, Iowa, Texas, et State University of New York à Binghamton (Gentzler 1993 : 8). Cette croissance a mené à la mise en place des organisations officielles pour les traducteurs, comme l'American Literary Translators Association (ALTA), ainsi que des journaux spécialisés, comme *Translation,* dédiés à la recherche dans cette nouvelle discipline (Gentzler 1993 : 8). Malgré ce progrès évident, ce n'est qu'en 1983 que le terme *Translation Studies* est apparu pour la première fois dans la *Modern Language Association International Bibliography* (Gentzler 1993 : 1). Pour certains, « The growth of translation studies as a separate discipline is a success story of the 1980s » (Lefevere 2017 : vii). Ainsi, le domaine a continué à exploser, et presque dix ans plus tard, l'écrivain Ted Hughes a prédit que les années 90 verraient un boom dans la théorie de la traduction (Gentzler 1993 : 181). Il avait bien raison. La traductologie avait enfin atteint un degré raisonnable de reconnaissance, et ainsi le vingtième siècle fut baptisé : « the age of translation » (Nguyễn 2011). M. Oustinoff confirme les accomplissements du siècle dernier :

> le XXe siècle marque l'apparition des premières véritables théories de la traduction, dont l'influence ne fait que croître dans les pays les plus divers. Nous sommes donc mieux armés pour comprendre la traduction et ses enjeux. (Oustinoff 2003 : 47)

La traductologie au 21ème siècle - la traduction comme interaction culturelle

Peu avant la fin du vingtième siècle, en 1998, nous avons vu la parution de la première encyclopédie consacrée à la traductologie, la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* Dans l'introduction à cette encyclopédie, Mona Baker parle des débouchés et des possibilités de recherche apportés par cette nouvelle discipline : « New disciplines, disciplines 'in the making' as it were, are particularly exciting for the rich research potential they hold and the sheer intellectual energy they are capable of generating » (Baker 1998b : xiii). Aujourd'hui, la discipline de la traductologie ne cesse d'évoluer. Pendant les années 90, elle avait été divisée en deux champs : « linguistic approaches and cultural approaches » (Chesterman 2005 : 20). Rétrospectivement, Chesterman nous explique que cette dichotomie ne nous rendait pas service :

> to present translation studies as thus split into two does us all a disservice. […] it obscures the fact that both these approaches need each other: we need both perspectives - both the micro, textual one and the macro, cultural one - for each sheds light on the other. (Chesterman 2005 : 20)

Ainsi, le centre d'interêt s'est déplacé : « There is a shift of focus occurring at this moment in Translation Studies; one might describe it as a move away from looking at translations as linguistic phenomena to looking at translations as cultural phenomena » (Gentzler 1993 : 185). Les chercheurs ont commencé à étudier les conditions sociales et historiques dans lesquelles les traductions sont produites, ainsi que les « contextual and cultural factors which affect translation » (Schäffner 2004 : 1255). En 1990, Susan Bassnett et André Lefevere ont commencé à percevoir le processus de la traduction comme un transfert de culture. Ils furent « the first to suggest that translation studies take the 'cultural turn' and look toward work of cultural studies scholars » (Gentzler 1998 : ix). Lederer nous fournit la définition suivante du transfert culturel :

> le transfert culturel consiste à apporter au lecteur étranger des connaissances sur un monde qui n'est pas le sien. Cet apport ne comble pas intégralement la distance entre les deux mondes mais entr'ouvre une fenêtre sur la culture originale. (Lederer 2006 : 107)

Dans leur livre *Constructing Cultures* (1998), Bassnett et Lefevere soutiennent que « the study of translation is the study of cultural interaction » (cité dans Gentzler 1998 : ix). Ils nous expliquent que « translation provides researchers with one of the most obvious, comprehensive, and easy to study 'laboratory situations' for the study of cultural interaction » (Bassnett et Lefevere 1998 : 6). Certes, cette approche académique est relativement nouvelle, mais en réalité, l'interaction culturelle à travers la traduction a toujours été pratiquée. Selon Bassnett et Lefevere, « translators […] have always provided a vital link enabling different cultures to interact » (Gentzler 1998 : xii). Par exemple, sans la traduction, il n'aurait jamais été possible d'apprécier la littérature étrangère. La traduction facilite le partage des connaissances entre les peuples; et la recherche faite jusqu'à ce jour nous a montré que « translations have proven a major factor in the development of culture worldwide » (Gentzler 1993 : 196).

En étudiant le transfert du capital culturel entre les différents polysystèmes, nous abordons d'autres sujets clés tels que « ideology, cultural identity and perception, values, relations between centre and periphery, power, and ethics » (Chesterman 2005 : 21). De nos jours, ces éléments sont plus pertinents que jamais, donc nous ne pouvons plus ignorer l'aspect culturel de la traduction. Il n'y a jamais eu autant d'interactions entre les nations étrangères

ou les gens d'origines différentes. Sur la scène internationale, chaque langue lutte âprement pour garder son identité lorsque les cultures s'imposent les unes aux autres. En fait, la mondialisation a eu un effet non négligeable sur la traduction. Grâce aux nouveaux médias, la connaissance des cultures étrangères a augmenté, notamment la culture des États-Unis, qui s'est largement imposée en Europe et ailleurs. Dans certains cas, tout cela a changé le rôle du traducteur et son niveau d'intervention. Malgré le scepticisme répandu à l'égard de l'âge numérique, nous avons beaucoup à gagner en partageant notre héritage. Il n'y a pas de doute, la traduction est dorénavant indispensable :

> As this world shrinks together like an ageing orange and all peoples in all cultures move closer together […] it may be that the crucial sentence for our remaining years on earth may be very simply: TRANSLATE OR DIE. The lives of every creature on earth may one day depend on the instant and accurate translation of one word. (Engle & Engle 1985 : 2)

G. L'objectif du traducteur et la notion d'équivalence.

Avant de commencer une traduction, le traducteur doit d'abord définir son objectif. Cet objectif a tendance à varier selon la nature du texte et selon le publique visé, mais il y a une chose que tous les traducteurs ont en commun : l'aspiration d'obtenir un certain degré d'équivalence. Dans les manuels de traduction, l'équivalence est un terme qui apparaît souvent et la citation suivante de Lederer confirme son importance dans la théorie de la traduction : « la traduction, pour être réussie, doit viser à établir une équivalence globale entre le texte original et le texte traduit » (Lederer 2006 : 41). En revanche, Schäffner nous fait remarquer que dans le domaine de la traductologie l'équivalence est aussi une source de grande polémique et que « some translation scholars reject this notion outright » (Schäffner 2004 : 1255). Selon les spécialistes en question, le fait de parler de l'équivalence nous fait oublier la nature même de la traduction : « it is difference, not sameness or transparency or equality, which is inscribed in the operations of translation » (Hermans 1999a : 61). Le concept de l'équivalence provient du domaine des mathématiques et il est étroitement associé avec la logique. En traductologie, puisque celle-ci n'est pas une science exacte, il n'y a pas de véritable consensus sur la définition de l'équivalence, et certains remettent en question le besoin de garder un tel concept dans la théorie (Chesterman 2005 : 19).

En outre, il existe plusieurs sortes d'équivalence. Nous allons commencer par en présenter les deux types identifiés par Eugene Nida, selon qui « la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification, puis quant au style » (Nida 1959 : 19). La théorie de Nida distingue l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique (cité dans Bassnett 2002 : 34). *Formal equivalence* est obtenu quand les mots et le sens du message sont identiques dans la traduction et dans le texte d'origine. Certains considèrent cela comme une traduction *fidèle* puisque le contenu s'approche le plus possible de l'original. De l'autre côté, *dynamic equivalence* est obtenu quand l'effet produit sur le lecteur est identique dans les deux langues. Dans ce cas, le traducteur se permet parfois de modifier le contenu, dans les limites du raisonnable, afin que sa traduction ait un impact semblable à celui du texte d'origine. D'après Nida, le fait de produire un effet équivalent dans la langue cible est précisément ce qui suscite la justesse d'une traduction (Venuti 2010 : 73). L'équivalence dynamique se trouve souvent dans les traductions ciblistes. Venuti explique que selon Nida, « a translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression » (Venuti 2008 : 16). Il en va de même pour la traduction cibliste, une stratégie qui vise à produire une traduction qui pourrait passer pour un texte original, comme s'il avait été écrit directement dans la langue cible[30]. Ici, un traducteur « veut seulement produire […] une impression semblable à celle que les lecteurs directs et contemporains de l'original ont reçue » (Schleiermacher 1999 : 47-9). Pour résumer, la théorie de Nida sur l'équivalence dynamique se focalise sur la manière dont le langage communique : « Nida's theory emphasizes not formal correspondence, but functional equivalence; not literal meaning but dynamic equivalence; not "what" language communicates, but "how" it communicates » (Gentzler 1993 : 54).

Indépendamment de la théorie de Nida, W. Koller (1993) prescrit cinq catégories alternatives d'équivalence que le traducteur doit viser :

---

[30] Pour ce genre de traduction, Juliane House a forgé le terme « covert translation »
Overt translation = une traduction qui est manifestement une traduction
Covert translation = une traduction qui n'est pas manifestement une traduction
Ces deux types de traduction n'ont pas la même fonction :
« an overt translation aims at second-level functional equivalence » (House 1997 : 163).

1. Une traduction doit transmettre l'information donnée par l'original sur la réalité extra-linguistique - *équivalence dénotative (denotative Äquivalenz)*
2. Elle doit respecter le style : registre de langue, sociolecte, extension géographique des expressions, etc - *équivalence de connotation* (konnotative Äquivalenz)
3. Elle doit être conforme au genre du texte traduit : on n'écrit pas des recettes de cuisine comme un traité de droit - *équivalence de norme textuelle (textnormative Äquivalenz)*
4. Elle doit être adaptée aux connaissances du lecteur pour être comprise - *équivalence pragmatique (pragmatische Äquivalenz)*
5. La forme de la traduction doit produire le même effet esthétique que l'original *(formal-ästhetische Äquivalenz).* (cité dans Lederer 2006 : 51-52)

En dépit des spéculations, une équivalence totale est rarement réalisable. Pour certains, elle est tout simplement impossible, parce qu'une traduction « is never simply the source text […] It is at best an image of it » (Hermans 1996b : 9). Selon Gentzler, dès que l'on traduit dans une autre langue, il y a une « violation » de l'original, ce qui confirme « the impossibility of ever creating "pure" equivalents » (Gentzler 1993 : 149). Newmark (cité dans Nguyễn 2011) estime que l'équivalence générale, ou le « broad equivalent effect » (Newmark 1988b : 49), est bien possible, mais seulement si le concept est universel et si les deux cultures partagent les mêmes idées, ce qui est extrêmement rare. Popovič se conforme également à l'idée de l'impossibilité de produire un texte équivalent, même s'il reconnaît que le but ultime d'une traduction est d'obtenir une unité stylistique avec l'original (Gentzler 1993 : 88). Ainsi, la traduction idéale est celle qui atteint un équilibre optimal, soit entre *formal equivalence* et *dynamic equivalence*, *foreignising* et *domesticating*, ou *adequacy* (la fidélité envers le texte source) et *acceptability* (la conformité aux normes de la langue cible). Mais comment produire dans chaque traduction cet équilibre si convoité ? Après tout, « Le dilemme fidélité/trahison se pose comme dilemme pratique parce qu'il n'existe pas de critère absolu de ce qui serait la bonne traduction » (Ricœur 2004 : 60).

De toute manière, même si l'équivalence s'avère possible, « comme tout jugement de valeur, le jugement porté sur l'équivalence d'une traduction sera néanmoins toujours en grande partie subjectif » (Lederer 2006 : 52). En plus, la subjectivité elle-même évolue avec le temps. Selon l'époque, une tradition n'est pas reçue de la même façon. Pendant les années 80, avec les théories émergentes dans le domaine de la traductologie, les

traducteurs n'abordaient pas leurs textes de la même manière qu'aujourd'hui. La traductologie a évolué, et de nos jours l'accent porte sur la notion de la fidélité. Nous allons voir qu'il y a une différence remarquable entre les tendances observées dans la deuxième et la troisième version française de *To Kill a Mockingbird.* Au premier abord, celle de 1989 nous paraît plutôt *cibliste* et nous y observons davantage de déviations et de créations de la part de la traductrice. En revanche, la traduction de 2005 nous semble beaucoup plus « proche » de l'original, surtout sur le plan lexical et structurel.

Dans le cadre de cette étude, nous allons examiner l'impact sur le lecteur étranger, un élément clé pour mesurer l'*équivalence* d'une traduction. Nous estimons que « la maîtrise de la traduction d'une métaphore passe par l'analyse de sa fonctionnalité » (Gillis & Gravet 2010 : 8). C'est-à-dire que nous allons qualifier de satisfaisante toute traduction qui fournit une représentation fidèle de la couleur locale, et qui saurait éveiller les mêmes sentiments chez les lecteurs francophones que chez les lecteurs anglophones.

H. Les obstacles de traduction posés par les métaphores ainsi que d'éventuelles solutions proposées par les spécialistes et observées dans ce corpus

Maintenant nous allons parler en détail des obstacles que posent les métaphores et les comparaisons au moment de les traduire. Malgré la littérature modeste sur ce sujet, le phénomène de la métaphore intéresse tout de même les chercheurs dans le domaine de la traductologie, « predominantly with respect to translatability and transfer methods » (Schäffner 2004 : 1253). La traduction des métaphores peut s'avérer problématique puisque « transferring them from one language and culture to another one may be hampered by linguistic and cultural differences » (Schäffner 2004 : 1253), et surtout parce que « there is not always a simple correspondence between ST and TT » (Dickens 2005 : 230). Selon Ordudari (2007), les « culture specific concepts » font partie des tâches les plus éprouvantes pour les traducteurs. Effectivement, les références culturelles, géographiques ou archaïques, fréquemment associées avec les métaphores, constituent des véritables obstacles pour les traducteurs. Dans *To Kill a Mockingbird,* il y a une abondance de métaphores et de comparaisons de ce genre, et qui étaient sans doute particulièrement difficiles à traduire. Nous les étudierons individuellement dans le prochain chapitre.

Il faut également tenir compte des implications stylistiques et référentielles de la métaphore (Dickens 2005 : 234). D'abord, le sens d'une métaphore va bien au-delà des signifiants utilisés. Quand un écrivain utilise une métaphore, surtout dans un texte littéraire, c'est souvent pour une raison spécifique : « dès que l'écrivain jette son dévolu sur une métaphore, il nous livre le secret d'une préférence, il dévoile un goût personnel ; rien, en effet, ne le forçait à choisir cette métaphore plutôt qu'une autre » (Morier 1989 : 745). Par conséquent, le traducteur ne peut pas ignorer l'image choisie par l'auteur, ni les éventuelles connotations de celle-ci : « Metaphoric use of language […] invariably conveys additional intended meaning. It is the semiotic status of the metaphor which will be the crucial factor in deciding how it is to be translated » (Hatim & Mason 1990 : 69). D'ailleurs, les implications métaphoriques ne se limitent pas à des mots isolés. Lakoff & Johnson expliquent que dans chaque langue il existe des champs lexicaux entiers qui « not only have literal meanings in a concrete domain but also have systematically related meanings in abstract domains » (Lakoff & Johnson 2003 : 247).

Les chercheurs ont proposé de nombreuses stratégies pour surmonter des difficultés lors du processus traductologique, dont la traduction des métaphores. Chesterman donne la définition suivante d'une stratégie :

> Strategies are problem-solving plans or standard procedures, i.e. cognitive routines, conceptual tools; as such, they are not directly observable. But we can of course observe their manifestations, as textual solutions, as target-text features corresponding to source-text features. Some strategies are general ones, pertaining to the task as a whole: e.g. whether to translate freely or not, what to do with names, whether to use footnotes, whether to foreignize or not; others are specific to particular problems or items. (Chesterman 2005 : 22-3)

Bell (1998) divise également les stratégies en deux catégories distinctes : les stratégies *globales* (ou générales), qui s'appliquent à l'ensemble du texte, et des stratégies *locales*, utilisées pour traduire un segment problématique dans un texte. Afin qu'une traduction soit cohérente, le traducteur doit établir sa stratégie globale avant de se lancer dans la rédaction. Prenons l'exemple de la traduction cibliste et sourcière : « si l'on voulait alterner les méthodes dans le même travail, tout deviendrait incompréhensible et inadéquat » (Schleiermacher 1999 : 51). En fait, il s'agit plutôt d'une approche globale à la traduction,

qui varie selon les convictions de chaque traducteur. Cela explique pourquoi chaque traduction française de *To Kill a Mockingbird* a été réalisée avec une approche différente.

Par la suite, le traducteur emploie une série de techniques ou de stratégies isolées tout au long de la traduction. Plus un traducteur accumule de l'expérience professionnelle, plus ces stratégies deviennent automatiques. Un traducteur expérimenté emploie des stratégies de manière quasi instinctive. Néanmoins, il y a toujours des occasions où le traducteur se trouve face à un obstacle (métaphore ou autre) et où il doit prendre une décision réfléchie pour choisir la meilleure stratégie. Malheureusement, chaque stratégie implique un certain risque. Pym constate que les « strategies can consequently be described as having low-risk or high-risk consequences with respect to the problem concerned » (Pym 2005b : 73). Le but du traducteur est de minimiser ce risque en choisissant la stratégie qui comporte le moins de risques possible. Quand les délais sont courts et le traducteur travaille sous pression, il est souhaitable de trouver une stratégie de bas risque qui demande le minimum d'effort cognitif de la part du traducteur.

Quant aux éléments *intraduisibles*, la liste de techniques et de stratégies disponibles pour le traducteur est interminable. Par ailleurs, leurs définitions ont tendance à varier selon les spécialistes. Pym nous donne une liste non-exhaustive de ces stratégies : « transcription, omission, paraphrase, compensation, footnotes, expansion […] » (Pym 2005b : 73). Dans notre analyse, nous allons regarder chacune de ces stratégies en détail, ainsi que quelques autres, en lien avec des exemples du corpus. Pour l'instant, voici une description brève de chacune d'elles :

- ***Transcription*** : Aussi appelé *emprunt* (borrowing). Le mot source est transféré dans le texte cible, parfois avec une transcription phonétique ou une translittération. Le traducteur peut décider d'ajouter une explication ou un mot de bas du page, comme l'a fait la traductrice en 1989 avec le terme *Halloween* (p. 360).

- ***Omission*** : Le traducteur décide d'omettre un élément intraduisible. Dans notre cas, il s'agit d'une métaphore ou une comparaison que le traducteur juge intraduisible mais également superflue. Celle-ci est une stratégie à haut risque qui exige un très bon

jugement de la part du traducteur pour éviter l'éventuelle omission d'une information importante. Nous en verrons plusieurs exemples dans la traduction de 1961.

- ***Paraphrase*** : Un mot ou un concept culturel est remplacé par une définition ou une explication plus ou moins détaillée. Selon Schleiermacher, « la paraphrase veut éliminer l'irrationalité des langues, mais de façon purement mécanique » (Schleiermacher 1999 : 45). Ce dernier estime qu'une paraphrase « ne ressemble jamais, ne peut jamais ressembler, à quelque chose d'originairement produit dans la même langue » (Schleiermacher 1999 : 85).

- ***Compensation*** : Le traducteur compense un élément perdu (par exemple dans les cas d'omission) par l'ajout d'un élément similaire ailleurs dans le texte cible. Cela peut être une métaphore ou une comparaison supplémentaire pour remplacer celle que le traducteur n'est pas arrivé à traduire, ou tout simplement l'addition d'une référence culturelle pour compenser une connotation perdue lors du transfert linguistique.

- ***Note de bas du page*** : Lorsqu'il s'agit d'un terme ou d'un concept totalement inconnu dans la langue cible, le traducteur peut ajouter une note de bas du page pour expliquer le sens au lecteur. Cette technique n'est conseillée qu'en cas de nécessité absolue parce que l'intervention de la part du traducteur peut interrompre la fluidité de la lecture.

- ***Expansion/explicitation*** : La métaphore ou la comparaison est traduite de manière plus ou moins littérale, mais la traduction du *comparant* est suivie par une explication pour assurer la compréhension du lecteur. Si une information n'est qu'implicite dans la langue source, les traducteurs one tendance à la rendre explicite dans la langue cible afin d'éviter des malentendus. Par conséquent, « hypothetical risk aversion would then be our general explanation for explicitation » (Pym 2005a). En effet, « the general idea that translations tend to be more explicit than non-translations […] is one of the few apparent discoveries that have been made by Translation Studies » (Pym 2005a). Fréquemment observée dans les œuvres traduites, la stratégie de l'explicitation est

désormais considérée « inherent in the process of translation » (Blum-Kulka 2001 : 300).

- ***Foreignising - ou la traduction « sourcière »*** : Le lecteur de la traduction est transporté dans la culture de la langue source. Dans notre cas, c'est le lecteur francophone qui fait un voyage imaginaire aux États-Unis, tout en restant conscient du fait qu'il lit une traduction. Typiquement, dans une traduction sourcière, « the privileged position of the receiving language or culture is denied, and the alterity of the source text needs to be preserved » (Bassnett et Lefevere 1998 : 8). Dans le prochain chapitre, nous verrons que cette technique figure à plusieurs reprises dans notre corpus. La métaphore *il « achetait du coton »* (1961: 15), est un exemple d'une expression étrangère qui est retenue dans le texte cible.

- ***Domesticating - ou la traduction « cibliste »*** : L'inverse de la traduction sourcière. Ici le roman est adapté à la culture du lecteur. Le traducteur remplace les éléments culturels par des équivalents dans la langue et la culture cible. Par conséquent, il n'y a pas d'étrangeté et le lecteur n'a pas du tout l'impression de lire une traduction puisque tout lui est familier. Prenons l'exemple du *lane cake* (p. 142), traduit par *millefeuille* dans la version de 1989 (p. 183) pour donner l'illusion que le roman se déroule en France.

* * *

Deuxième Partie

L'intraduisibilité du Sud

> There is no word equivalence among languages since even in the same language there is no absolute synonym between words. It is impossible to perfect translation equivalence between source language word and its target language correspondent. Between the two words that are deemed to be correspondents, one always covers more ground in meaning than the other, leading to the problem of non-equivalence at word level. (Nguyễn 2011)

A. Une définition de l'intraduisible

L'intraduisibilité est un concept qui ne cesse de nous fasciner, tant les chercheurs que les traducteurs professionnels. Elle est le sujet d'un débat perpétuel où l'on cherche à prouver ou à réfuter son existence. En traductologie, le terme *intraduisible* a été forgé pour désigner « la non-existence pour certains vocables de correspondances entre les langues » (Lederer 2006 : 59). Le dictionnaire Larousse fournit une définition en termes simples : *intraduisible adj. Qu'il est impossible de traduire dans une autre langue.* Cependant, c'est l'assertion générale *impossible* qui est mise en question. Certes, il peut y avoir un manque de correspondance directe entre la langue source et la langue cible. D'ailleurs,

> dans une langue il y a peu de mots qui correspondent pleinement aux mots d'une autre langue, de telle sorte que celle-ci puisse s'employer dans tous les cas dans lesquels on emploie l'autre, et qu'avec les mêmes constructions elles produisent toutes deux toujours le même effet. (Schleiermacher 1999 : 83)

Toute absence de correspondance ne rend pas pour autant la traduction *impossible.* C'est-à-dire que cela n'empêche pas forcément la réalisation d'une traduction, mais nous montre que la traduction est par nature loin d'être une procédure mécanique :

> si, à chaque mot d'une langue, correspondait exactement un mot d'une autre, exprimant le même concept dans toute son extension; si les flexions des deux langues présentaient les même relations, et si leurs modes de liaison coïncidaient, de sorte que les langues ne se différencieraient que pour l'oreille, alors toute traduction, également dans le domaine de l'art et de la science, dans la mesure où il ne s'agirait que de communiquer la connaissance du contenu d'un discours ou d'un écrit, serait aussi mécanique que dans le domaine des affaires. (Schleiermacher 1999 : 39)

On ne peut pas nier que lorsqu'un mot ou un concept s'avère *intraduisible*, la tâche du traducteur se complique considérablement. C'est précisément la tâche du traducteur de trouver un moyen d'exprimer l'inexprimable, en se servant de stratégies diverses pour remplir ces lacunes dans la langue cible. Dans le cadre d'un traduction, « strategies are different ways of expending effort to manage risk » (Pym 2005b : 73). Ainsi, la traduction apporte des informations manquantes à la langue cible, et elle enrichit les connaissances du lecteur, lui permettant de voyager et de découvrir des cultures dont il ne parle pas la langue. D'ailleurs, « nous ne devons pas ignorer qu'il y a dans la langue maintes choses belles et fortes qui n'ont pu se développer ou échapper à l'oubli que grâce à la traduction » (Schleiermacher 1999 : 93). Nous devons une grande partie de nos connaissances mondiales à l'art de la traduction, comme par exemple, la Bible, originalement rédigée en hébreu, araméen, et grec, et qui doit sa propagation à l'échelle mondiale à des traducteurs. Malgré les obstacles posés par le langage, l'homme ne cesse d'effectuer des traductions, et ce, depuis toujours et de tout type de textes. Ces traductions sont plus ou moins réussies, avec un degré de recevabilité variable, mais elles se réalisent tout de même.

Étant donné que la question de l'intraduisibilité a été évoquée par maints chercheurs, son existence en tant que concept dans la littérature de la traductologie est incontestable. Il ne faut pas pour autant associer l'intraduisible à l'échec de la traduction. Au contraire, chaque concept *intraduisible* ouvre la porte à de nombreuses possibilités dans la traduction. Selon M. Oustinoff (2006 : 87), « l'intraduisible […] n'est pas une donnée négative à déplorer, mais au contraire le lieu d'un travail, toujours fécond, à recommencer, celui de la pensée, inséparable de la langue dans laquelle elle s'exprime ». La traduction n'étant pas une science exacte, il n'y a pas de solution définitive pour l'intraduisible, mais un éventail de solutions plus ou moins convenables :

> A linguistic element becomes a translation problem when the translator has to decide between more than one way of rendering it. This is something we argued years ago (Pym 1992) when we distinguished between binary errors (only two options: one right, one wrong) and non-binary errors (many options, some of which are "right, but…" or "wrong, but…"). (Pym 2005b : 72)

La frontière est très mince entre un élément qui est *difficile* à traduire et un élément qui est *impossible* à traduire, c'est-à-dire *intraduisible.* Théoriquement, au-delà d'un certain point, une difficulté se transforme en impossibilité. La difficulté d'une traduction varie selon la

nature du texte à traduire, et il semblerait que « the literary translation is more difficult for the translator as he has to deal with a large chunk of implicit information » (Zhonggang 2006 : 43). En effet,

> due to the unique density of the literary texts and the way in which the implicit information is conveyed, the translator of the literary text often finds more difficulties in translating the implicit information of the source texts. (Zhonggang 2006 : 43)

Plus un texte est poétique, plus il sera difficile à traduire à cause du style, de la profondeur et de la complexité du texte. L'hypothèse du linguiste Roman Jakobson est que les textes littéraires, en particulier les textes poétiques, sont, par nature, intraduisibles : « Jakobson declares that 'all poetic art is […] technically untranslatable' and that 'only creative transposition is possible' » (Bassnett 2002 : 24). Les textes littéraires ou poétiques sont particulièrement difficiles à traduire parce qu'ils contiennent des figures de style, comme l'allitération, l'allégorie, l'hypallage, l'oxymore, la personnification, la comparaison ou la métaphore elle-même, pour n'en nommer que quelques unes. La simple présence de ces figures de style complique le processus de la traduction :

> a literary text may be rich in poetic metaphors and the connotation of a literary word is large. […] In the literary text, a metaphor is a statement that does not "make sense". Due to the radical ambiguity of the literary language and the poetic metaphors, a literary text is able to convey more information and potential messages than a non-literary text. (Zhonggang 2006 : 51)

Cela dit, le degré d'intraduisibilité varie selon le trope ou la métaphore en question :

> whether a metaphor is 'translatable' (i.e. whether a literal translation could recreate identical dimensions), […] cannot be decided by a set of abstract rules, but must depend on the structure and function of the particular metaphor within the text concerned. (Snell-Hornby 1988 : 59)

Il faut accepter l'idée que toute traduction implique un changement. Le transfert d'une langue à une autre est également un transfert d'une culture à une autre, et le simple fait qu'une traduction ne peut pas être strictement équivalente à l'orignal signifie qu'un certain degré de changement est inévitable pour adapter le texte à la langue cible. Souvent, le traducteur est amené à effectuer un agencement de la syntaxe afin de respecter les règles grammaticales de la langue cible. Dans des cas plus extrêmes, quand il y a une véritable absence de correspondance lexicale, une reformulation totale de l'idée est nécessaire :

> Ce qui est en cause […] est l'absence de correspondance directe d'une langue à l'autre; or, le manque de correspondance intégralement bi-univoque est le propre de la quasi-totalité du lexique, et l'absence d'une correspondance donnée ne saurait étonner. Elle est comblée par la reformulation de l'idée. (Lederer 2006 : 62)

Ainsi, le traducteur est chargé de combler les vides dans la langue cible, que ces vides soient lexicaux, culturels ou conceptuels. Il assume le rôle de médiateur et devient responsable de la compréhension du lecteur. L'hyperbole de Nguyễn ne semble pas exagérée lorsqu'il évoque l'idée suivante : « It is a Herculean task for a translator when he has to transfer a concept that people of the target language has never heard about » (Nguyễn 2011).

B. Un problème culturel

Marianne Lederer utilise le terme *vide lexical* pour parler d'un manque de correspondance entre la langue source et la langue cible. Ces *vides* posent une véritable problème pour le traducteur qui est chargé de les combler : « il y aura beaucoup de choses qu'il ne pourra même pas lui faire exposer [au lecteur], car elles ne sont pas propres à ce peuple et, pour cette raison, n'ont aucun signe dans la langue » (Schleiermacher 1999 : 87). Lederer explique que, dans la pratique, tout vide lexical n'est pas forcément *intraduisible*. En effet, ce n'est pas le mot en lui-même qui est *intraduisible*, mais le concept ou l'objet inconnu :

> Le vide lexical existe bel et bien mais il ne pose de problème à la pratique que lorsque des termes désignent dans une langue des objets ou des coutumes qui n'existent pas dans la civilisation d'arrivée; il s'agit alors de différences culturelles (mets, mœurs, etc.), de nouveautés scientifiques ou techniques; avant le mot, c'est l'objet qui est en cause et qu'il s'agit de faire comprendre. (Lederer 2006 : 62)

Comme nous l'avons constaté dans l'introduction, le langage utilisé dans *To Kill a Mockingbird* semble relativement simple. Sa transparence et sa clarté font qu'au premier regard, un traducteur pourrait estimer que ce roman serait plutôt facile à traduire, surtout par rapport à d'autres œuvres littéraires bien plus complexes, qui ont néanmoins été traduites avec succès. Mais comme Poncharal nous le fait remarquer :

> Ces points d'achoppement ne sont pas nécessairement liés à l'agencement syntaxique particulièrement complexe ou à la richesse lexicale du texte d'origine; […] au contraire, c'est parfois dans des œuvres à la syntaxe apparemment dépouillée, aux références culturelles minimales, dont le sens paraît transparent, que l'on rencontre les difficultés les plus insurmontables. (Poncharal 2002 : 67)

Jusqu'à présent, « cognitive metaphor studies do not have much to say about those metaphors which are embedded in a specific culture, and it is these which give most trouble to a translator » (Boase-Beier 2006 : 99). En fait, le principal obstacle posé par les métaphores et les comparaisons dans *To Kill a Mockingbird* est la charge culturelle. Lee utilise souvent des métaphores qui contiennent « culture specific knowledge which is only available to members of the source-language community » (Alexieva 1997 : 228). La nature de cet obstacle n'a rien d'exceptionnel, étant donné que « translation is always a shift, not between two languages but between two cultures - or two encyclopaedias » (Eco 2003 : 82). Le processus d'une traduction « almost by definition happens at the interface of at least two socio-cultural systems (that of the source text (ST) and that of the target text (TT)) » (Bernardini 2005 : 6). Néanmoins, le passage d'un système à l'autre est parfois freiné : « les langues naturelles, par leurs richesses, leurs sous-entendus et les références culturelles dont elles sont porteuses interdisent tout passage brut d'un code dans un autre » (Rapatel 2002 : 99). Il y a toujours un hiatus entre les deux cultures en question :

> l'existence de cultures ou de civilisations différentes, constituant autant de mondes bien distincts, est une réalité bien démontrée. On peut admettre aussi que, dans une mesure qui reste à déterminer, ces mondes distincts sont impénétrables les uns pour les autres. Et ces hiatus entre deux cultures données s'ajoutent aux difficultés que les langues elles-mêmes opposent à la traduction totale. (Mounin 1963 : 68)

Pour cette raison, « parmi les difficultés de la traduction les plus souvent mentionnées, on trouve les problèmes dits culturels » (Lederer 2006 : 102). Cela s'applique à toute traduction et non seulement à celle de *To Kill a Mockingbird.* Après tout, « les mots ne sont pas tous innocents et beaucoup sont porteurs d'une charge culturelle » (Tournier 2002 : 153). On ne cesse donc d'insister sur les connaissances extra-linguistiques, indispensables pour tout traducteur qui se respecte : « connaître, au-delà de la langue, la "culture" étrangère c'est connaître les 'choses' : événements, faits historiques, gastronomie, comportements collectifs, œuvres littéraires, préjugés, bref tout le non-linguistique qui se cache derrière les mots » (Lederer 2006 : 124)[31]. On exige que le traducteur soit « capable de niveler, non seulement les différences entre différentes langues, mais aussi celles entre les cultures, les modes de vie, les situations et les milieux différents » (Ingo 2000 : 84).

---

[31] Autrement dit, « Le traducteur, bilingue, est aussi bi-culturel, capable de voir le monde désigné par des textes écrits en deux langues différentes, grâce à ses connaissances linguistiques, mais aussi grâce à sa connaissance de ce 'monde'. Capable de voir le monde étranger, il est capable de l'exprimer et de le faire voir à ceux qui l'ignorent » (Lederer 2006 : 103).

Selon Schäffner, toutes les métaphores (ou comparaisons) devraient être transférées dans la langue cible si la traduction vise l'équivalence, mais elle reconnaît qu'à cause des différences culturelles, un tel transfert n'est pas toujours réalisable :

> In equivalence-based approaches, the underlying assumption is that a metaphor, once identified, should ideally be transferred intact from SL to TL. However, cultural differences between SL and TL have often been mentioned as preventing such an intact transfer. (Schäffner 2004 : 1256)

Dans le cas où un « transfert intact » de la métaphore est irréalisable, le traducteur effectuera plutôt une « transposition culturelle ». Un concept conçu par Hervey et Higgins en 1992, *cultural transposition* est « a cover term for the various degrees of departure from literal translation that one may resort to in the process of transferring the contents of a ST into the context of a target culture » (Hervey & Higgins 1992 : 28).

Dans cette partie, nous allons étudier les métaphores et les comparaisons dans *To Kill a Mockingbird* qui se sont avérées difficiles ou impossibles à traduire. Pour chaque trope *intraduisible*, nous allons voir comment les traducteurs ont réalisé (ou pas) une transposition culturelle. Afin de démontrer l'intraduisibilité de certaines métaphores, Schäffner se base sur une définition de la métaphore formulée par Dagut en 1976 :

> For Dagut (1976 : 22), a metaphor is an "individual flash of imaginative insight", a creative product of violating the linguistic system, and as such, highly culture specific. Its main function is to shock its readers by creating an aesthetic impact. In Dagut's view, the effect of shock is to be retained in a translation, and if linguistic and cultural factors hinder this effect, then he maintains that the metaphor cannot be translated. (Schäffner 2004 : 1256)

La métaphore fonctionne donc par une transgression du système linguistique au sein de la culture en question. Avant de progresser dans notre étude, il faut bien définir la signification de la notion de « culture ». Que signifie ce terme que l'on utilise si souvent et dans une si grande variété de contextes ? Le professeur Raymond Williams a affirmé en 1983 que « Culture is one of the two or three most complicated words in the English language » (Nguyễn 2011). La culture est un domaine extrêmement vaste, et le concept se complique davantage lorsque l'on considère que le mot *culture* n'a pas une signification identique en anglais et en français :

> Pour des Français, la culture sous-entend l'art, la littérature, la musique, comme en témoignent les compétences du ministère de la Culture ou les thèmes traités à l'UNESCO […] ; le mot anglais culture en revanche renvoie à des éléments aussi divers que coutumes, nourriture, vêtements, logement, mœurs, traditions. (Lederer 2006 : 102)

Au regard de la nature des métaphores et des comparaisons dans notre corpus, nous allons privilégier la définition anglaise dans le cadre de notre étude. Nos métaphores et comparaisons contiennent de nombreuses références aux notions particulières, non seulement à la culture du Sud des États-Unis, mais aussi au cadre historique et à l'histoire de ce pays. Ces métaphores et comparaisons font référence, entre autres, aux traditions, aux vêtements, à la nourriture et au contexte géographique et historique[32]. Souvent, les notions ou les objets mentionnés « ne possèdent pas de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil » (Lederer 2006 : 102), c'est-à-dire, dans la culture française ou francophone. De plus, Lederer nous explique que, d'une part, le problème est bien plus complexe que le simple remplacement d'un mot ou d'un concept, et que, d'autre part, même si l'on arrive à exprimer ces notions,

> on ne peut pas compter sur le lecteur de la traduction pour connaître avec précision la nature de ces objets et de ces notions; les habitudes vestimentaires ou alimentaires, les coutumes religieuses et traditionnelles mentionnées par l'original ne sont pas évidentes pour le lecteur de la traduction. 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. (Lederer 2006 : 102)

Lederer insiste sur la responsabilité du traducteur de transmettre les connaissances extra-linguistiques nécessaires :

> S'agissant des mœurs, des traditions auxquelles elle [la littérature] fait allusion, le lecteur étranger n'en possède que rarement une connaissance suffisante pour accéder à l'intégralité des faits culturels étrangers à travers une traduction littérale. Il appartient donc au traducteur de donner au lecteur étranger des connaissances supplémentaires, minimum mais suffisantes pour entr'ouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre. (Lederer 2006 : 103)

---

[32] Mis à part les métaphores et les comparaisons, tout au long de la narration « There are references to the national situation; to Franklin Roosevelt's declaration that we have nothing to fear but fear itself; to the economic crash that hit the cotton-dependent areas of the South especially hard; to the Works Progress Administration (The WPA), designed by the Roosevelt administration to put people back to work in federally financed jobs; to the NRA, the National Recovery Act, Roosevelt's plan for economic recovery from the depression, and to its dismantling by a ruling of the "nine old men" of the Supreme Court of the United States. There are references to sit-down strikes and breadlines in the cities, and growing poverty in the country; to payments for professional services in goods rather than cash […]; and to Mrs. Eleanor Roosevelt » (Johnson 1994 : 33).

En effet, dans de nombreux textes littéraires, l'auteur *présuppose* que le lecteur de la langue source a un minimum de connaissances contextuelles. Puisque certains éléments ne sont pas explicités dans le texte, le traducteur doit en tenir compte dans sa traduction et assister le lecteur étranger dans la mesure du possible. Mona Baker (1992) fournit la définition suivante de la présupposition :

> Presupposition is where the receiver of the message is assumed to have some prior knowledge. […] This case arises problems in translation because TT readers may not have the same knowledge as ST readers. Possible solutions are rewording or footnotes (Baker citée dans Munday 2001 : 98)

Cependant, il est vrai que dans la plupart des cas, « the source text may be less relevant to the target text audience than it is to the source text audience » (Zhonggang 2006 : 57). Voilà un fait que le traducteur, ainsi que le lecteur du texte cible, ne doit pas perdre de vue.

C. Des solutions pour traduire la culture

Face à certaines notions culturelles, le traducteur de *To Kill a Mockingbird* se trouve dans la situation suivante illustrée par Aury :

> on ne traduit pas dollar, on ne traduit pas rouble parce que la chose en France et en français n'existe pas; et comment traduire en anglais ne serait-ce que trois ou quatre des cinquante mots qui désignent dans la région d'Aix en 1959 tel ou tel genre de pain (baguette, flûte, couronne, fougasse, fusée, etc.) et dont Georges Mounin donne une liste à faire frémir ? […] Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur… (Aury 1963 : X-XI)

Les solutions susmentionnées par Baker (la reformulation et la note en bas de page) ne sont que deux stratégies parmi plusieurs autres dont le traducteur dispose pour combler les vides lexicaux engendrés par les différences culturelles. Nous avons remarqué que la note en bas de page est vue d'un mauvais œil par certains critiques, notamment Aury (cité ci-dessus). Par conséquent, cette stratégie est souvent utilisée comme dernier recours, lorsqu'aucune autre solution n'est envisageable, ou afin d'*expliquer* un mot qui a été conservé sous sa forme sourcière dans la langue cible :

> C'est […] quand elle remplit une fonction exégétique que la note du traducteur apparaît dans son usage le plus répandu […] quand elle est ce « bref éclaircissement nécessaire à l'intelligence d'un texte » que définit le *Petit Robert.* Sa tâche consiste alors à élucider une notion culturelle ou civilisationnelle (Sardin 2007 : 3)

La technique de garder un terme du texte source s'appelle l'*emprunt*. Par exemple, dans la version de 1961, la traductrice a emprunté le terme anglais *mockingbird* : « Vise tous les geais que tu voudras, mais souviens-toi que c'est un péché de tuer un mockingbird » (p. 98). Nous étudierons les motifs de cet emprunt plus tard dans ce chapitre. Ensuite, dans la version de 1989, la traductrice a mis une note en bas de page pour expliquer le terme *Halloween*[33] qu'elle a *emprunté* de l'anglais : « * Équivalent du Mardi gras, célébré la veille de la Toussaint *(N.D.T.)* » (p. 360). Les critiques ont tendance à accuser ces annotations de provoquer une interruption de la fluidité de la lecture, surtout quand elles apparaissent en abondance : « La note défait l'unité du texte et, ce faisant, alerte sur l'impensé de la traduction, son caractère imparfait et toujours à refaire » (Sardin 2007 : 8). D'ailleurs, Lawrence Venuti explique que les notes en bas de page risquent de dissuader certains lecteurs, et en conséquence, elles peuvent « narrow the domestic audience to a cultural elite since footnotes are an academic convention » (Venuti 1998 : 22). Ainsi, la polémique autour de cette stratégie perdure :

> la N.D.T fait débat, tout comme la question de sa nécessité qui lui est inséparable. […] les notes nous rappellent que la traduction est un jeu d'écriture(s) aux règles jamais établies, toujours à négocier, et par essence polémique. (Sardin 2007 : 2)

Heureusement, la note en bas de page (également appelée note du traducteur), « dont le statut vacille entre texte et paratexte » (Sardin 2007 : 6), n'est pas la seule option disponible au traducteur pour combler les vides lexicaux. Il existe d'autres stratégies plus subtiles, et à la fois moins condescendantes envers le lecteur. Lederer défend le lecteur étranger, affirmant que l'ignorance n'est pas synonyme d'idiotie :

> Le lecteur de la traduction est peut-être ignorant, il n'est pas imbécile; il complète très vite, grâce au texte même, certaines des connaissances qui lui manquaient au départ. Le traducteur l'aide en explicitant certains des implicites du texte original et en employant des moyens linguistiques suffisants pour désigner les référents pour lesquels il n'existe pas de correspondance directe dans sa langue. Le lecteur de la traduction n'en saura jamais autant que le lecteur autochtone, mais il ne restera pas non plus ignorant. (Lederer 2006 : 103)

---

[33] Pour information, dans la version de 2005, le mot *Halloween* n'est accompagné d'aucune explication. Cela sous-entend qu'entretemps, le concept d'*Halloween* est devenu courant dans la culture française, et que le mot anglais a été lexicalisé en français. Cette lexicalisation est un exemple de « l'invasion linguistique de l'anglais » ou encore de « l'invasion culturelle américaine » (Tournier 2002 : 153). Ironiquement, « la fête d'Halloween, désormais adoptée par les petits Français, est […] une fête d'origine celte, donc européenne » (Tournier 2002 : 153).

Qui plus est, l'accès que nous avons aujourd'hui aux forums et aux encyclopédies sur internet permet au lecteur curieux d'en savoir davantage sur la culture source s'il le souhaite. Toujours est-il que lorsqu'il bute sur un élément *intraduisible,* le traducteur doit faire un choix. Qu'il en soit conscient ou pas, il se trouve dans l'obligation de piocher dans ses connaissances et de sélectionner la stratégie qu'il estime la plus convenable. En bref, « il est forcé de mettre en place des stratégies de contournement » (Poncharal 2002 : 67). Parmi les autres solutions proposées par Lederer pour effectuer le « transfert des réalités étrangères » il existe également *l'adaptation*, *la conversion* et *l'ethnocentrisme* (Lederer 2006 : 104-5), ainsi que *l'emprunt* (avec ou sans note en bas de page), et « l'explication dans le courant du texte » (Lederer 2006 : 62). Dans notre corpus, l'exemple le plus flagrant d'ethnocentrisme (autrement appelé la traduction cibliste) concerne le titre de la version de 1989, où *mockingbird* a été transformé en *alouette.* Chaque obstacle culturel et chaque vide lexical est différent, donc ces derniers doivent être abordés au cas par cas. Comme le confirme Lederer « Il ne peut y avoir de solution générale et unique pour le transfert culturel. La solution pertinente sera ad hoc, en fonction du passage à traduire » (Lederer 2006 : 104). Par conséquent, chaque métaphore ou comparaison doit être traduite différemment, selon sa fonction et selon les particularités de l'image véhiculée.

Les solutions et les stratégies pour surmonter le vide lexical font l'objet de nombreuses études chez les chercheurs, et chaque chercheur a ses convictions et ses préférences. C'est grâce aux stratégies employées que les concepts initialement jugés *intraduisibles* finissent quand même par être traduits, d'une manière ou d'une autre. Cependant, selon la stratégie choisie par le traducteur, le résultat produit et l'effet sur le lecteur seront plus ou moins réussis. Par exemple, en cas d'explicitation, l'on estime que le traducteur arrête de *traduire* et commence plutôt à *expliquer* : « Là où s'arrête une traduction (et toute traduction connaît un point d'arrêt) commence le commentaire. […] Le commentaire se déploie dans les marges de non-traductibilité » (Berman 1986 : 105-106). Un simple commentaire du texte ne peut jamais produire le même effet que le texte d'origine. En 1961, par exemple, *frog-sticking* (p. 195) devient « pêche à la grenouille » (voir analyse du segment ci-dessous).

Voici les méthodes recommandées par Newmark (1988a : 88) pour la traduction des métaphores. Elles sont répertoriées par ordre de préférence selon la (in)traduisibilité de chaque figure de style :

1) Reproducing the same image in the TL
2) Replace the image in the SL with a standard TL image
3) Translation of metaphor by simile
4) Translation of metaphor (or simile) by simile plus sense
5) Conversion of metaphor to sense
6) Deletion
7) Same metaphor combined with sense (Newmark 1988a : 88)

Baker (1992 : 71-78) propose quatre stratégies de traduction pour surmonter les obstacles posés par les expressions idiomatiques[34]. Moins nombreuses mais relativement semblables à celles de Newmark, ces stratégies peuvent s'appliquer également à la traduction des métaphores en général :

1) Using an idiom of similar meaning and form
2) Using an idiom of similar meaning but dissimilar form
3) Translation by *paraphrase*
4) Translation by *omission* (Baker 1992 : 71-78)

Si Baker estime que la *paraphrase* est « by far the most common way of translating idioms when a match cannot be found in the target language » (Baker 1992 : 80), cette stratégie a de nombreux inconvénients : « chacun admet qu'une œuvre d'art paraphrasée perd son ton, son lustre et tout son contenu artistique » (Schleiermacher 1999 : 49). Employée en cas d'intraduisibilité, la paraphrase est en quelque sorte un commentaire. Par exemple, le terme *treadmill*, utilisé de manière métaphorique par Harper Lee, a été paraphrasé par les traducteurs en 1989 et 2005 (*treadmill* = la morne routine).

La stratégie la plus drastique est l'omission. Comme nous l'avons vu dans l'État des Lieux, il s'agit d'une stratégie à haute risque, pratiquée uniquement sur des phrases ou des paragraphes individuels. En cas d'omission, la métaphore ou la comparaison est

[34] Baker nous met en garde contre certaines expressions idiomatiques (et métaphores mortes) ayant des faux équivalents qui peuvent être trompeurs : « An idiom in the source language may have a very close counterpart in the target language which looks similar on the surface but has a totally or partially different meaning » (Baker 1992 : 66).

entièrement supprimée, non seulement parce que cette dernière « has no close match in the target language », mais aussi parce que « its meaning cannot be easily paraphrased » (Baker 1992 : 77). Dans notre corpus, nous avons relevé de nombreux exemples d'omission, notamment le segment suivant, omis en 1961, et que nous allons également étudier plus tard dans ce chapitre : « The remains of a picket drunkenly guarded the front yard » (p. 9).

D. Les pertes et les gains

Si l'emploi de chaque stratégie produit un effet plus ou moins réussi dans le texte cible, c'est parce qu'il y a toujours un certain degré de perte ou de gain. Certes, le traducteur fait de son mieux pour réduire les risques et pour minimiser ces pertes, mais il faut accepter l'existence de ces derniers :

> Instead of prescribing a technique which eliminates losses and smoothes over changes, Popovič accepts the fact that losses, gains, and changes are a necessary part of the process because of inherent differences of intellectual and aesthetic values in the two cultures. (Gentzler 1993 : 86)

Ainsi, les changements sont tout simplement inévitables : « in a translation we can as a rule expect certain changes because the question of identity and difference in relation to the original can never be solved without some residue » (Popovič 1970 : 81).

E. Les pertes

Comme nous avons pu le constater, la culture est un concept complexe et particulièrement ardu à expliciter. Même si certains lecteurs dépendent de la littérature pour vivre une expérience culturelle, la langue écrite a ses limites. La culture verbalisée est extrêmement difficile à transférer d'une langue à une autre sans qu'il n'y ait de pertes : « Culture is something which can not be conveyed through words. All these lead to the loss of meaning in translation process » (Nguyễn 2011). Bien entendu, à l'intérieur des limites d'une seule langue « les mots […] sont plastiques, ils réagissent et s'adaptent les uns aux autres » (Gardes-Tamine 2011 : 182), ce qui explique le bon fonctionnement des métaphores sur le plan linguistique. Cependant, les mots ne s'adaptent pas de la même façon dans toutes les

langues, d'où les incidences parfois défavorables sur une traduction. S'il est possible de traduire la *dénotation* d'un mot, c'est-à-dire le *sens fondamental* ou le *sens spécifique* (Dupriez 1987 : 410), ce n'est pas toujours le cas pour les *connotations,* dans lesquelles « on pourra faire entrer les autres sèmes, qui dépendent du contexte, le virtuème ou le sens accidentel » (Dupriez 1987 : 410). Nous allons voir que certains noms propres (par exemple, Scout, Finch, et Maycomb) ainsi que le substantif *mockingbird*, ont des connotations spécifiques dans la culture anglophone. Mounin nous rappelle que ces connotations, « font partie du langage, *et qu'il faut les traduire*, aussi bien que les dénotations » (Mounin 1963 : 166). Il explique aussi que « les connotations viennent recreuser le fossé qui sépare les langues, fossé déjà creusé profondément par les différences les plus matérielles entre civilisations, par les différences les plus subtiles entre 'visions du monde' » (Mounin 1963 : 167-8). Même au sein d'une seule langue, les connotations ont tendance à varier selon les locuteurs et leurs appartenances :

> il y a les contextes cachés et ce que nous appelons les *connotations* qui ne sont pas toutes intellectuelles, mais affectives, pas toutes publiques, mais propres à un milieu, à une classe, un groupe, voire un cercle secret. (Ricœur 2004 : 48)

Souvent, les connotations culturelles se perdent de vue dans la traduction, comme l'explique Lederer : « l'ensemble de l'extension sémantique d'un mot ne pouvant se retrouver dans la traduction, celle-ci perdrait quelque chose de l'original » (Lederer 2006 : 62). Autrement dit, « Un mot ne conserve pas dans la traduction tous les sens figurés qu'il a dans la langue d'origine » (Dumarsais 1988 : 80-81). La perte des connotations dans une langue cible est un phénomène plus courant que l'on ne pense, et non seulement lors de la traduction des métaphores :

> if we take a single word of any language and try to find an **exact** equivalent in another […] we have to admit it cannot be done. A single primary denotation may be shared; but the constellation of secondary meanings, the movement of rings of associations, the etymological echoes, the sound and its own levels of association, do not have an equivalent because they cannot. (Merwin 1979 : viii)

Le risque élevé de passer à côté des connotations met une pression supplémentaire sur le traducteur, qui doit déduire les implications de l'écrivain : « there is much in the mind of a writer which remains implicit and the translator needs to pay attention to such implicit meanings » (Boase-Beier 2006 : 75). Si l'auteur n'est plus en vie, ce qui est souvent le cas

pour les grands classiques, les traducteurs, « have no choice but to make such assumptions or inferences about what the author meant, if translation is to be possible » (Boase-Beier 2006 : 38). Nous avons parlé plus haut des choix que doit effectuer le traducteur face à des éléments *intraduisibles.* Tout choix implique un risque, le risque étant défini comme « the possibility of not fulfilling the translation's purpose » (Pym 2005b : 71). Ainsi, c'est au traducteur de faire en sorte que le moins de connotations soient sacrifiées. Le traducteur est conscient de l'inévitabilité des pertes éventuelles et « il est difficile, dans cette éternelle hésitation à propos de ce qui doit être ici ou là sacrifié, de ne pas adopter, fréquemment, la décision erronée ! » (Schleiermacher 1999 : 61).

D'après de nombreux chercheurs, les pertes représentent une partie inhérente de toute traduction. Plus on s'approche de l'intraduisible, plus le risque de perte augmente. Prenons l'exemple de l'expression anglaise *lost in translation,* popularisée par le film du même nom, réalisé en 2003 par Sofia Coppola[35]. Sur le site de *wordreference.com*, le dictionnaire bilingue en ligne, nous trouvons une entrée réservée à cette expression, dans laquelle sont proposés deux équivalents français : « perdu à la traduction » ainsi que « intraduisible ». Ce lien entre *lost in translation* et *intraduisible* prouve que le concept de l'*intraduisible* est fondamentalement associé à une éventuelle perte de contenu dans la langue cible. Effectivement, les pertes dans notre corpus surviennent essentiellement lorsqu'un élément du texte source s'avère *intraduisible*. Celle-ci est une idée dominante dans la littérature sur la traduction littéraire :

> We are told that things get lost in translation, that a translation is second-best, a pale copy of the original. This discourse of loss dominates much discussion of the translation of poetry and prose. (Bassnett et Lefevere 1998 : 91)

[35] À noter qu'en France métropolitaine le titre de ce film n'a pas été traduit en français. La version française s'appelle donc *Lost in Translation*, comme la version originale. Par contre, la version québécoise a pour titre *Traduction Infidèle.*

Exemples de pertes triés du corpus

<u>*Mockingbird* - un oiseau inconnu, *comparant* d'une métaphore filée</u>

Le tout premier obstacle dans la traduction de *To Kill a Mockingbird* se présente au niveau du titre du roman. Le traducteur se trouve immédiatement face à un problème à la fois culturel et géographique. Le *mockingbird* est une espèce d'oiseau endogène à l'Amérique du Nord, et qui n'existe tout simplement pas sur le continent européen : « En France, rares sont ceux qui ont entendu chanter l'oiseau moqueur et encore plus rares ceux qui ont lu l'émouvant (et unique[36]) roman d'Harper Lee » (Clairefond 2011). Il s'agit donc d'un véritable vide lexical, c'est-à-dire, une absence de correspondance directe dans la langue française (ainsi due dans d'autres langues européennes). Le terme français que l'on trouve dans le dictionnaire est *moquer* ou *moqueur polyglotte* (Larousse), mais afin d'éviter toute confusion avec l'adjectif *moqueur*, qui s'emploie pour désigner quelqu'un qui a tendance à se moquer des autres, ce terme est souvent précédé par le nom *oiseau*, donnant ainsi la collocation *oiseau moqueur*.

C'est Atticus qui aborde le sujet de l'oiseau moqueur pour la première fois, et cette citation figure parmi les plus célèbres du roman :

Shoot all the bluejays you want, if you can hit 'em, but remember it's a sin to kill a mockingbird (99)	*Vise tous les geais que tu voudras, mais souviens-toi que c'est un péché de tuer un mockingbird* (98)	1961
	Tire sur tous les geais que tu voudras, si tu arrives à en toucher un, mais souviens-toi que c'est un péché de tuer un oiseau moqueur (132)	1989
	Tirez sur tous les geais bleus que vous voudrez, si vous arrivez à les toucher, mais souvenez-vous que c'est un péché de tuer un oiseau moqueur (plus NDT) (144)	2005

La version de 2005 contient une note du traducteur ayant une fonction purement explicative : « Le *mockingbird* ou « mime polyglotte » est un oiseau du sud des États-Unis qui imite cris, chants et bruits divers » (p. 144). Malgré la présence du terme français

[36] En 2011, *To Kill a Mockingbird* était encore le seule roman de Lee à avoir été publié.

oiseau moqueur, la traductrice - contrairement à celle de 1989 - a fait le choix d'assister le lecteur afin de garantir la compréhension de cette métaphore centrale :

> Avec la note exégétique, le traducteur donne au lecteur les outils contextuels nécessaires à une compréhension immédiate du texte. Il puise dans le hors-texte pour éclairer le texte, produisant de la connaissance plus que du sens. (Sardin 2007 : 3)

Il va sans dire que le titre d'un roman doit être traduit avec prudence, tout en considérant les éventuelles connotations que ce dernier pourrait engendrer (ou perdre) dans la culture cible. Étant donné que le titre est le premier syntagme - et parfois le seul - qui sera lu par le lecteur, le traducteur est chargé de trouver un titre accrocheur, mais fidèle à la fois, pour retenir son attention. L'enjeu est identique lorsqu'un écrivain choisit le titre d'une œuvre originale. Effectivement, *To Kill a Mockingbird* remplit les critères d'un titre littéraire : « I remember the title was extremely beautiful. I thought the title was everything a title should be - an invitation, a mystery » (Allan Gurganus dans Mcdonagh Murphy 2010 : 96). D'ailleurs, *To Kill a Mockingbird* est bien plus qu'un titre. Le *mockingbird* est un motif récurrent, la métaphore paradigmatique du roman[37], qui fait le lien entre l'innocence de Tom Robinson (ainsi que Boo Radley) et le monde naturel qui entoure les gens de Maycomb (Fender 2012 : 12-13). Par conséquent, ce titre symbolique reste présent dans l'esprit du lecteur jusqu'à la fin. La curiosité de ce dernier est éveillée lorsqu'il cherche la relation entre les oiseaux moqueurs et le contenu du roman. À l'exception de quelques moqueurs mentionnés par la narratrice dans sa description du paysage - « the mockingbirds were silent » (p. 105), « a cold February morning when the mockingbirds were still » (p. 232), « a solitary mocker poured out his repertoire » (p. 281) - on remarque une flagrante absence physique de ce fameux *mockingbird*. La vraie signification métaphorique se révèle petit à petit avec le déroulement des événements, et l'allusion se confirme au chapitre 30 quand Scout conclut « it'd be sort of like shootin' a mockingbird » (p. 304). Tout comme on aurait tort de tirer sur un oiseau inoffensif, dénoncer Boo Radley aux autorités serait un sacrilège : il a tué l'homme le plus maléfique du roman pour sauver deux enfants innocents. Pour ceux qui lisent le roman une deuxième fois, cette métaphore leur semble beaucoup plus explicite : « When reread now, its pages are almost too accessible, its

---

[37] « it's a sin to kill a mockingbird » = *it's a sin to discriminate against an innocent human being*.
Le *comparé* = Tom Robinson (ou autre) Le *comparant* = l'oiseau moqueur

themes nearly too clear. The mockingbird symbolism, for example, leaps out today as if in boldface and caps » (Betts 2007 : 138).

Il convient tout de même d'évoquer l'existence d'une interprétation alternative de ce réseau métaphorique autour de l'oiseau moqueur. Étant donné que le *mockingbird* symbolise le Sud, y compris l'hypocrisie sudiste et les valeurs archaïques, il se peut que Harper Lee fasse allusion à son désir profond de *tuer* les stéréotypes et les préjugés qui souillaient la réputation de sa terre natale. Tavernier-Courbin met en question l'innocence présumée de l'oiseau moqueur, attirant notre attention sur le côté obscur de cette espèce. Improbable, mais bien réfléchie, cette hypothèse est d'autant plus inaccessible au lecteur étranger :

> The title of the novel itself involves humor, either more subtle than the rest of the novel's or perhaps unwittingly on Lee's part […] one sees the mockingbird as a helpless and peaceful songbird - which is quite inaccurate. Mockingbirds are small birds […] but they are very aggressive, attacking other birds, even humans, and their own reflection. They are known as 'bullies' amongst birds because they will chase other birds from the feeders and even their nests, as they want the best nesting places for themselves. They are also many-tongued mimics, able to reproduce the songs of other birds as well as other sounds. […] if one takes into account the mockingbird's aggressiveness, it can then become a symbol of hypocrisy rather than tolerance - pretending to be what it is not. Its emulating the songs of other birds would then link the mockingbird more closely to the 'sickness' of intolerance and racism pervading the southern states, to the hypocrisy of the legal system merely going through the pretense of dispensing justice, and the mendacity of the missionary circle voicing Christian beliefs but contradicting them in action.
> Its very name evocatively including the word 'mocking' (imitating, but also ridiculing through imitation, and expressing scorn), the mockingbird could also symbolize the satirist revealing the ugly underbelly of the South through humor. Laughter kills by exposing the gangrene under the beautiful surface but also by demeaning it. (Tavernier-Courbin 2007 : 58-9)

Les oiseaux en général occupent une place importante dans le langage littéraire. Chaque espèce d'oiseau est symbolique et ce n'est pas par hasard que Harper Lee a choisi le *mockingbird* comme symbole :

> After Shakespeare had used up the eagle and owl for symbolism, and Milton had used the cormorant (greed) to represent the devil himself, the next bird of choice in British poetry became the nightingale. It was left for an American novelist, Harper Lee […] to turn the mockingbird (dubbed the southern nightingale for its free-flung excess of song) into a lasting literary symbol of innocence. (Betts 2007 : 135)

Dans notre corpus, on aperçoit une tendance à se servir des animaux en tant que *comparants* dans la création des métaphores et des comparaisons, surtout lorsque le

comparé est un être humain. Il est tout à fait naturel, voire plus logique, de comparer un être humain à un autre objet animé, et non à un objet inanimé. Certains personnages humains ont des caractéristiques en commun avec les *mockingbirds*, notamment l'innocence, la fragilité ou la vulnérabilité. De plus, les nombreuses références aux animaux, choisis avec un soin particulier, contribuent à l'illustration du paysage rural du sud de l'Alabama. Aux métaphores tournant autour de l'oiseau moqueur s'ajoutent plusieurs références à d'autres oiseaux au cours de la narration, par exemple, *bluejays*[38], *chickens*, *hen*, *duck*, ce qui ne fait que renforcer le thème du *mockingbird* en nous rappelant le cadre champêtre.

Si l'image de l'oiseau moquer possède une importance géographique, elle a aussi des connotations culturelles. Il est à noter que l'oiseau moqueur est le symbole officiel (ou *State Bird*) de cinq états sudistes des États-Unis : l'Arkansas, la Floride, le Mississippi, le Tennessee et le Texas (Fender 2012 : 12-13). Ironiquement, ce n'est pas le symbole de l'Alabama[39]. Néanmoins, le mockingbird est « generally seen as symbolizing the South » (Tavernier-Courbin 2007 : 59) et il est considéré « part of the cult of living in the South: There's always one on every corner just singing its little gullet out » (Allan Gurganus dans Mcdonagh Murphy 2010 : 96). Le symbolisme attribué à l'oiseau moqueur est depuis longtemps reconnaissable aux yeux des Américains, et des anglophones en général. D'ailleurs, on repère de nombreuses références aux *mockingbirds* dans la littérature antérieure au roman de Lee, dans le folklore, et même dans certaines chansons populaires en langue anglaise. En voici quelques exemples :

- ***Out of the cradle endlessly rocking***[40] : poème de Walt Whitman, 1859.

---

[38] La référence aux geais bleus a pu être traduite sans difficulté particulière. Néanmoins, il est à noter que dans les versions de 1962 et 1989, *geai blu* a été transformé en *geai*, le geai *blu* étant natif aux Amériques. Au sujet des symboles consacrés ou conventionnels, Morier met en évidence une connotation supplémentaire de cette espèce d'oiseau dans la langue française : le geai étant symbole de *plagiat* (Morier 1989 : 1140). Puisque le plagiat constitue une faute morale, Atticus permet à ses enfants de tirer sur les geais à la place de l'oiseau moqueur.

[39] Cependant, le roman contient des références au camélia, State Flower de l'Alabama, un symbole plus subtil mais d'une importance équivalente. Les camélias de Mrs Dubose sont arrachés par Jem au chapitre onze et cette action d'arracher les camélias est également symbolique, et comparable au fait de tuer un oiseau moqueur.

[40] « Out of the cradle endlessly rocking,
Out of the mocking-bird's throat, the musical shuttle, »

- ***Listen to the Mockingbird*** : chanson populaire américaine écrite en 1855 par Septimus Winner. Reprise en 2013 par Stuart Duncan (célèbre chanteur bluegrass) et Dolly Parton (reine de la musique country), cette chanson qui parle de la mort et des institutions sudistes[41] était populaire à l'époque de la guerre de sécession[42].

- ***Hush, little baby***[43] : Chanson populaire/berceuse d'origine inconnue, probablement écrite dans le sud des États-Unis au cours du 18ème siècle.

Alors comment traduire *mockingbird* en français ? Malheureusement, même si l'on utilise une traduction appropriée de ce substantif, certaines connotations culturelles risquent de se perdre dans l'Hexagone. Lors de la première traduction française en 1961, la traductrice a remplacé le terme *mockingbird* par une espèce d'oiseau plus reconnaissable pour les francophones : le rossignol. Nous avons là un exemple d'une traduction cibliste. Les similitudes entre ces deux espèces sont nombreuses, notamment au niveau de la couleur et la taille. Après tout, le *mockingbird* a été renommé le rossignol du Sud (Betts 2007 : 135, voir citation ci-dessus). Les deux espèces sont connues pour leur chant, et dans les deux cas c'est le mâle qui chante pour attirer la femelle. Néanmoins, il existe aussi plusieurs différences entre les deux espèces. Certaines d'entre elles sont négligeables, comme le fait que le rossignol a plutôt tendance à chanter la nuit (**night**ingale). De plus, le rossignol a son propre chant, connu pour être agréable (voire sacré ou divin), alors que l'oiseau moqueur imite le chant d'autres oiseaux, d'où son nom. Mais il y a une différence en particulier qui s'avère très problématique : le rossignol et le moqueur ne se trouvent pas sur le même continent et cela pose un problème de vraisemblance. Bien entendu, *To Kill a Mockingbird* est un roman fictif, mais il s'agit d'une fiction basée sur des faits réels. Tout comme l'oiseau moqueur est introuvable en Europe, le rossignol ne se trouve pas dans la nature aux Amériques. En ce qui concerne le titre pris de manière isolée, ce changement de nom reste recevable, mais la narration serait beaucoup moins vraisemblable si des rossignols figuraient dans la description du paysage américain. Nous présumons que c'est pour cette raison que la traductrice ne parle plus du rossignol à l'intérieur du roman. Elle

---

[41] « I yet remember, When we gather'd in the cotton, side by side »

[42] « The mournful lyrics, about a mockingbird singing on a lover's grave, spoke eloquently to Americans in an era when death darkened so many doorsteps. Abraham Lincoln found the song "as sincere as the laughter of a little girl at play." His enemies also liked it » (Widmer 2013).

[43] « Hush, little baby, don't say a word,
Mama's going to buy you a mockingbird.
And if that mockingbird don't sing,
Mama's going to buy you a diamond ring. »

utilise la stratégie de l'*emprunt* (définie ci-dessus), en conservant le terme de la langue source : *mockingbird*. C'est désormais au lecteur de faire des recherches supplémentaires s'il souhaite en savoir plus sur le *mockingbird*. Voici quelques exemples de la manière dont la stratégie de l'emprunt a été employée dans la version de 1961 :

- Vise tous les geais que tu voudras, mais souviens-toi que c'est un péché de tuer un **mockingbird** (98)
- Les arbres étaient immobiles, les **mockingbirds** silencieux (103)
- l'atmosphère dans la salle d'audience fut exactement la même que celle d'un matin froid de février, quand les **mockingbirds** étaient silencieux (232-3)
- un **mockingbird** chantait (286)
- ce serait un peu comme si on tuait un **mockingbird** (310) (*mes annotations en gras*)

Le nouveau titre *Quand meurt le rossignol* est discutable en termes de fidélité. D'abord, le verbe *mourir* (meurt) n'a pas la même signification que *tuer,* la traduction de *to kill*. Tuer est un verbe transitif et implique une certaine volonté de la part du sujet. Mourir, en revanche, est un verbe intransitif, involontaire, et ne suggère aucun préjugé, aucune mauvaise volonté ni aucune maltraitance. De plus, l'article défini, *le,* fait penser qu'il y a une seule victime, alors qu'en réalité plusieurs personnages sont comparables à l'oiseau moquer. *A Mockingbird,* avec son article indéfini, peut designer n'importe quel mockingbird parmi l'ensemble de l'espèce. Nous remarquons également l'inversion du sujet et du verbe. *Quand* ***le rossignol meurt*** devient *Quand* ***meurt le rossignol***, produisant un effet lyrique ou poétique. D'ailleurs, en français le rossignol est un symbole conventionnel qui représente le « lyrisme de l'amour » (Morier 1989 : 1142). Même en dehors du français, le rossignol est un symbole fréquemment utilisé par les poètes, et cela depuis des siècles, vu que ce petit oiseau a fait des apparitions dans les œuvres de Homer :

> *... the* ***nightingale*** *of the greenwood, sings sweetly ...* (Odyssey)

et de Shakespeare :

> *As* ***Philomel***[44] *in summer's front doth sing…* (Sonnet 102)

[44] Dans la mythologie gréco-latine Philomel fut transformée en rossignol.

Dans la retraduction de 1989, le rossignol se transforme en alouette, avec le nouveau titre, *Alouette, je te plumerai*. L'alouette et le rossignol ont eux-mêmes beaucoup en commun, et en plus, ils se trouvent tous les deux en Europe. La plus grande différence est que le rossignol chante la nuit alors que l'alouette chante le jour. Dans *Romeo et Juliette,* acte 3, scène 5, ces deux espèces sont juxtaposées par Shakespeare :

> *It was the* ***nightingale****, and not the* ***lark***
> *That pierced the fearful hollow of thine ear.*

Le titre, *Alouette, je te plumerai*, a été emprunté directement dans la culture française, faisant preuve d'une traduction cibliste encore plus flagrante. Grâce à la chanson enfantine populaire, ce titre est idiomatique et facilement reconnaissable, et les francophones peuvent s'y identifier avec facilité. Dans un sondage (voir annexe), il s'est avéré qu'un grand nombre de Français, y compris ceux qui ne connaissait même pas le roman de Lee, croyait avoir lu cette traduction durant leur enfance ! Ils l'ont confondue, bien entendu, avec la célèbre comptine. Cependant, cette familiarité s'effectue au détriment de la fidélité de la traduction. Tandis que la morale dans *To Kill a Mockingbird* est de ne pas tuer ni blesser les personnes innocentes, l'énoncé *Alouette, je te plumerai* n'a rien de dissuasif ni d'éthique. Ce titre ressemble plutôt à une menace envers l'oiseau en question, d'autant plus que les oiseaux sont déjà morts au moment de les plumer.

Il serait pertinent de faire mention de la distinction entre la couleur des oiseaux moqueurs et celle des alouettes ou des rossignols. Si les trois espèces sont tachetées avec un mélange de plumes blanches et de plumes foncées, le contraste est plus marqué chez les oiseaux moqueurs. Ces derniers ont la gorge claire et des plumes grises ou brunes sur le dos. Sur les ailes, il y a aussi des taches blanches. Ce mélange de tons nous fait penser aux enfants métis, comme ceux de Dolphus Raymond. Avec un parent blanc et un parent noir, ces enfants sont persécutés comme les oiseaux moqueurs et les autres victimes de la société.

Le titre le plus proche de l'original est sans doute le dernier : *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur.* Ici, la fidélité est privilégiée au détriment de la fluidité : *oiseau moqueur* est la traduction correcte de *mockingbird* sur le plan zoologique, mais ce titre est considérablement moins accrocheur, voire incompréhensible pour certains lecteurs

francophones. De plus, par rapport au titre original, il y a deux différences linguistiques non négligeables. D'abord, il s'agit d'un impératif (*ne tirez pas*) et non l'infinitif (*to kill*). L'utilisation d'un impératif éclaircit davantage la leçon que le roman vise à donner aux lecteurs, puisque les lecteurs de cette traduction savent dès le départ qu'il ne faut *pas* tuer l'oiseau moqueur. En anglais, l'infinitif *to kill* crée un élément de mystère, étant donné que le lecteur de l'original ne sait pas qu'il s'agit d'une interdiction avant qu'Atticus ne prononce sa fameuse phrase : *It's a sin to kill a mockingbird.*

L'autre différence est que la façon de tuer l'oiseau moqueur est précisée dans ce troisième titre français. Dans la langue source, le lecteur apprend par le dialogue qu'il s'agit d'un fusil métaphorique avec lequel il ne faut pas tuer le moqueur, tandis que dans cette traduction nous savons avant d'ouvrir le livre qu'il y a un rapport avec la chasse aux oiseaux. Le lecteur est donc davantage informé et mieux préparé aux événements du roman, particulièrement au sort de Tom Robinson, qui finit également par être tué par tirs de balle. Le fait de préciser cette façon de tuer les victimes aide le lecteur à se situer dans le contexte géographique : la petite ville fictive de Maycomb se trouve au milieu de la vaste campagne de l'Alabama. Ici, les animaux sauvages et la chasse font partie de la vie quotidienne des personnages. Encore aujourd'hui, la vente libre des armes à feu et le droit de les posséder constituent des particularités de la culture nord-américaine[45]. Néanmoins, si cette précision peut être considérée comme un ajout d'informations supplémentaires, elle entraîne des pertes significatives sur le plan interprétatif. Les interprétations alternatives sont ainsi entravées, notamment celle que nous avons décrite ci-dessus, ainsi que l'éventuel lien entre l'oiseau moqueur et Boo Radley, ou encore les enfants, Scout et Jem. Ces derniers sont des victimes innocentes, ciblées par Bob Ewell vers la fin du roman, mais puisque Bob Ewell se sert d'un couteau à la place d'un fusil, le rapprochement est plus ambigu.

Alors que notre corpus repose sur les trois traductions françaises, il ne faut pas oublier que *To Kill a Mockingbird* a été traduit en plus de quarante langues étrangères. Il est digne

[45] Deuxième amendement de la Constitution des États-Unis : *A well regulated militia being necessary to the security of a free state, the right of the people to keep and bear arms shall not be infringed.*

d'être remarqué que les traducteurs espagnols et allemands ont suivi la même logique que Germaine Béraud, traduisant ainsi le terme *mockingbird* par *rossignol* :

Titre espagnol :	*Matar un* ***ruiseñor*** (publié en 1974 et 2011)
Traduction littérale en français :	Tuer un **rossignol**.
Titre allemand :	*Wer die* ***Nachtigall*** *stört* (publié en 1962 et 2010).
Traduction littérale en français :	Qui dérange le **rossignol**.

En portugais, c'est l'alouette qui a été privilégiée, et ce, à plusieurs reprises :

Não matem a ***Cotovia*** (1964, 1996)	Ne tuez pas l'alouette
Por favor não matem a ***cotovia*** (2004)	S'il vous plaît, ne tuez pas l'alouette
Mataram a ***cotovia*** (2012)	Ils ont tué l'alouette

Cependant, en italien, il n'y a plus aucune référence aux oiseaux dans le titre :

Il buio oltre la siepe (plusieurs publications entre 1962 et 2011)
Traduction littérale en français : L'obscurité derrière la haie.

Le titre italien nous fait penser à celui de la version cinématographique en français, *Le silence et les ombres.* Étant donné que ce film a représenté les États-Unis au festival de Cannes en mai 1963, il n'est pas étonnant que *To Kill a Mockingbird* soit plus connu en France en tant que film qu'en tant que roman. Mais comment expliquer un changement si radical du titre ? Comme le constate Clairefond dans son article de journal en ligne, « On s'explique mal l'origine du titre français de l'adaptation ciné, Du Silence et des ombres » (Clairefond 2011). Nous revenons sur l'importance d'un titre accrocheur, que ce soit pour une traduction ou une œuvre originale. Au cinéma, le public n'est pas forcément le même. En particulier, les cinéastes de Hollywood visent un public de masse, ce qui expliquerait la nécessité d'un titre plus vague et accessible à tous. La décision a donc été prise d'enlever du titre la référence aux oiseaux, et par conséquent, d'éviter la traduction de la métaphore. À la place d'un titre métaphorique, nous avons un titre lugubre avec une touche de romantisme, ce qui est approprié pour un film produit volontairement en noir et blanc à

une époque où la norme était déjà de réaliser les films en couleur. Tout au long du film, le réalisateur, Robert Mulligan, joue avec la lumière et les ombres dans sa mise en scène. Nous étudierons plus tard l'aspect métaphorique de la lumière et de l'obscurité.

Snow white duck fluff

La description suivante de Boo Radley, notamment l'adjectif *feathery*, confirme le lien entre ce dernier et les oiseaux moqueurs :

His hair was dead thin, almost feathery on top of his head (298)	*ses cheveux étaient morts et fins, presque un duvet sur le haut de sa tête* (303)	1961
	des cheveux rares et fins à peine visibles au sommet de son crâne (387)	1989
	ses cheveux rares et fins formaient comme un duvet au sommet de son crâne (418)	2005

Bien que dans la version originale il n'y ait pas de métaphore ou de comparaison apparente, en 1961 et 2005 les traductrices ont traduit *feathery* respectivement par une métaphore et une comparaison, faute d'adjectif équivalent dans la langue cible. Physiquement, Boo Radley est fragile comme un petit oiseau blessé. Quant à ses actions, il a un comportement de pie lorsqu'il cache des objets de valeur dans le chêne devant sa maison. Mais malgré sa discrétion et sa fragilité, Boo emploie toute sa force pour protéger Jem et Scout de Bob Ewell. Ce comportement inhabituel ressemble à celui des oiseaux moqueurs quand la couvée est en danger :

> Its aggressions are usually in defense of nest or young, and it will plunge fiercely toward the threat of a dog or human, or climb to the sky to harass and drive off the much larger hawk. In Lee's novel, too, Boo seems a harmless recluse, no more threatening than a songbird, until the young are threatened and nothing but the last resort of violence will save them. (Betts 2007 : 136)

Si Boo Radley est réprouvé dans le monde adulte, Dill l'est dans le monde des enfants. La description physique de Dill met en évidence le parallèle entre ces deux personnages :

his hair was snow white and stuck to his head like duck-fluff (8)	*ses cheveux blancs comme la neige se hérissaient tels le duvet d'un canard* (14)	1961
	aux cheveux blonds presque blancs moussant sur sa tête comme du duvet de canard (17, 19)	1989, 2005

La description de Dill se trouve tout au début du roman, alors que celle de Boo se trouve juste avant la fin. En plus des ressemblances physiques entre ces deux mâles, la syntaxe est presque identique dans les deux descriptions[46] :

his hair was *snow white* and stuck to **his head *like duck-fluff***

His hair was *dead thin*, almost ***feathery*** on top of **his head**

Chaque fois, il y a deux comparaisons dans une seule phrase :

Comparé	*Comparants*	
Dill	la neige	un canard
Boo	la mort	un oiseau

La comparaison *snow white* pose un problème d'intraduisibilité. Pour des raisons grammaticales, en français il n'est pas possible de dire « les cheveux blanche neige ». Surtout, il y a un problème de genre : un cheveu est masculin et la neige est féminine. *Snow white* est facile à comprendre pour les lecteurs anglophones, grâce à l'histoire des Frères Grimm (1812), ainsi qu'au film de Disney du même nom, sorti en 1937. *Snow white* est une comparaison lexicalisée pour décrire la couleur de quelque chose de très clair. En français, le traducteur est obligé d'ajouter *comme* pour formuler une comparaison conventionnelle, comme dans la version de 1961. Dans les deux autres versions, la comparaison à la neige a été retirée et remplacée par une explication. L'autre comparaison, *like duck fluff*, a pu être traduite sans difficulté. La seule variante parmi les trois versions est le mot outil (*tels/comme*), mais cela ne change rien sur le plan sémantique.

[46] En établissant des parallèles entre Dill et Boo, il se peut que Lee fasse allusion à l'avenir de Dill. Si la mentalité de la population ne change pas, Dill finira peut-être dans une situation semblable à celle de Boo, rejeté par la société.

Teacakes

Lorsqu'elle se présente au lecteur dans le premier chapitre, Scout, la narratrice, décrit en détail la ville de Maycomb à l'époque de son enfance. Le lecteur fait un voyage dans le temps et dans l'espace afin de pouvoir situer les événements qui vont suivre au cours du roman. C'est dans ce passage que nous trouvons la fameuse phrase où elle décrit le physique des femmes blanches de Maycomb à travers une comparaison « vive » : *like soft teacakes.* Cette phrase est souvent citée pour illustrer la manière dont Harper Lee reproduit l'ambiance du Sud : « The description early on of the ladies with their powder sort of melted like frosting on teacakes by nightfall seemed to be so knowing and so loving, and kind of rueful but very true » (Allan Gurganus cité dans McDonagh Murphy 2010 : 98). Cette description contient également la première comparaison que nous considérons *intraduisible* :

> « Ladies bathed before noon, after their three-o'clock naps, and by nightfall were **like soft teacakes** with frostings of sweat and sweet talcum » (p. 5)
>
> La teneur/le comparé = *ladies*, le véhicule/comparant = *soft teacakes*

L'élément problématique dans cette comparaison est le comparant, *teacakes*, qui fait allusion à un aliment spécifique à la culture anglo-saxonne :

> L'allusion est commune, les lecteurs d'une même civilisation se retrouvent […] en anglais comme en français. En revanche, dans le cas d'allusions spécifiques à une nation ou à sa langue, le travail du traducteur consiste à retrouver dans son patrimoine culturel une allusion qui sera commune à tous les lecteurs de la langue-cible. (Rapatel 2002 : 100)

Outre sa spécificité culturelle, le choix de ce comparant est pertinent parce qu'il prépare le lecteur à un futur événement qui aura lieu dans la deuxième partie du roman, c'est-à-dire le *Missionary Circle Tea Party*, une réunion organisée par Aunt Alexandra. Bien entendu, la cuisine et les traditions culinaires diffèrent largement d'une culture à l'autre, mais même parmi les Anglo-Saxons il y a un certain désaccord concernant le terme *teacake*, puisque sa signification varie selon la situation géographique et la période. De nos jours, en anglais britannique, un *teacake* désigne une sorte de petit pain avec des fruits secs à l'intérieur, souvent mangé grillé. Mais il en existe aussi une version au chocolat et à la guimauve,

fabriquée par la marque Tunnock's[47] ou Cadbury. Dans le sud-est des États-Unis (mais nulle part ailleurs dans le pays !) le *teacake* ressemble plutôt à un *cookie* : « in the Southeastern United States, a tea cake is a traditional dense large cookie, made with sugar, butter, eggs, flour, milk, and flavoring » (Georgia Home Economics Association: 1980). Nous présumons que ceux-ci sont les *teacakes* auxquels Harper Lee fait référence[48].

Voici les traductions de cette comparaison dans les trois versions françaises :

Ladies […] **were like soft teacakes with frostings of sweat and sweet talcum** (5)	*ressemblaient à des biscuits mollassons, glacés de sueur et de poudre de riz* (13)	1961
	évoquaient des choux à la crème avec leur glaçage de poudre et de transpiration (14)	1989
	ressemblaient à des gâteaux pour le thé, glacés de poudre et de transpiration (16)	2005

Nous remarquons que chaque traducteur a abordé cette traduction d'une manière différente. Naturellement, ils ont tous évité la traduction littérale (glose : *biscuits à thé*) qui ne serait ni idiomatique ni appropriée pour transmettre le sens correctement. L'exemple suivant d'Aury résume parfaitement le dilemme du traducteur : « quand on aura traduit le scone écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout » (Aury 1963 : X-XI). De plus, sa proposition ironique d'ajouter « une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi » (citée plus haut dans ce chapitre) serait tout à fait envisageable dans ce cas[49].

Traduction de 1961 : biscuits mollassons

Sur le plan stylistique cette traduction est particulièrement intéressante puisque le traducteur a inséré une deuxième figure de style dans la comparaison : il s'agit d'une

[47] http://www.tunnock.co.uk/products/teacakes/

[48] Source de l'image à droite : https://iheartrecipes.com/grandmas-southern-tea-cakes/

[49] Schäffner, par exemple, se dit en faveur des annotations dans certains cas comme celui-ci : « If […] the culture-specificity of the ST is to be stressed, then it would be better to reproduce the SL metaphor and add an explanation, either in a footnote or by means of annotations » (Schäffner: 2004).

hypallage. L'adjectif *mollasson,* qui qualifie les biscuits, est l'équivalent de *soft* dans la langue source, quoique amplifié. En effet, tous les biscuits deviennent *mollassons* après avoir été trempés dans le thé. Cependant, cet adjectif n'est pas habituellement utilisé pour décrire la nourriture, s'appliquant plutôt aux êtres humains, ou à d'autres objets animés. Il désigne quelqu'un qui est mou, lent, ou en manque d'énergie. En réalité, ce sont les femmes de Maycomb qui sont *mollassonnes,* à cause de leur rythme de vie ralenti et leur manque d'activité physique. À l'époque de la Grande Dépression dans une ville provinciale comme Maycomb, les journées passaient très lentement, comme l'explique Lee dans ce même chapitre :

> People moved slowly then. They […] took their time about everything. A day was twenty-four hours long but seemed longer. There was no hurry, for there was nowhere to go, nothing to buy and no money to buy it with. (p. 5-6)

Par glissement syntaxique, l'adjectif *mollasson* a été attribué aux biscuits. Comme une ressemblance est évoquée entre les femmes de ce pays et les biscuits en question, le terme *mollasson* finit tout de même par désigner ces femmes qui constituent le *comparé* dans cette comparaison. Néanmoins, malgré l'ajout stylistique, il y a une perte sémantique significative dans cette version parce que le genre de biscuit n'est pas du tout précisé. *Teacakes* est traduit tout simplement par *biscuits,* un nom beaucoup plus général. *Mollasson* n'est qu'un adjectif, et non un genre de biscuit.

Traduction de 1989 : choux à la crème

Ici la traductrice a opté pour un *comparant* ancré dans la culture française : *choux à la crème*. La substitution de *teacakes* par un dessert typiquement français est un exemple de l'approche cibliste qui prévaut dans cette version de 1989. Comme pour toute traduction cibliste, il y a un risque que le lecteur se perde quelque part entre son propre pays et le lieu de la narration. Pour cette raison il faut garder une certaine cohérence. Aujourd'hui, les choux à la crème sont courants aux États-Unis - connus sous le nom de *cream puffs* - mais il faut se demander si, à cette époque, la narratrice aurait pu connaître cette spécialité française alors qu'elle n'avait jamais voyagé en dehors de la ville de Maycomb. D'ailleurs, le choix d'une image purement française pourrait faire penser que l'histoire se déroule en France. Cela changerait de manière importante le cadre culturel, ce qui ne serait pas idéal

étant donné que la situation géographique est d'une importance significative dans ce roman historique.

Certes, il y a plusieurs ressemblances entre les *teacakes* et les choux à la crème, notamment leur taille et leur couleur, mais quant aux traditions et aux connotations sociales, les similitudes sont moins nombreuses. Alors que le rituel du thé est considéré comme un habitus de la haute société, le *teacake* en lui-même est un aliment de base dans la cuisine anglo-saxonne et consommé tous les jours par des gens de toutes les classes sociales. Les choux à la crème, lui, se mangent plutôt pendant les repas spéciaux, par exemple, les fêtes de mariage ou de baptême, souvent en forme de pièce montée. Ces derniers sont donc associés à la noblesse et ils comportent des connotations de supériorité et de richesse, ce qui est tout à fait approprié pour les femmes blanches de Maycomb Town, les actrices mêmes du rituel bourgeois du thé. Il est également à noter que les choux sont sphériques, contrairement aux *teacakes* qui sont plutôt plats. De la même manière que Lee satirise et se moque discrètement de la petite bourgeoisie de Maycomb, la comparaison avec les *choux à la crème* suggère que ces femmes sont rondes, peut-être même en surpoids, à cause de leur style de vie aisé et luxueux. En gros, elles sont davantage ridiculisées par la narratrice dans cette version.

Traduction de 2005 : gâteaux pour le thé

Cette troisième traduction de 2005 est la plus proche de l'original, dans le sens où il n'y a ni généralisation ni substitution. La seule perte est au niveau de la fluidité. *Gâteaux pour le thé* n'est qu'une vague définition de *teacakes.* Et encore, le lecteur francophone risque toujours de se poser la question suivante : mais qu'est-ce que c'est exactement un gâteau pour le thé ?

Quant au *frostings of sweat and sweet talcum,* nous remarquons que les trois traductrices ont toutes opté pour une forme du verbe *glacer* pour traduire le substantif *frostings*. Ce verbe est tout à fait convenable pour décrire le saupoudrage de talc, ainsi que l'application des couches de sucre glace dans un contexte culinaire. L'élément qui s'est avéré problématique est le terme *sweet talcum.* Dans la première traduction, *poudre de riz* est un exemple d'une substitution. Étant donné que la poudre de riz est utilisée autant en cuisine

qu'en cosmétique, ce choix renforce le lien comparatif entre les dames blanches (le *comparé*) et les gâteaux (le *comparant*). De plus, le terme *poudre de riz* apporte une connotation supplémentaire qui compense l'éventuelle perte de *teacakes* dans la traduction. Traditionnellement, la poudre de riz était utilisée en cosmétique pour ses propriétés blanchissantes, notamment par les femmes asiatiques pour se blanchir le visage, et plus tard par les femmes britanniques afin de cacher leurs tâches de rousseur. Ce désir d'avoir la peau parfaitement blanche nous rappelle la division historique entre les Blancs et les Noirs, et la supériorité ressentie par les Blancs. Le fait de se cacher derrière un voile poudré évoque également le caractère superficiel, voire hypocrite, de ce groupe social. Dans les deux autres traductions, nous trouvons tout simplement le terme *poudre*, sans aucune précision de genre.

King Cotton

Bien que *To Kill a Mockingbird* fût écrit presque cent ans après la Guerre de Sécession, Lee ne permet pas au lecteur d'oublier le passé obscur des états du Sud. Partout dans la ville de Maycomb, il y a des traces historiques, que ce soit la référence au pistolet de la Confédération caché sous la couverture de Mrs Dubose, ou les images métaphoriques et les expressions idiomatiques qui font allusion à l'époque de l'esclavage. L'Alabama est situé dans le *Black Belt*, une zone agricole de terre fertile où la production du coton avait été l'industrie principale, notamment dans les plantations où travaillaient les esclaves[50]. La maison fictive d'Aunt Alexandra, *Finch's Landing*, est en effet une ancienne plantation de coton. Le coton était tellement important pour l'industrie du Sud que le slogan *King Cotton* a été forgé pendant la guerre civile par les états confédérés. Ces derniers estimaient qu'ils auraient pu prospérer sur le plan économique en dehors de l'Union grâce au coton. Étant donné que la demande pour le coton était très élevée en Europe pendant la révolution industrielle, la Confédération espérait davantage de soutien de la part du Royaume Uni et de la France. Cependant, le Royaume Uni avait des ressources alternatives en Inde et en Egypte, ce qui a fait baisser le prix du coton aux États-Unis, et par conséquent, la valeur

[50] C'est une coïncidence que Rosa Parks, militante des droits civiques qui a déclenché le Montgomery Bus Boycott, était couturière. Elle travaillait dans le coton, cette même matière première que ses ancêtres cultivaient. Mme Parks est devenue célèbre en 1955, cinq ans avant la publication de *To Kill a Mockingbird.*

des plantations et des terrains. À vrai dire, la crise économique avait commencé dans le sud bien avant le Krach de Wall Street en 1929.

Dans le premier chapitre, la narratrice nous présente la famille Radley qui habite au bout de la rue. C'est dans la description de Mr Radley, le père de famille, que nous trouvons la première référence métaphorique au coton. Il s'agit d'une expression idiomatique qui évoque la manière dont Mr Radley gagnait sa vie :

he "bought cotton" (10)	*il « achetait du coton »* (15)	1961
	il se « tournait les pouces » (19, 22)	1989, 2005

Inconnue ailleurs dans la langue anglaise et introuvable dans les dictionnaires, l'expression *he bought cotton*, qui signifie que Mr Radley ne faisait rien, est sans doute spécifique à la région. Il y a peut-être un rapport avec le bas prix et la redondance du coton à l'époque. Une autre hypothèse est que les travailleurs *cultivaient* le coton, alors que les oisifs *achetaient* le coton. La métaphore n'étant pas lexicalisée en anglais, elle est plutôt difficile à déchiffrer, d'où l'explication ajoutée par la narratrice : « a polite term for doing nothing ». Pourtant, une métaphore efficace ne devrait-elle pas fonctionner toute seule sans l'intervention du narrateur ? Ici, une explication est nécessaire, même dans langue source, ce qui fait penser que le rôle de cette expression métaphorique n'est ni d'expliquer ni de clarifier un nouveau concept, mais plutôt de souligner le contexte géographique pour le lecteur. Effectivement, ce n'est pas l'expression en elle-même qui est *intraduisible* mais les connotations de cette dernière et l'allusion aux institutions sudistes. La référence au coton nous rappelle que l'action se déroule dans le Sud des États-Unis, où, il y quelques décennies, les esclaves travaillaient encore dans l'exploitation du coton. D'ailleurs, en faisant allusion à l'esclavage, Lee met en évidence le progrès qui a déjà été fait en matière de droits civiques, surtout dans le nord des États-Unis. Elle envoie un message d'espoir concernant le progrès qui reste à faire mais qui est, néanmoins, à portée de main.

Dans la première version française, la métaphore est traduite littéralement : *il* « *achetait du coton* ». Cela n'a pas plus de sens en français qu'en anglais, donc l'étrangeté du texte original est préservée. Dans les deux autres versions, l'image du coton a été supprimée et

nous trouvons à sa place l'expression lexicalisée *il se tournait les pouces.* Celle-ci ressemble à l'expression anglaise *to twiddle one's thumbs,* qui a la même signification : ne rien faire. Celui qui se tourne les pouces a sans doute les mains vides, et ce geste est aussi inutile que d'acheter quelque chose qui ne vaut rien. Cependant, il faut croire c'était un choix intentionnel de la part de Harper Lee de mettre *bought cotton* à la place d'une expression plus conventionnelle. En traduisant ce segment par *il se tournait les pouces*, nous perdons la référence culturelle, ou plus précisément, régionale. Nous verrons dans la troisième partie comment ce genre de perte peut être compensé ailleurs dans une traduction littéraire, mais pour l'instant, nous allons analyser d'autres métaphores et comparaisons dans notre corpus qui font référence au coton.

Plus tard dans la narration, lorsque Scout mange la moitié d'un gâteau au beurre (*hot biscuit-and-butter*), elle fait une remarque peu ordinaire : « It tasted like cotton » (p. 114).

It tasted like cotton (114)	*Ça avait un goût de coton* (112)	1961
	Je n'eus qu'un goût de coton dans la bouche (150)	1989
	Elle avait un goût de coton (164)	2005

À ce moment-là, Scout est choquée par le comportement de son frère. En temps normal, Jem est calme et posé, mais il vient de perdre son sang-froid et d'arracher les camélias de Mrs Dubose pour se venger de ses injures. En plus, Scout est triste, parce que pour ce faire, Jem a utilisé le nouveau bâton qu'il venait de lui offrir. Le bâton de Scout est donc aussi abîmé que les camélias. Scout a le sentiment que Calpurnia est au courant de ce qui s'est passé et elle craint la réaction de son père. Calpurnia donne un gâteau à Jem, probablement pour le consoler, et Jem partage ce gâteau avec Scout. « Tasted like cotton » est une comparaison *vive* qui fait preuve d'étrangeté autant en anglais qu'en français. Le coton à l'état naturel n'a aucun goût et, bien que ce dernier ne soit pas comestible, l'on imagine que manger du coton serait désagréable et suffocant[51]. Ce gâteau n'apporte aucune consolation à Scout, plutôt il l'étouffe, tout comme les insultes de Mrs Dubose.

[51] Il est intéressant de noter qu'en anglais américain la barbe à papa s'appelle *cotton candy.* Il y a un contraste entre le goût insipide du coton et le goût sucré de la barbe à papa qui fait plaisir aux enfants.

Encore une fois, Lee a créé une comparaison pour nous rappeler la situation géographique et le passé obscur de cette région. Le coton brut est blanc, comme le sont les camélias dans le jardin de Mrs Dubose, ainsi que la peau claire de ces personnes qui se croient supérieures et qui regrettent le Vieux Sud[52]. Cette comparaison a donc été privilégiée au détriment d'une autre expression idiomatique qui aurait demandé moins d'effort de la part du lecteur ou du traducteur. Par exemple, *to leave a bad taste in one's mouth* est une métaphore lexicalisée qui aurait pu exprimer convenablement le dégoût de Scout. Cette expression a même un équivalent direct en français : *laisser un mauvais goût dans la bouche.* Après tout, l'injustice subie par la population afro-américaine a laissé un mauvais goût dans la bouche de nombre d'entre eux. Dans les trois traductions, l'image du coton et la comparaison vive ont été préservées. La plus grande différence se trouve dans celle de 1989, où la syntaxe a été transformée. L'emploi de la négation *ne ... que* sous-entend que Scout avait déjà un goût du coton dans sa bouche et que le gâteau ne lui a fait aucun effet. C'est-à-dire que le gâteau ne lui a pas apporté la consolation qu'elle cherchait. Mais ce qui est vraiment perdu dans cette version est l'accent sur le mot *coton.* Dans l'orignal et les autres versions françaises, le mot *coton* est placé à la fin de la phrase, et d'ailleurs, à la fin du paragraphe. Ainsi, le lecteur passe au prochain paragraphe avec le mot *coton* résonnant dans la tête.

Le coton, ou plus précisément le *fil*, sert souvent d'image pour illustrer un enchainement d'idées, par exemple, dans un récit ou une conversation. Après le procès, Aunt Alexandra se demande pourquoi Bob Ewell continue à se montrer rancunier envers Atticus et les autres habitants de Maycomb alors que le jury avait condamné Tom Robinson. Atticus lui répond : « It might be because he knows in his heart that very few people in Maycomb really believe his and Mayella's **yarns** » (p. 276). Dans le dictionnaire Merriam-Webster il y a deux definitions du terme *yarn* :

> **Une définition littérale :** *a long, thin piece of cotton, wool, etc., that is thicker than thread and that is used for knitting and weaving*

---

[52] « Mrs. Dubose's camellias, especially her Snow-on-the-mountain, are as much symbols of the old South as she is, an assumption corroborated by the fact that Jem cuts them down in retaliation for the old woman's persistence in calling Atticus an enemy of the old South. Alabama historian Virginia Hamilton writes that a particularly violent group of southern vigilantes, given to lynching and terrorizing the black populace after the Civil War as a way of preserving the old southern way of life, called themselves the Knights of the White Camellia (Hamilton, 86). Mrs. Dubose dies, but the camellias persist » (Johnson 1994: 48-9).

Une définition métaphorique : *an exciting or interesting story; especially : a story that is so surprising or unusual that it is difficult to believe*

Chura (2000) confirme que *Mayella's yarns* est une métaphore lexicalisée, toujours en rapport avec l'industrie du coton. Dans ce contexte, *yarn* signifie une histoire relatée, celle que Mayella et son père avaient inventée. L'on peut imaginer une bobine de fil qui se défait au fur et à mesure lorsque Mayella raconte ses mensonges. Cependant, cette référence au coton n'a été retenue dans aucune des trois traductions. La métaphore est omise et, en échange, son comparé (*histoire*) est explicité en 1961 et 2005 :

very few people in Maycomb really believed his and Mayella's yarns. (275-6)	*très peu d'habitants de Maycomb ont cru ses histoires et celles de Mayella* (279)	1961
	très peu de gens ont cru ce qu'ils débitaient, lui et Mayella (358)	1989
	très peu de gens ont cru l'histoire que lui et Mayella débitaient (387)	2005

Miss Maudie emploie une expression similaire quand elle raconte à Scout le passé de Boo Radley. Sans connaître les faits réels, Miss Maudie imagine comment Boo Radley aurait pu se transformer en reclus. Pour rassurer Scout qu'elle n'accusait personne en particulier, et qu'elle pensait simplement à haute voix, elle dit : « I was raveling a thread ». En anglais, *thread* est un synonyme de *yarn*, et l'expression *to ravel a thread* a son propre équivalent en français : *suivre un fil*[53]. Toutefois, aucune traductrice n'a gardé cette image dans la langue cible, optant toutes les trois pour une explication. Encore une fois, la référence au coton est perdue dans le texte d'arrivée :

I was raveling a thread (51)	*je suivais mon idée* (46)	1961
	je parlais en termes généraux (69, 77)	1989, 2005

[53] Au sujet de l'usage métaphorique du lexème *fil,* nous remarquons le lien avec le terme *métaphore filée,* ou le verbe *filer la métaphore.*

Néanmoins, ce n'est pas toujours le cas, comme le montre la métaphore suivante :

I had lost the thread of conversation long ago (257)	*Depuis longtemps j'avais perdu le fil de la conversation* (259)	1961
	Moi, j'avais perdu le fil de la conversation depuis que… (332)	1989
	Moi, j'avais perdu le fil de la conversation depuis longtemps (361)	2005

À la fin du chapitre 12, Aunt Alexandra vient s'installer chez les Finch. Fière de son ascendance, Alexandra est une caricature des dames blanches du Sud. Elle maintient des valeurs traditionnelles et elle n'hésite pas à faire comprendre à Scout qu'elle n'est pas d'accord avec son comportement, ni avec sa façon masculine de s'habiller. La désapprobation d'Alexandra crée une série de tensions entre ces deux personnages. Scout finit par répondre impoliment à sa tante, et par conséquent, elle est punie par son père. Elle se sent piégée, comme dans une prison, au point de vouloir s'enfuir : « I thought of running away » (p. 150). Mais la prison qu'elle décrit ne ressemble pas du tout à celle de Tom Robinson. Il s'agit d'une prison métaphorique, sous forme d'une robe bien amidonnée, le genre de robe que sa tante souhaiterait lui imposer. Sans surprise, la robe qu'elle décrit est en coton :

I felt the starched walls of a pink cotton penitentiary closing in on me (150)	*Je crus voir les murs blanchis à la chaux d'un pénitencier se resserrer sur une Scoute en uniforme de toile rouge* (148)	1961
	Je sentis les murs capitonnés d'une maison de correction se refermer sur moi (193, 213)	1989, 2005

Dans les versions de 1989 et 2005, il n'y a plus aucune mention de cette robe en coton. La référence culturelle aux dames du Sud est perdue, même si la métaphore elle-même est conservée. Sans parler des habits en coton, Scout compare les contraintes de la féminité à une véritable maison de correction. La traduction de 1961 est encore plus intéressante : le *coton rose* devient un *uniforme rouge*. Alors que le rose est la couleur de la féminité que Scout ne veut pas assumer, le rouge symbolise le danger ou la colère. C'est aussi la couleur

principale du drapeau des États confédérés. Comme la référence au coton, cela constitue une allusion subtile au passé sanglant de la région.

Peppermint Drop

Dans le deuxième chapitre du roman le lecteur accompagne Scout lors de son premier jour à l'école. À travers ses camarades de classe, Scoute présente une à une les vieilles familles natives de Maycomb et des alentours. Le lecteur fait connaissance avec les Ewell et les Cunningham, et il glane quelques informations sur leurs habitudes et leurs réputations respectives. Miss Caroline Fisher, n'est pas originaire de Maycomb : elle est de Winston County, dans le nord de l'Alabama. Par le co-texte, le lecteur apprend que Winston County était en accord avec les états du Nord et a fait sécession de l'Alabama lorsque l'Alabama s'est séparé de l'Union en janvier 1861. Elle est donc considérée comme une étrangère qui pourra difficilement trouver sa place dans cette société :

> The rituals of the clan are too bizarre to allow any but the most long-standing resident entry into the mysteries of membership. Outsiders do not find ready admittance, as the new teacher from north Alabama, Miss Caroline Fisher, soon finds out. (Johnson 1994 : 63)

Miss Caroline découvre les particularités de chaque famille en même temps que le lecteur. Comme l'explique Atticus, « We could not expect her to learn all of Maycomb's ways in one day, and we could not hold her responsible when she knew no better » (p. 33). De la même manière, un seul roman, quoique bien traduit, peut difficilement suffire pour renseigner le lecteur étranger sur l'intégralité des caractéristiques des habitants de Maycomb. Lee se sert également de cet épisode pour démontrer les failles dans le système scolaire de son époque, ainsi que pour montrer à quel point l'éducation est responsable de la mentalité des gens. Miss Caroline ne ressemble pas aux autres habitants de Maycomb, ni physiquement ni en caractère. Scout la décrit avec stupeur :

> She had bright auburn hair, pink cheeks, and wore crimson fingernail polish. She also wore high-heeled pumps and a red-and-white striped dress. **She looked and smelled like a peppermint drop**. […] and when Miss Maudie introduced us to her, Jem was in a haze for days. (p. 18)

Dans cette comparaison, Miss Caroline est le *comparé* et « a peppermint drop » est le *comparant*. Ce genre de bonbon a été choisi pour sa couleur distinctive. Les *peppermint drops* sont rouges et blancs avec des rayures, comme la robe de Miss Caroline (voir image à droite[54]). Étant donné que Miss Caroline est une femme éduquée qui enseigne dans une école pour les Blancs pendant les années trente, nous supposons qu'elle aussi a une peau claire, ce qui contraste avec ses cheveux auburn et son vernis à ongles rouge foncé. Dans la photographie[55] ci-dessous nous pouvons observer la spécificité de ces bonbons à rayures, qui ressemblent en couleur et en texture aux sucres d'orge (*peppermint sticks* ou *candy canes*). Cette comparaison apporte un élément de fantaisie qui fait penser à Noël, à la fête foraine, ou à l'enfance en général. Alors que les sucres d'orge se trouvent facilement en France et ailleurs en Europe, les *peppermint drops* sont pratiquement inconnus (comme les *teacakes,* voir supra), ce qui pose un léger problème de traduisibilité.

Peppermint drops

She looked and smelled like a peppermint drop (18)	*Elle avait l'aspect et le parfum d'une pastille de menthe* (20)	1961
	Elle avait l'air et l'odeur d'une pastille de menthe (28, 32)	1989, 2005

Dans les trois traductions françaises, le *comparant* « peppermint drop » a été traduit par *pastille de menthe*, sans doute l'équivalent le plus proche dans la langue française. Mais est-ce que ce terme est suffisant pour transmettre la totalité de l'image ? D'habitude, une pastille de menthe est verte ou blanche, et le mot *pastille* fait penser plutôt à un médicament, comme les pastilles pour la gorge, et non à une friandise. Un *peppermint drop* est un simple bonbon et n'a pas de propriétés médicinales. En plus, *peppermint* est devenu *menthe,* à la place de *menthe poivrée,* ce qui implique une perte, quoique moindre. Le

[54] Image de Miss Caroline trouvée dans Sims 1997: 8.

[55] Source : https://www.farmersalmanac.com/peppermint-more-than-just-a-popular-flavor-2822

lecteur francophone doit s'appuyer sur le contexte (*striped dress*) pour obtenir les informations manquantes dans la comparaison.

Frog-sticking

« Cultural differences between the SL and the TL, and between the source culture and the target culture, have often been mentioned as problems for the translation of metaphors » (Schäffner 2004), et le prochain segment en est la parfaite illustration. Pendant le procès de Tom Robinson, lorsque les enfants observent Atticus depuis le balcon des Noirs, Scout commence à s'inquiéter et à se demander si son père sait vraiment où il va avec son interrogatoire de Mr Ewell. Fille d'avocat, elle a des connaissances de base du système judiciaire qu'elle a apprises à la maison. Elle explique au lecteur qu'un avocat doit connaître la réponse à toutes ses questions avant de les poser, afin d'éviter une réponse inattendue ou une mauvaise surprise qui pourraient lui faire perdre le procès : « Never, never, never, on cross-examination ask a witness a question you don't already know the answer to » (p. 195). Mais cette-fois-ci, Atticus pose des questions qui ne semblent pas réfléchies. Pour la première fois de sa vie, Scout voit son père en difficulté, et elle compare sa situation à celle de quelqu'un qui essaie de pêcher des grenouilles la nuit sans lanterne :

it seemed to me that he'd gone frog-sticking without a light (195)	*j'avais l'impression qu'il était parti sans lanterne à la pêche à la grenouille* (194)	1961
	j'avais l'impression qu'il avançait un peu à l'aveuglette (250, 275)	1989, 2005

Frog-sticking, aussi appelé *frog gigging,* est ainsi défini :

> A night-time activity practiced generally in the South; bullfrog hunting, which involves, in some cases, shooting the frog with a .22 caliber gun and then spearing it, cleaning it, and cooking it, in order to eat the frog's legs. (urbandictionary.com)

En résumé, *Frog-sticking* est une forme de chasse. Il s'agit d'utiliser une fourche pour chasser des grenouilles que l'on mange par la suite. Paradoxalement, les cuisses de grenouilles - typiquement associées à la France dans l'esprit des Anglais - constituent une spécialité gastronomique du Sud des États-Unis : « While frogs live just about anywhere

there's standing water, gigging is more popular in states like Arkansas and Louisiana » (Farmer 2013). Si cette activité est pratiquée dans le sud plutôt qu'ailleurs, c'est sans doute dû aux particularités géographiques, c'est-à-dire au vaste nombre de marais où vivent les grenouilles, notamment la grenouille-taureau. Le contexte historique joue également un rôle significatif. Il ne faut pas oublier que pendant les années trente la misère avait touché les zones rurales du Sud en particulier. En temps d'extrême pauvreté, les gens étaient obligés de chasser pour survivre, pour ne pas mourir de faim, et les grenouilles faisaient partie des espèces qui étaient abondantes dans la région. A cause de cela, on estime que *frog-sticking* est une tradition fortement enracinée dans la culture géographique ainsi qu'historique, et par conséquent, le concept est *intraduisible*. Nous trouvons des références à *frog-sticking* dans d'autres œuvres littéraires typiques du Sud, par exemple, dans *The Selected Letters of Tennessee Williams Volume II: 1945-1957*, où *frog-sticking* est mentionné à plusieurs reprises, et deux fois sur la même page :

- show-business is hell! - real frog-sticking! (Williams 2007: 523)
- Ruby can say they're going frog-sticking tonight and ball it up in the bayou! (*idem*)
- it was he who wanted me to end it with the frog-sticking party. (Williams 2007: 525)

Dans le premier exemple, *frog-sticking* est une métaphore pour le *show-business*, une industrie connue pour sa précarité et son intense compétitivité. Durant le procès, Atticus aussi est comme sur une scène. L'attention de la ville entière est focalisée sur lui lorsqu'il se bat pour la justice, même s'il n'a pas les armes nécessaires.

Frog-sticking se fait surtout la nuit parce que c'est le moment où les grenouilles sont les plus actives et on peut les entendre coasser, ce qui nous aide à les localiser. Pour cette raison, une lanterne est indispensable. Sans lanterne, non seulement les grenouilles sont invisibles dans le noir, mais le chasseur risque aussi de se perdre ou même de tomber dans le marais et se blesser. Scout a peur que son père ne soit en train de se fourvoyer de cette même manière. Dans la première traduction, l'image de cette métaphore vive est conservée : « j'avais l'impression qu'il était parti sans lanterne à la pêche à la grenouille » (p. 194). En revanche, *la pêche à la grenouille* est plutôt une description généralisée de *frog-sticking*, puisque la manière particulière de tuer les grenouilles n'est pas précisée. La généralisation est une technique de traduction assez répandue : « On généralise, au sens

courant du mot, quand on étend à un grand nombre de cas une observation qui n'a été vérifiée que sur un petit nombre, parfois un seul » (Dupriez 1987 : 217). En généralisant, la traductrice parvient à conserver, quoique vaguement, cette image culturelle. Elle a opté pour une technique sourcière qui frise la traduction littérale. Toute de même, il y aura une perte inévitable sur le plan sémantique si le lecteur ignore en quoi consiste le *frog-sticking,* ou encore, les connotations impliquées par cette tradition. Néanmoins, le sens global de la métaphore peut être déduit à l'aide du contexte et grâce aux valeurs universelles de la lumière et de l'obscurité. Sans lanterne, le chemin d'Atticus n'est pas éclairé et il tâtonne dans le noir.

Dans les deux versions suivantes, la référence à *frog-sticking* est omise entièrement et remplacée par *à l'aveuglette*. Il s'agit d'un adverbe, synonyme d'*aveuglément*. Effectivement, Atticus est égaré et il ne voit pas clair, comme s'il avait perdu ses lunettes ou s'il était dans le noir. Certes, le sens de ne pas voir clair est conservé, et *à l'aveuglette* est plutôt idiomatique en français, mais l'image métaphorique et la référence culturelle sont perdues. « En supprimant la métaphore d'invention et en la transformant en une métaphore lexicalisée, les […] traducteurs banalisent le décor qui se met en place » (Thau-Baret 2005), mais nous verrons plus tard comment ce genre de perte peut être compensé.

Une question pertinente que l'on pourrait se poser est la suivante : pourquoi la grenouille ? Après tout, *sticking* (ou *gigging*) se fait pour pêcher toute une variété d'espèces aquatiques : « In the Southern and Midwestern United States, gigging is used for harvesting suckers, bullfrogs, flounder, and many species of rough fish » (Wikipedia). Comme nous le savons, à ce stade du procès, Atticus est en train d'interroger Bob Ewell, mais ce dernier refuse toujours de dire la vérité. Si Atticus était pêcheur, Bob Ewell serait une grenouille qui ne se laisse pas attraper. Dans sa liste de symboles consacrés et conventionnels, Morier cite la grenouille comme symbolisant « sotte prétention, mégalomanie ; laideur » (Morier 1989 : 1140). Ces adjectifs décrivent parfaitement Mr Ewell, qui est un personnage borné et laid, et dont la laideur physique reflète la laideur de son âme. Bien que *frog-sticking* soit une variété de chasse, Lee ne porte pas de jugement moral sur cette activité. Contrairement à l'oiseau moqueur, Ewell est loin d'être innocent.

Bed Slat

Avant l'arrivée de tante Alexandra, Calpurnia est le seul modèle féminin dans la famille Finch. Elle joue à la fois le rôle d'une mère et celui d'une femme de ménage. Comme nous l'avons déjà constaté, Calpurnia n'est pas une *mammy* typique. Contrairement à certaines *mammies*, elle est loin d'être indulgente avec Jem et Scout, et elle les élève avec une certaine autorité. Il est même sous-entendu qu'elle est autorisée à gifler les enfants pour les punir :

her hand was as wide as a bed slat and twice as hard (6)	*la main large comme une traverse de lit et deux fois plus dure* (13)	1961
	elle avait les mains larges comme des battoirs et qui tapaient sec (15)	1989
	elle avait les mains larges comme des battoirs et deux fois plus dures (17)	2005

La comparaison avec une latte de sommier nous rappelle le métier principal de Calpurnia : c'est elle qui s'occupe du linge et qui fait les lits pour toute la famille. Dans les deux dernières versions françaises le *comparé* « bed slat » a été remplacé par *battoir*, un terme familier pour désigner une grosse main. Un *battoir* est également une terme archaïque qui signifie une « grosse palette de bois qui servait aux blanchisseuses à battre le linge » (Wiktionary). Cette deuxième interprétation du substantif *battoir* aide à conserver le lien avec le ménage et le métier de Calpurnia. Par contre, une figure de style qui est particulièrement difficile à conserver dans une traduction à cause des contraintes de la langue cible est l'onomatopée. En ce qui concerne la prononciation, *slat* ressemble énormément à *slap*, un verbe onomatopéique qui dénote l'action que fait la main de Calpurnia. Lors du transfert en français, cette onomatopée est perdue. D'un autre côté, puisque le terme *battoir* partage ses racines avec le verbe *battre*, l'implication que Calpurnia a l'habitude de frapper les enfants est beaucoup plus explicite en français. C'est idée est renforcée dans la version de 1989 grâce au verbe *taper*.

Ramrod Straight

Mr Radley's posture was ramrod straight (13)	*l'attitude de Mr Radley révélait une rigidité absolue* (17) *il se tenait raide comme un piquet* (22, 25)	1961 1989, 2005

Malgré l'absence d'une marque d'analogie dans ce segment, il s'agit d'une comparaison *morte*.

Glose : *Mr Radley's posture was* ***straight as / like a ramrod.***

En anglais, la collocation[56] *ramrod straight* est devenu une métaphore lexicalisée. L'expression est référencée dans le dictionnaire en tant qu'adjectif pour désigner quelque chose de très droit ou quelqu'un qui se tient de manière rigide : « in a very straight and stiff way — used especially to describe the way someone stands or sits » (Merriam-Webster). Pour comprendre l'origine de cette expression, il suffit d'observer la forme de l'objet appelé *ramrod.* Il s'agit d'une baguette de fusil, « une tige de bois ou d'acier servant autrefois à enfoncer la charge d'un fusil, aujourd'hui à le nettoyer » (Larousse)[57]. En faisant allusion aux armes à feu, la narratrice rappelle au lecteur l'importance culturelle des fusils : ces armes sont courantes aux États-Unis (voir constitution), et surtout dans cette communauté sudiste des années trente. Au regard du contexte, cette métaphore est revitalisée et elle gagne en force figurative. Pour cette raison, on peut considérer qu'il aurait été préférable, si possible, de conserver la référence à la baguette de fusil dans la traduction de ce segment.

Plus tard dans le roman, il y a maints événements concernant des fusils, en commençant par le chapitre six lorsque M. Radley lui-même tire sur les enfants quand ils se faufilent dans son jardin à la recherche de son fils, Boo. Ensuite, Jem et Scout reçoivent un fusil comme cadeau de Noël de leur père. C'est ici que la métaphore au sujet de l'oiseau moqueur est présentée pour la première fois. On commence à comprendre que les armes à feu font partie de la vie quotidienne à Maycomb. La plupart des personnages possèdent des

[56] Collocation = « the tendency of certain words to co-occur regular in a given language » (Baker 1992: 47).

[57] Définition en anglais : Ramrod = a metal bar that is used to push explosive material down into the barrel of some old-fashioned guns » (Merriam-Webster).

armes, soit pour se défendre, soit pour chasser. Même la vieille Mrs Dubose cache un pistolet sous la couverture de son fauteuil roulant. Au chapitre dix, Atticus tire sur le chien enragé - un événement clé dans l'intrigue - et puis l'histoire atteint son point culminant avec la mort de Tom Robinson, encore une fois par fusillade. Ce n'est pas un hasard si le verbe *tirer* a été ajouté dans le titre de la troisième traduction pour faire référence au contexte local.

Cependant, si l'on formulait une comparaison en français en se servant du même véhicule, le résultat serait étonnant. Cette affirmation est soutenue par l'exemple d'une traduction littérale :

La posture de M. Radley était rigide comme une baguette de fusil.

En effet, au lieu d'une métaphore morte, nous aurions affaire à une comparaison *vive*, ainsi qu'un véritable exemple de traduction sourcière avec toute l'étrangeté que celle-ci implique. Surtout, le lecteur francophone se demanderait pourquoi une fille de l'âge de Scout parle si naturellement des armes à feu. C'est la spécificité culturelle de cette expression qui empêche son transfert fluide vers le français : « Many problems with idioms in translation are well recognized, the most obvious one being references to culture-specific phenomena » (Wikberg 2004 : 261). De plus, le mot *baguette* en français fait penser d'abord à une baguette de pain ou une baguette magique, donc le complément *de fusil* qui suit risque de perturber le lecteur dans son assimilation des faits. Quelle que soit la raison de cette omission, ce *comparant* n'a été reproduit dans aucune des versions françaises.

Dans la première traduction, il y a un glissement sémantique par rapport au sujet. Tandis que dans la langue source la narratrice parle en particulier de la *posture* de Mr Radley, c'est-à-dire sa manière de se tenir, dans la langue cible le sujet de ce segment devient son *attitude*, ce qui évoque également sa manière de se comporter. Etant donné que le terme *attitude* peut désigner autant une posture qu'un comportement, il ne s'agit plus d'une simple description physique de Mr Radley mais aussi d'une analyse de son caractère. Ce glissement est justifié puisque dans certains cas, l'expression *ramrod straight* s'applique également à la personnalité de quelqu'un, comme l'explique sa définition dans le

dictionnaire : « marked by rigidity, **severity**, or stiffness » (Merriam-Webster). Habituellement, le caractère ou l'humeur de quelqu'un est reflété dans sa posture, et dans le cas de Mr Radley, sa manière d'être est aussi rigide que sa posture. Cela se voit dans sa façon de traiter son fils, Arthur (Boo). À cause des erreurs de jeunesse de ce dernier, Mr Radley n'autorise plus Arthur à sortir de chez lui. En définitive, il est prisonnier dans sa propre maison. Mais le changement le plus flagrant dans cette traduction est l'omission de la comparaison, qui est remplacée une simple description : *d'une rigidité absolue.* Certes, le sens propre est rendu parfaitement, mais les connotations culturelles au sujet des armes à feu ont disparu dans ce segment, et ce, dans les trois traductions.

La deuxième et la troisième traduction sont identiques. Dans les deux cas, les traductrices ont choisi un équivalent lexicalisé que l'on trouve dans plusieurs dictionnaires bilingues :

raide comme un piquet = *straight as a ramrod*

Là aussi, la référence aux armes à feu est perdue lorsqu'on a recours à une expression courante dans la langue française. Néanmoins, la traduction gagne une nouvelle référence avec de nouvelles connotations non négligeables. Le terme *piquet* qui dénote *un petit pieu* nous fait penser à un autre symbole américain : le *white* ***picket*** *fence.* Il s'agit de la palissade typique qui entoure les jardins dans les banlieues chics des États-Unis. Le *picket fence* symbolise une vie idéale et aisée, celle qui est associée au rêve américain. À noter que ces palissades traditionnelles sont presque toujours blanches, comme le sont les personnes de la haute société de Maycomb. D'ailleurs, l'état d'une palissade en dit long sur la réputation de ses propriétaires, par exemple, une palissade impeccablement peinte est en parfaite adéquation avec l'image soignée de certains personnages.

En revanche, le jardin de la famille Radley est très mal entretenu, ce qui reflète le dysfonctionnement de cette famille. Pour faire ressortir le contraste qui existe entre la bourgeoisie et les personnages marginalisés de la société, Lee fait référence dans une autre métaphore à l'état de la vielle palissade qui entoure le jardin et la maison des Radley :

The remains of a picket drunkenly guarded the front yard (9)	segment omis entièrement	1961
	une carcasse de guérite gardait en titubant ce qui avait été la cour « d'apparat » (18)	1989
	Les restes de piquets branlants gardaient la cour avant (21)	2005

Dans ce segment, la palissade est personnifiée. Décrépite et délabrée, la clôture ne protège plus la maison comme avant. L'adverbe *drunkenly* nous fait penser à un gardien ivre qui n'est pas en état de faire son travail correctement. Entièrement omis dans la première traduction, ce segment a été traduit dans les deux autres versions avec des pertes considérables. En 1989, la palissade est remplacée par une guérite. La présence d'une vielle guérite suggère qu'autrefois, en temps de prospérité économique, il y avait une sentinelle qui gardait la maison. Aujourd'hui il ne reste que la *carcasse* de cette guérite. Traduit en anglais par *shell*, le terme *carcasse* annonce la métaphore filée qui compare Boo Radley à une tortue plus tard dans ce même chapitre. En 2005, *drunkenly* a été traduit par l'adjectif *branlant*. Cet adjectif décrit parfaitement l'instabilité des piquets, mais la personnification de la palissade est perdue.

<u>Inching sluggishly along the treadmill</u>

as I inched sluggishly along the treadmill of the Maycomb County school system (36)	*à pousser pas à pas la meule du système scolaire du Comté de Maycomb* (31)	1961
	tandis que je progressais poussivement dans la morne routine du système scolaire du comté de Maycomb (52, 58)	1989, 2005

La particularité de ce segment est la présence de trois métaphores en une seule phrase : un verbe (*to inch*), un adverbe (*sluggishly*) et un nom (*the treadmill*). Le verbe *to inch* a ses racines dans l'unité de mesure *inch*, c'est-à-dire, un pouce. Les États-Unis sont un des seuls pays qui continuent aujourd'hui à utiliser des unités de mesure fondées sur le système impérial, mais même en anglais britannique, l'expression *to inch* est toujours d'actualité, bien que le système métrique prenne de plus en plus d'ampleur au Royaume-Uni. Ce verbe

figuratif sert à désigner l'action d'avancer doucement, à un rythme ralenti. Dans la même famille d'expressions nous trouvons la locution *inch by inch*.

Ici, l'adverbe *sluggishly* fonctionne comme une comparaison et il serait interchangeable avec la comparaison *like a slug.* La limace, comme la tortue ou l'escargot (vus plus loin dans ce chapitre), est connue pour sa lenteur, donc *sluggishly,* qui qualifie le verbe *to inch*, souligne cette idée de lenteur exaspérante. En plus de la lenteur, *sluggishly* évoque une sensation de léthargie, de manque d'énergie et de manque d'enthousiasme. Quant à *treadmill*, le terme désigne le système scolaire (glose : *the Maycomb Country school system is a treadmill*). Selon Scoute, le système est ennuyeux et il l'empêche de progresser dans son éducation. Le dictionnaire Merriam-Webster donne plusieurs définitions de *treadmill* :

> La définition traditionnelle :
> *a mill worked by persons treading on steps on the periphery of a wide wheel having a horizontal axis and used formerly in prison punishment*
>
> La définition contemporaine :
> *a device having an endless belt on which an individual walks or runs in place for exercise or physiological testing*
>
> **La définition métaphorique :**
> ***a wearisome or monotonous routine resembling continued activity on a treadmill***

Puisque le sens métaphorique apparaît dans le dictionnaire, *treadmill* est une métaphore lexicalisée. Par conséquent, dans de nombreux contextes, le locuteur ne pense plus à la définition traditionnelle (ou littérale) lorsqu'il emploie cette expression. Toutefois, dans *To Kill a Mockingbird,* la métaphore est revivifiée grâce au contexte historique. Aux États-Unis, le *treadmill* était utilisée comme forme de punition, non seulement dans les prisons mais aussi pour punir les esclaves. Dans son exagération enfantine, Scout compare l'école à du travail forcé. Certes, elle n'est pas maltraitée comme l'étaient les esclaves, mais elle est obligée par la loi et par son père (contrairement à d'autres parents de Maycomb, Atticus respecte la loi) à aller à l'école tous les jours. De même qu'une fois sur le *treadmill*, il est impossible de descendre de la roue lorsqu'elle est en train de tourner, de la même manière Scout ne peut pas arrêter l'école avant la fin de sa scolarité. Cette référence annonce également la condamnation imminente de Tom Robinson, bien avant que le lecteur ne soit

informé de cette affaire. Lee nous rappelle que bien que l'esclavage ait été aboli, la maltraitance de la population noire existait toujours. Les droits de Tom Robinson lui sont enlevés, et il est fortement probable qu'en prison il subisse des punitions inhumaines semblables à celles que subissaient les esclaves, dont le *treadmill*.

Cependant, il se peut que l'évolution populaire de cette définition ait des incidences sur l'interprétation de la métaphore. En anglais moderne, le terme *treadmill* désigne une machine que l'on trouve dans les salles de sport, sur laquelle on court pour s'entraîner et mesurer ses performances. Le lecteur d'aujourd'hui est plus susceptible de penser à cette machine qu'à la forme de punition utilisée dans les prisons anciennes. Même si la métaphore fonctionne encore - elle s'emploie fréquemment pour parler d'une routine répétitive ou un cercle sans fin - en ce qui concerne le contexte historique les pertes sont considérables. La véritable force métaphorique demeure dans la définition traditionnelle.

Dans la première version française, *treadmill* a été remplacé par *la meule*, un « cylindre à axe vertical, en pierre, servant à écraser le grain » (larousse.fr). La forme circulaire de ce nouveau *comparant* souligne la nature interminable de ses journées à l'école où Scout a l'impression de tourner en rond. En 1989 et 2005, le métaphore a été omise et remplacée par une paraphrase : *morne routine*. Quant au segment précédent, *inched sluggishly*, celui-ci a été traduit de deux façons différentes, en omettant à chaque fois la référence implicite à la limace. Néanmoins, les deux versions contiennent une forme du verbe *pousser* (à **pousser** pas à pas / je progressais **pouss**ivement), ce qui implique un effort physique accompagné d'essoufflement.

<u>The Trial</u>

Dill was becoming something of a trial (46)	*Dill devenait empoisonnant* (41)	1961
	il devenait exaspérant (63, 70)	1989, 2005

Au premier chapitre, Jem et Scout font la connaissance de Dill, le jeune garçon qui passe chaque été chez leur voisine, Miss Rachel Haverford. Ils deviennent bons amis, mais la

relation entre Scout et Dill est parfois tendue à cause de leurs caractères forts. D'un côté, ils sont très proches, au point de se déclarer fiancés, mais Scout devient jalouse dès que Dill passe plus de temps avec Jem, entre garçons. Dans sa frustration, Scout décrit Dill comme *a trial.* Elle le trouve exténuant et éprouvant, comme un procès judiciaire. Bien que *to be a trial* soit une métaphore morte en anglais, le choix de cette métaphore est pertinent dans ce contexte, surtout venant d'une fille d'avocat. La métaphore apparaît relativement tôt, au chapitre cinq, mais elle annonce le procès de Tom Robinson, un événement clé qui est à venir dans la deuxième partie du roman. En français, cette métaphore est *intraduisible* : dire que *quelqu'un est un procès* n'a aucun sens, même pas lorsqu'il s'agit d'une métaphore *vive*. Néanmoins, ce n'est pas l'idée sous-jacente qui est *intraduisible* mais le véhicule de cette métaphore. Par conséquent, la métaphore a été remplacée dans les trois traductions par un simple adjectif. Alors qu'*exaspérant* (1989, 2005) est l'adjectif français qui correspond le mieux au sentiment de Scout, le terme *empoisonnant* (1961) au sens littéral conserve une légère allusion judiciaire, notamment à l'homicide.

L'onomastique

Les noms propres, selon Gentzler,

> have always been troublesome for translators, for they always tend to have a special, specific meaning - such as place names that have a special resonance, location, history in the source culture - that invariably gets lost in translation. (Gentzler 1993 : 80)

Qu'il s'agisse des noms de famille, des prénoms des personnages fictifs, ou encore des noms géographiques régionaux, les noms propres sont par nature *intraduisibles.* En règle générale, les noms propres ne se traduisent pas, d'une part par manque d'équivalence dans la langue cible, et d'autre part, pour optimiser la fidélité : « people's first and surnames are transferred, thus preserving nationality and assuming that their names have no connotations in the text » (Newmark 1988a : 214). Il faut pourtant préciser que cette règle générale n'est pas une règle universelle. Le transfert des noms propres sous leur forme originale n'est qu'une convention fréquemment observée parmi les professionnels de la traduction qui cherchent à limiter les risques. Bien évidemment, si les noms propres ne sont pas transférés avec une approche sourcière, leurs significations culturelles ou historiques risquent de se perdre. Selon Lederer (2006 : 69), « les correspondances sont

nécessaires lorsqu'il s'agit de noms propres, de chiffres, de termes techniques », ce qui veut dire qu'aucune modification n'est autorisée. Seuls les noms de nations, pour lesquels l'on trouve des correspondances directes dans le dictionnaire, se traduisent sans problème et de manière automatique.

Leppihalme (1997: 78-9) propose trois stratégies pour la traduction des noms propres :

1. « retention »,
2. « replacement »,
3. « omission ».

Le choix de la stratégie dépend du nom propre en question et de ses éventuelles connotations dans la langue source. Il est rare que les noms propres n'aient aucune connotation supplémentaire, et par conséquent, Ordudari estime que les « proper names, which are defined by Richards (1985 : 68) as "names of a particular person, place or thing" and are spelled "with a capital letter," play an essential role in a literary work » (Ordudari 2007). Au vu de l'absence d'équivalence directe, les traducteurs ont tendance à garder les noms propres tels quels dans la langue source et à les transférer inchangés dans la langue cible. Inaccessibles au lecteur de la traduction, leurs connotations sont perdues, et nous allons voir que les conséquences de ces pertes sont considérables. Dans les trois traductions françaises de *To Kill a Mockingbird*, l'ensemble des noms propres a été transféré de l'anglais vers le français. Ce genre de transfert (*retention*) est un exemple d'*exotisme* : « 'exoticism' is similar to literal translation, and involves no cultural transposition. It may create problems of pronunciation and comprehension in an oral TT, or problems of spelling and memorization in a written one » (Morarasu 2006 : 100). Heureusement, cette approche est tout à fait convenable en ce qui concerne notre corpus : dans nos textes cibles, la présence des noms étrangers ne pose pas de problème particulier au niveau de la prononciation, donc le lecteur n'est pas perturbé par l'exotisme. Si ce choix habituel est justifié par une préférence pour la fidélité et la cohérence, il convient d'évoquer le fait qu'il existe d'autres romans en anglais qui ont été traduits en français tout en créant des versions françaises des noms propres, et ce, avec grand succès. Par exemple, dans les romans comiques de Charles Dickens, certains patronymes sont traduits pour

mieux rendre le côté comique ou satirique. Il en va de même pour la série de *Harry Potter*, de J. K. Rowling, traduite en français par Jean-François Ménard.

Avant de continuer, nous allons donc regarder quelques exemples de noms propres ayant été traduits en français de manière créative, en commençant par le nom de l'école des sourciers, *Hogwarts*. S'agissant d'une école de magie fictive, le contexte géographique du Royaume-Uni n'est pas primordial. Le lecteur voyage dans un monde imaginaire ; il n'est pas à la recherche d'un dépaysement culturel. Afin d'éveiller l'imagination des lecteurs, le traducteur conserve en priorité l'étrangeté du monde des sourciers et les références aux créatures mythiques. D'ailleurs, une certaine familiarité est nécessaire pour retenir l'attention des jeunes lecteurs. Ménard a donc fait preuve de créativité pour rendre les noms de l'école et de ses quatre maisons en français :

Hogwarts	*Poudlard*
Gryffindor	*Gryffondor*
Ravenclaw	*Serdaigle*
Hufflepuff	*Poufsouffle*
Slytherin	*Serpentard*

En modifiant ces noms propres, Ménard a effectué une transplantation culturelle : « cultural transplantation : SL names are replaced by TL names with similar cultural connotations » (Morarasu 2006 : 100). Puisque « cultural transplantation of names involves a greater deal of risk » (Morarasu 2006 : 100), Ménard a minimalisé le risque concernant les noms et les prénoms des personnages. D'abord, les noms des personnages principaux restent complètement inchangés : Harry, Hermione, Ron, Dumbledore, etc. Néanmoins, cette règle n'est pas appliquée de manière constante, comme le montrent des changements mineurs chez certains personnages secondaires :

Neville Longbottom	*Neville Londubat*
Severus Snape	*Severus Rogue*
Oliver Wood	*Olivier Dubois*

La transformation du prénom O*liver* en *Olivier* est un exemple de *translittération* :

> *transliteration***,** is less extreme: conversional conventions are used to change the phonic/graphic shape of a ST name so that it comes more into line with TL patterns of pronunciation and spelling. Transliteration is the standard way of coping with names in English texts. (Morarasu 2006 : 100)

Quant à son nom de famille, *Wood*, une traduction cibliste a été nécessaire afin de conserver un jeu de mots dans le premier roman : Olivier Dubois « has to be repatriated from his original identity as Oliver Wood to accommodate a gag about Professor McGonagall needing to 'borrow Wood', which Harry misunderstands as an implement for punishment » (Kemp 2013).

Grâce à ce mélange d'exotisme et de transplantation culturelle, « The characters become an exotic mix of French and English names » (Kemp 2013). Cela n'entrave pas pour autant la compréhension du lecteur francophone. Au contraire, « it would not escape the notice of the French audience that a surprising number of Rowling's bad guys have French names, such as Malfoy or Lestrange » (Kemp 2013). Bien évidemment, une connaissance de la langue française est nécessaire pour faire le lien entre *Malfoy* et la *mauvaise foi*, une caractéristique partagée par tous les membres de la famille Malfoy. D'un autre côté, les patronymes à consonance française entraînent d'autres connotations aux yeux du lecteur anglophone, mais celles-ci se perdent dans la traduction française. Par exemple, « Rowling perhaps meant them to sound like ancient, aristocratic Anglo-norman families » (Kemp 2013). Plus tard dans ce chapitre nous allons examiner un cas similaire avec le personnage de Mme Dubose dans *To Kill a Mockingbird.*

<u>Maycomb - une ruche métaphorique</u>

Maycomb Town est le nom de la ville fictive où se déroulent les événements du roman. Elle est située dans le comté fictif de *Maycomb County*. Basée sur Monroeville, la ville natale de Harper Lee, Maycomb est un microcosme de la société du sud des États-Unis. Dans cette ville on trouve de nombreux stéréotypes, surtout parmi certains habitants qui vivent selon les codes stricts de l'époque. La première syllabe *May* est identique au nom anglais du mois de mai, un mois associé au printemps, au soleil et à la nouvelle vie. Suite à la

publication de *To Kill a Mockingbird,* les années soixante ont marqué le début d'une nouvelle époque pour la population afro-américaine des États-Unis, notamment avec l'obtention des droits civiques. En effet, c'était le printemps de leur réelle intégration dans la société sudiste.

En outre, c'est au mois de mai que les plantes fleurissent et que butinent les abeilles. Le nom Ma**ycomb** rime avec *hone**ycomb***, ce qui nous fait penser aux abeilles et à la ruche. Dans une ruche, les abeilles respectent une hiérarchie complexe et bien établie, tout comme la hiérarchie sociale qui est en place dans la ville de Maycomb. Chaque abeille connaît sa place : la reine domine la ruche alors que les ouvrières et les mâles exercent leurs fonctions respectives. Les abeilles ne choisissent pas cette hiérarchie ; elle est programmée par la nature. Auparavant, il en allait de même pour la société américaine ; personne n'osait contester ni la hiérarchie établie ni la politique de la ségrégation. La hiérarchie sociale, avec ses codes de conduite et ses règles sous-jacentes, montre le résultat de l'histoire macabre du *Deep South* et de l'évolution graduelle de la société le long des siècles. Johnson décortique les cinq niveaux de l'échelle sociale à Maycomb :

> The community the author creates includes five distinct units. One is the landed gentry of Finch's Landing, from which people with two opposite attitudes have arisen: the snobbish, class-conscious Old Southerner, of which Aunt Alexandra is the most notorious representative, and the progressive, intellectual professionals like Atticus, the attorney, and his brother Jack, the physician. The white townspeople of Maycomb form a second group of middle- and upper-class polite society, who are generally somewhat more tolerant in matters of race than their rural neighbors. They are comprised of professionals, businessmen, and retired gentility, who keep themselves as aloof from the Old Sarum poor as they do from the blacks. The rural whites of the country constitute the third and fourth groups, which are made up of the working, uneducated poor, who are warped by hard times and racial prejudice. These characters, the Old Sarum poor, live a marginal existence in the woods. The Finch children and Dill believe that the people of Old Sarum are distinguished from the townspeople by their fiddling and drinking. One group consists of the hard-working, honest poor, many of whom have lost their land during the depression and continue to pay their bills with goods: hickory nuts, holly, turnip greens, and potatoes. The Cunninghams are representative of this group. The children of this Old Sarum group, like Walter Cunningham, have hookworms from wearing no shoes. The fourth unity, an even lower caste in Old Sarum, represented by the Ewells, are mean and shiftless, refuse to send their children to school, hunt out of season, and stay drunk. Unlike the children of the respectable poor in Scout's first grade - Little Chuck Little and Walter Cunningham - the Ewell child, Burris, is "the filthiest human I had ever seen […]". Having no whites to look down upon, those whites who live in poverty vent their rage against black men and women who constitute a fifth distinct Maycomb County group. (Johnson 1994 : 58-9)

Il va sans dire que dans les trois traductions françaises du roman le nom *Maycomb* reste inchangé. On pourrait très bien imaginer des traductions françaises de *Maycomb*, mais les traducteurs ont décidé à l'unanimité de garder les connotations du pays d'origine. Faute d'adaptation française, le lecteur francophone retrouve ce nom propre dans son état pur, exactement comme Harper Lee l'avait conçu. Cela ne pose aucun problème en matière de compréhension de l'histoire. Pourtant, ce toponyme fait partie d'une métaphore implicite qui est filée tout au long du roman, et la force de cette métaphore est donc modérément réduite dans les traductions. Transposé en français, *Maycomb* devient un toponyme quelconque, sans aucune connotation pertinente, et avec à peine plus de force métaphorique que *Monroeville*, le nom de la ville réelle. Malheureusement, la métaphore autour de la ruche disparaîtra si le lecteur français n'a pas de notions de la langue anglaise.

Petit à petit, en découvrant la ville de Maycomb et en faisant connaissance avec les personnages, le lecteur comprend que cette ville est structurée en quelque sorte comme une ruche. La hiérarchie de la société maycombienne est illustrée dans la pyramide ci-dessous. Aunt Alexandra est la matriarche, la reine des abeilles (nous verrons plus tard comment cette idée est soutenue par la référence à sa *taille de guêpe*). En anglais, *queen bee* est une métaphore lexicalisée, utilisée pour désigner une femme dirigeante : « The chief or dominant woman in an organization or social group; (Mil.) the officer in charge of a women's unit or detachment, esp. in the W.A.A.F.[58] In early use freq. in extended metaphors » (*Oxford English Dictionary*)[59].

La métaphore de la ruche aide le lecteur à comprendre certains éléments du roman, ainsi que le message qu'envoie Lee au sujet de la vieille société sudiste. Par exemple, l'on comprend mieux pourquoi certains étaient en faveur de l'esclavage : cette institution

[58] Women's Auxiliary Air Force.

[59] Dans *The Help* (Kathryn Stockett), Miss Hilly se considère également comme une reine des abeilles. Cette hypothèse est confirmée par la description de son physique : « Miss Hilly got a round face and dark brown hair in the beehive » (Stockett 2009: 5). Elle porte une perruque choucroute (*beehive wig* en anglais) qui lui donne l'illusion de grandeur et d'importance.

empêchait les Blancs les plus pauvres de se trouver en bas de l'échelle sociale. Par la suite, la ségrégation permettait encore aux familles blanches de la classe populaire de garder leur sentiment de supériorité. Les valeurs hiérarchiques ont été fortement inculquées aux enfants de Maycomb. Même Scout, qui est ouverte d'esprit, utilise le terme *tribe* pour parler de certaines familles qui se trouvent en-dessous de la sienne dans la pyramide :

> « the Cunninghams from Old Sarum, an enormous and confusing **tribe** domiciled in the northern part of the county » (10)
>
> « My special knowledge of the Cunningham **tribe** - one branch, that is - was gained from events of last winter » (22)
>
> « The **tribe** of which Burris Ewell and his brethren consisted had lived on the same plot of earth behind the Maycomb dump, and had thrived on county welfare money for three generations » (p. 143)

En comparant certaines familles blanches à des tribus, Scout montre que la ségrégation n'était pas uniquement raciale. Parmi les gens de même couleur de peau, il existait une autre forme de ségrégation, basée sur la richesse et le style de vie de chaque famille. Pourtant, il s'agit d'une appellation péjorative, qui suggère que ces familles en bas de la pyramide étaient considérées comme des citoyens de seconde zone. D'ailleurs, nous allons voir dans le quatrième chapitre que certains membres de la famille Ewell sont comparés également à des animaux. Le terme *tribe* est utilisé plus convenablement quand Scout parle des Mrunas, une véritable tribu africaine : « I learned more about the poor Mrunas' social life from listening to Mrs. Merriweather: they had so little sense of family that the whole tribe was one big family » (p. 276). La définition de *tribe* dans *Oxford Living Dictionaries* confirme le mauvais usage de ce terme :

> In historical contexts the word tribe is broadly accepted […], but in contemporary contexts it is problematic when used to refer to a community living within a traditional society. It is strongly associated with past attitudes of white colonialists towards so-called primitive or uncivilized peoples living in remote undeveloped places. (en.oxforddictionaries.com)

De manière implicite, la métaphore de la ruche est filée tout au long de la narration. Au *Missionary Circle Tea Party*, la conversation des femmes est décrite comme un bourdonnement (*hum*), faisant penser au bruit produit par les abeilles :

The gentle hum began again (262)	*Et le doux bourdonnement recommença* (263)	1961
	Les tranquilles bavardages reprirent leur cours (338)	1989
	Le doux bourdonnement recommença (367)	2005

Il est à noter que la hiérarchie de cette société, qui est structurellement semblable à une ruche, ne se limite pas à une différenciation entre les classes sociales et les différentes races. Nous allons voir plus tard que des rôles précis étaient attribués aussi aux hommes et aux femmes, ce qui devient une source de conflit entre Scout et sa tante :

> Atticus's only sister comes to live with the family and constantly tells Scout she must learn how to act, that she has a place in society: womanhood with its stifling position of prim behavior and wagging tongues is the essence of southern decorum. Even Atticus, the liberal minded hero, says that perhaps it's best to keep women off the juries of Alabama because, "I doubt if we'd ever get a complete case tried—the ladies'd be interrupting to ask questions." (May 1993)

Les stéréotypes sont tellement bien enracinés dans la ville de Maycomb que même Atticus, qui est l'incarnation du respect, en fait de l'humour. Néanmoins, il est tout à fait conscient que ces codes rigides sont injustes et démodés. Dans la citation suivante il les qualifie de *polite fiction*, ce qui dévoile la superficialité de la société :

> I walked home with Dill and returned in time to overhear Atticus saying to Aunty, '… in favor of Southern womanhood as much as anybody, but not for preserving polite fiction at the expense of human life,' a pronouncement that made me suspect they had been fussing again. (p. 162)

Tout comme celle de l'oiseau moqueur, l'image métaphorique autour des abeilles et de la ruche n'est pas une métaphore *vive* créée par Harper Lee. Par exemple, Emily Brontë avait déjà utilisé le terme *hive* dans *Wuthering Heights* pour dépeindre un groupe d'animaux : « This proceeding roused the whole hive » (Brontë 2003 : 5). Dans son étude sur la traduction française de ce roman, Thau-Baret compare le sens métaphorique de la ruche en anglais et en français : « la métaphore lexicalisée en français connote davantage l'idée d'une activité intense, mais organisée et productive, que celle de la multitude et du mouvement présente dans l'anglais » (Thau-Baret 2005). Le sens anglais correspond parfaitement à l'activité des femmes de Maycomb qui se réunissent pour discuter et pour

critiquer le monde entier, sans réellement agir pour améliorer la situation. Elles semblent proactives, mais leurs efforts ne sont que superficiels.

Dans l'introduction nous avons parlé de *The Secret Life of Bees* (Sue Monk Kidd), un roman situé en 1964 dans une ville fictive de la Caroline du Sud. Narré également à la première personne par une jeune fille blanche, ce roman a souvent été étudié en parallèle avec *To Kill a Mockingbird.* Dans *The Secret Life of Bees,* la ruche est un motif central et elle constitue une métaphore filée explicite. À travers les expériences de Lily, Kidd nous montre en quoi le fonctionnement de la ruche est semblable à celui de la communauté humaine : « She reminded me that the world was really one big bee yard, and the same rules worked fine in both places » (Kidd 2004 : 114). Pour décrire la structure de la ruche au lecteur, elle cite l'œuvre non-fictive de Christopher O'Toole, *Bees of the World* :

> Honeybees are social insects and live in colonies. Each colony is a family unit, comprising a single, egg-laying female or queen and her many sterile daughters called workers. The workers cooperate in the food-gathering, nest-building and rearing the offspring. (O'Toole 1991, cité dans Kidd 2004 : 83)

La vie à l'intérieur de la ruche est très mystérieuse, comme l'explique August[60], un des personnages principaux de Kidd : « Most people don't have any idea about all the complicated life going on inside a hive. Bees have a secret life we don't know anything about » (Kidd 2004 : 184). Il en va de même pour la société hiérarchique explorée dans *To Kill a Mockingbird*. Les rouages de Maycomb sont incompréhensibles pour ceux qui viennent de l'extérieur, comme Miss Caroline[61]. Lee a cherché à montrer à ses lecteurs cette facette cachée, et pourtant complexe, de l'histoire américaine. Ses souvenirs d'enfance sont doux-amers. D'un côté, l'injustice et les préjugés qui régnaient à l'époque lui font mal au cœur, comme une piqure d'abeille. D'un autre côté, elle regrette la simplicité de cet ancien mode de vie, et elle ressent une certaine nostalgie qui est douce

---

[60] August a trois sœurs : April, May et June. Le prénom *May* nous rappelle la première syllabe du toponyme **May**comb. Parmi les sœurs, c'est May qui est la plus sensible et la plus affectée par les injustices. Il est à noter qu'April est morte par suicide avant le début du roman et que May se suicide également avant la fin. Ne restant que June et August, l'on peut en déduire que le printemps est passé et que l'été a commencé. Ainsi, Kidd ajoute une touche d'espoir pour l'avenir de la communauté afro-américaine.

[61] Il s'agit d'une énigme associée à l'ensemble des petites villes provinciales aux États-Unis. Willa Cather fait une remarque semblable dans l'introduction de son roman *My Ántonia* (1918) : « We agreed that no one who had not grown up in a little prairie town could know anything about it. It was a kind of freemasonry » (Cather 2006: 5).

comme le miel. Dans son essai *Conflict and Closure: Bees and Honey as Metaphors for Healing in The Secret Life of Bees,* Judith Hebb explique qu'à travers les abeilles les êtres humains peuvent apprendre beaucoup de choses sur eux-mêmes. Les abeilles nous donnent « an insight into our own personal conflicts and the hope for spiritual healing » (Hebb 2006 : 179). Le miel est connu pour ses propriétés de guérison, et à la fin de *To Kill a Mockingbird* il y a quand même une touche d'espoir pour un avenir meilleur, c'est-à-dire pour une « guérison » potentielle contre les méfaits du racisme.

Aujourd'hui, c'est grâce à Harper Lee que la ville de Monroeville accueille des touristes de toutes nationalités, qui viennent en pèlerinage à la recherche de l'univers de *To Kill a Mockingbird*. Conscients du fait que leur petite communauté provinciale serait inconnue sans ce roman, certains commerçants ont rendu hommage à l'écrivaine dans l'appellation de leurs établissements : « Mockingbird pilgrims come and go and stop for coffee at the Bee Hive or Radley's Grill » (Mcdonagh Murphy 2010 : 37). Le nom *Bee Hive* est plus discret que *Radley's Grill* ou le *Mockingbird Inn,* mais ce choix est sans doute lié à la métaphore en question.

Revenons à la structure pyramidale de la hiérarchie de Maycomb. Plus qu'une simple forme géométrique, la pyramide nous fait penser notamment aux monuments de l'ancienne Égypte, une civilisation à laquelle Lee fait allusion à plusieurs reprises tout au long du roman :

> fascinating as an aspect of Lee's apparent response to Citizens Council racial theory and literature are the author's repeated allusions to Egypt and Egyptian civilization, including Jem's Chapter Seven "Egyptian phase," references to the Rosetta Stone[62] in chapter eight and the pyramids in Chapter One. (Chura 2000)

Les nombreuses références à l'ancienne Égypte ne sont pas faites par hasard. En évoquant la possibilité que la famille Finch puisse être originaire d'Égypte, Lee met en relief l'absurdité du système racial. Comment peut-on pratiquer la ségrégation alors qu'il est impossible de vérifier les origines de chaque famille ? Il se peut que les Blancs - qui se trouvaient en haut de la pyramide - et les descendants des esclaves afro-américains

[62] « Mr. Avery said it was written on the Rosetta Stone that when children disobeyed their parents, smoked cigarettes and made war on each other, the seasons would change » (p. 70), « I did not wonder where Mr. Avery gathered his meteorological statistics: they came straight from the Rosetta Stone » (p. 72).

partagent des ancêtres communs. Malgré la conviction d'Alexandra que les meilleures familles sont celles qui occupent le même terrain depuis toujours[63], Jem et Scout sont persuadés que les ancêtres de la famille Finch proviennent d'Égypte : « Somewhere along when the Finches were in Egypt one of 'em must have learned a hieroglyphic or two and he taught his boy » (p. 250). Lorsque Jem étudie les Égyptiens à l'école, il en déduit que ces derniers étaient supérieurs aux Américains : « they accomplished more than the Americans ever did » (p. 66). Quand Atticus confirme que c'est grâce aux Égyptiens que nous avons aujourd'hui certaines inventions comme le papier, Lee sous-entend que la civilisation occidentale avait également hérité de l'ancienne Égypte des institutions moins méritoires, telles que l'esclavage. Dans l'antiquité, les égyptiens avaient des esclaves de couleur, et c'est ce modèle qui a été repris par les Caucasiens aux États-Unis bien avant la guerre civile. Lee se sert des scènes ayant lieu à l'école pour nous montrer à quel point la mentalité des gens est liée à l'éducation. Dans le premier chapitre, Miss Blount entre dans la salle de Miss Caroline pour se plaindre du bruit, prétendant que la classe de Scout empêchait sa propre classe de se concentrer : « the sixth grade cannot concentrate on the pyramids for all this racket » (p. 24). L'arrivée de Miss Caroline et l'agitation de sa classe perturbent l'ordre régnant et mettent en danger le statuquo, comme l'explique la citation suivant à propos des pyramides :

> Pyramids could be symbolic of a system of social order in a society, where there is a small percentage of the population who are of higher importance than others of a lower social category – the base, and largest part of a pyramid. This base could represent the poor, or the Negroes in Maycomb County. Despite the teachers probably teaching the children simply another math lesson on 3D objects rather than differences and grouping in a community, the author may have been using this to hint that the children have already been born into and are being raised in an atmosphere with a mindset that segregation is sort of a set lifestyle. (eng1-bmj.wikifoundry.com)

Les noms de famille

Si la ruche est une métaphore pour la communauté de Maycomb, les noms de famille de certains personnages nous servent aussi de métaphores pour caricaturer les différents types de personne qui se trouvent parmi les habitants de la ville. Prenons d'abord l'exemple de la famille Finch, dont le nom de famille, bien évidemment, n'a pas été choisi par hasard. En

[63] « Aunt Alexandra was of the opinion, obliquely expressed, that the longer a family had been squatting on one patch of land the finer it was » (p. 143).

effet, Finch était le nom de jeune fille de la mère de Harper Lee (Betts 2007 : 136), donc cet emprunt est tout à fait logique dans un roman semi-autobiographique. Néanmoins, en creusant plus loin dans la langue anglaise, nous apercevons que le mot *finch* est bien plus qu'un simple nom de famille. Il désigne aussi une famille d'oiseaux, appelée les *fringillidés* en français. L'oiseau moqueur fait partie de cette même famille, qui comprend presque 220 espèces.

Mais y a-t-il un rapport figuratif entre la famille Finch et les oiseaux moqueurs ? Certes, le réseau métaphorique autour de l'oiseau moqueur concerne plus directement Tom Robinson, ou encore Boo Radley, mais ce ne sont pas les seuls personnages concernés. Comme l'oiseau moqueur, Scout, Jem et même Atticus Finch sont tous les trois vulnérables, innocents, et dépourvus de préjugés. L'oiseau moqueur est un *finch*, et par conséquent, les membres de la famille Finch sont comparables à des oiseaux moqueurs : « the Finches are also like the mockingbirds in the novel » (Johnson 1994 : 25)[64]. Il est à noter qu'Aunt Alexandra, le seul membre de la famille Finch qui ne partage pas ces traits de personnalité, a perdu le nom Finch quand elle s'est mariée. Elle a acquis un nouveau statut de matriarche (voir plus tard la métaphore *ruled the roost/sur son perchoir*). Il est impossible de savoir avec certitude si ce symbolisme a été anticipé par Lee ou si elle souhaitait tout simplement rendre hommage à sa mère. En tout cas, l'éventuelle connotation cachée derrière le nom *Finch* est perdue dans toutes les versions françaises.

Plus que de simples noms propres, beaucoup des patronymes dans *To Kill a Mockingbird* sont des charactonymes. Un *charactonym* est défini par Merriam Webster comme : « a name especially for a fictional character that suggests a distinctive trait of the character » (Merriam Webster). Prenons l'exemple de Mrs Grace Merriweather. Il s'agit d'un personnage mineur qui est présenté dans la deuxième partie du roman, suite au procès de Tom Robinson. Elle fait partie des femmes invitées par Aunt Alexandra au *Missionary Circle Tea Party.* Le *Missionary Circle* est un club de femmes bourgeoises qui travaillent pour soutenir les missionnaires. Mrs Merriweather est l'hypocrisie incarnée, c'est-à-dire l'hypocrisie que Lee reproche à cette classe sociale. Lors de cette réunion, les femmes déplorent les traditions de la tribu mruna, une tribu africaine dont les valeurs familiales

[64] Le lien entre Scout et les oiseaux moqueurs est confirmé quand elle dit « My feathers rose again » (p. 151).

sont très différentes de celles des habitants de Maycomb. Il est fortement ironique que ces dames puissent avoir autant de pitié pour cette communauté de femmes africaines alors qu'elles n'ont aucun respect pour les Afro-Américains de leur propre village. Le charactonyme *Merriweather* fait penser au beau temps et à la joie de vivre, ce qui correspond à l'image que Mrs Merriweather se forge d'elle-même, mais en réalité, elle n'est qu'une hypocrite déguisée en âme charitable :

> Lee certainly portrays Mrs. Merriweather with biting irony, right down to her name, as the weather is certainly not 'merry' for any black person having dealings with her, as her poor maid, Sophy, would doubtless confirm. (Tavernier-Courbin 2007 : 56)

Lee va encore plus loin dans sa satire en citant la chanson *Amazing Grace* en connection avec le prénom de Mrs Merriweather : « Amazing Grace, how sweet the sound, that saved a wreck like me… »[65]. *Amazing Grace* est un hymne qui est devenu, malgré son origine anglaise, « an integral part of the Christian tapestry in the United States » (Wikipedia)[66]. Cette chanson a des connotations historiques qui rappellent la guerre civile et qui sont susceptibles de se perdre, non seulement lors du passage au français, mais aussi dans l'esprit des lecteurs anglophones contemporains, d'où la note en bas de page dans la version française de 2005 pour expliquer les origines de la chanson. Un lien est également impliqué entre les paroles de cette chanson et le mari de Mrs Merriweather : « Mrs Merriweather had sobered him up and made a reasonable useful citizen out of him » (p. 254).

Pour finir, regardons le nom de famille du véritable méchant, Bob Ewell. Tout au long du roman, Mr Ewell est dépeint, à juste titre, comme quelqu'un de mauvais. Ce dernier profite du système social et il maltraite non seulement les Noirs mais aussi sa propre fille. Du plus, comme s'il ne suffisait pas de faire condamner à mort un jeune père de famille innocent, Bob Ewell essaie par la suite de tuer les enfants d'Atticus Finch. Ce n'est pas un

---

[65] Pour information, les paroles de cette chanson sont traduites dans les trois versions comme suit :
Étonnante Grâce, que douce est la voix qui a sauvé une épave comme moi (1961 : 256).
Madame pleine de Grâce, pitié pour moi, pauvre pécheur (1989 : 329).
Grâce étonnante, quelle douce voix que celle qui a sauvé un misérable comme moi + note en bas de page (2005 : 357).

[66] Il est à noter que cette chanson est également citée dans *The Secret Life of Bees* : « June wedged the cello between her legs and played 'Amazing Grace,' and the Daughters of Mary got to their feet and swayed together like colorful seaweed on the ocean floor » (Kidd 2004: 137).

hasard si « Ewell is almost a homophone for evil » (Johnson 1994 : 25). Les connotations de ce patronyme sont totalement perdues en français, mais heureusement cela ne freine pas la compréhension. Le lecteur se sert d'autres éléments pour formuler son opinion sur Bob Ewell, tels que ses actions, ses réactions, et les nombreuses métaphores péjoratives qui apparaissent très fréquemment, notamment celles qui relèvent une similitude entre ce dernier et certains animaux. Pour en citer quelques exemples :

- *They were people, but they lived* ***like animals*** (34)
- *a little* ***bantam cock of a man*** *rose and* ***strutted*** *to the stand* (187)
- *once more he was a* ***red little rooster*** (194)
- *white people wouldn't have anything to do with her because she lived among* ***pigs*** (212)

Les prénoms

Les prénoms des personnages ont également des connotations supplémentaires. Ce sont des connotations qui « même définies et traitées comme des valeurs affectives "supplémentaires", "additionnelles" […] désignent des valeurs affectives dont les fonctions peuvent être très différentes linguistiquement » (Mounin 1963 : 159). Commençons par la narratrice, Jean Louis Finch, alias *Scout.* Le surnom *Scout* nous fait d'abord penser au Scoutisme, un mouvement de jeunesse fondé en 1907 par un lieutenant-général britannique, Lord Robert Baden-Powell. Bien que ce mouvement soit présent dans le monde entier, il est plus répandu dans les pays anglophones. Scout est un garçon manqué qui aime faire des activités en plein air, dont certaines sont typiquement pratiquées par les Scouts, par exemple le camping, avec sa cabane dans l'arbre. Si aujourd'hui de nombreuses unités de Scouts sont mixtes, il ne faut pas oublier qu'à l'époque de *To Kill a Mockingbird* le scoutisme était réservé aux garçons, le guidisme étant l'équivalent pour les filles. Le choix de ce surnom plutôt masculin nous rappelle que la jeune fille ne s'identifie pas aux femmes ni aux filles de son âge : « I must soon enter this world, where on its surface fragrant ladies rocked slowly, fanned gently, and drank cool water. But I was more at home in my father's world » (p. 258).

Le terme *Scout* a une deuxième connotation qui est moins flagrante mais d'autant plus pertinente : le *scout bee*. Nous avons parlé ci-dessus des abeilles et de la structure de la

ruche qui symbolise la société de Maycomb. Parmi les abeilles ouvrières il y a une sous-catégorie d'abeille : l'éclaireuse (anglais : *scout bee*). Lorsque la ruche devient surpeuplée, l'éclaireuse part à la recherche d'un endroit pour construire une nouvelle ruche :

> On leaving the old nest, the swarm normally flies only a few metres and settles. Scout bees look for a suitable place to start a new colony. Eventually, one location wins favor and the whole swarm takes to the air. (O'Toole 1991, cité dans Kidd 2004 : 43)

Nous avons établi de nombreux parallèles entre l'abeille éclaireuse et le personnage de Scout. Ce lien est confirmé dans le deuxième roman de Lee, *Go Set a Watchman.* Il s'agit de la suite de *To Kill a Mockingbird*, dont l'héroïne est une Scout adulte âgée de 26 ans qui vit à New York. Comme l'abeille éclaireuse, Scout a quitté la ruche pour chercher une nouvelle vie ailleurs. Aujourd'hui, la population mondiale des abeilles est menacée, comme l'étaient la ségrégation et certaines traditions sudistes à l'époque de Lee. Scout se rend compte qu'elle n'a plus sa place dans la société de Maycomb où elle est née.

Également perdues dans les versions françaises sont les connotations du surnom *Boo*. Conçu dans l'imagination des enfants, ce nom est homonyme de l'exclamation anglaise « boo! », utilisée pour effrayer ou faire peur à quelqu'un. Au départ, les enfants ont peur du mystérieux Boo Radley car il incarne l'inconnu. Présent mais invisible, il est comparé à un fantôme (mes annotations en gras) :

> « Inside the house lived **a malevolent phantom** » (p. 9)
> *un fantôme cruel* (1961: 15), *un spectre malveillant* (1989: 18, 2005: 21)
>
> « expecting to see **its phantom occupant** sunning himself in the swing » (p. 139)
> *son occupant fantôme* (1961: 135, 1989: 180, 2005: 198)
>
> « his head was like **a skull** » (p. 14)
> *une tête de mort* (1961: 17, 1989: 23, 2005: 27)

En revanche, Arthur, le vrai prénom de Boo Radley, n'est pas spécifique à la langue anglaise et ses connotations sont conservées de manière intacte en français : « Radley's real name, "Arthur," evoked the chivalric ideal, as did his conduct when he kills Ewell to save Scout and Jem » (Walker 2018 : 159).

Charles Baker Harris, l'ami d'enfance de Scout, est aussi connu sous un surnom : *Dill*. Faute d'explication sur l'origine de ce surnom, le lecteur anglophone est libre de faire ses propres interprétations. Certes, il s'agit d'un prénom masculin d'origine galloise, mais le *dill* est aussi une herbe aromatique (*aneth* en français). D'autre part, en anglais australien et néo-zélandais *dill* signifie *idiot* ou *crétin* (collinsdictionary.com). Malgré son intelligence supérieure - « He could read two books to my one, […] He could add and subtract faster than lightning » (p. 158) - Dill est méprisé par certains personnages hautains, comme le montre les citations suivantes de Francis : « that little runt Grandma says stays with Miss Rachel every summer » (p. 91), « Uncle Atticus lets you run around with stray dogs » (p. 91). Bien que les connotations de son surnom ne soient pas très apparentes, elles sont inexistantes dans les traductions françaises.

Contrairement aux prénoms de certains personnages, le prénom *Atticus*, d'origine romaine, est universel et conserve ses connotations dans la langue française. Il est largement admis que « the most likely source of the name Harper Lee chose for Scout's father is Titus Pomponius Atticus, aristocratic scholar, author, patron of the arts and close friend of Cicero » (Fender 2012: 97). Atticus a beaucoup en commun avec Cicéron, notamment son stoïcisme. Tout au long du roman Atticus se montre vertueux et imperturbable, ce qui est incompatible avec le code d'honneur qui règne dans le Sud Profond :

> Atticus was the friend of the Roman philosopher Tullius Cicero, the statesman and lawyer known for his admiration for the Stoics' conceptualization of life, including the belief that people embody natural laws enabling control of passion, love of justice, and courage born from reason. Lee's allusion to this school of thought is borne out in the novel's discourse between the dignity that Stoics accorded to the individual's role in society on one hand and the southern code of honor in which the individual's loss of face within the tribal group justifies acts of revenge and violence on the other. (Lee Seidel 2007 : 80)

En choisissant le prénom Atticus, Lee fait allusion, quoique discrètement, à la similitude entre Cicéron et le tempérament calme et posé du père de Scout. Bien évidemment, si elle avait carrément nommé son personnage *Cicero*, le lien aurait paru forcé, maladroit, et irréaliste. Également d'origine romaine est le prénom Calpurnia, celui de la troisième et dernière femme de César.

Le parler local

Dans la catégorie de l'intraduisible se trouvent les expressions liées au parler local. Très fleuri et très sudiste, le langage parlé est fondamental dans la constitution de l'identité spécifique de *To Kill a Mockingbird*. Le dialogue dans le roman est parsemé de métaphores mortes et d'expressions idiomatiques qui peuvent inclure « many cultural aspects such as religious beliefs, culture-specific items, superstitions, and different ideologies of the people » (Shojaei 2012 : 1221).

Le premier exemple de parler local dans notre corpus est une citation d'Atticus lorsqu'il demande à Scout de ne pas s'énerver si elle entend des méchancetés à l'école :

No matter what anybody says to you, don't you let 'em get your goat (84)	*Quoi que l'on te dise, ne te laisse pas emporter* (81, 113, 123)	1961, 1989, 2005

To get your goat signifie « to make you annoyed or angry » (dictionary.cambridge.org). Il s'agit d'une expression lexicalisée dont le *comparant* est purement figuratif. Sa provenance n'étant pas démontrée, en voici une spéculation :

> The saying "Get Your Goat" supposedly originated from the early horse racing days, where goats were kept with nervous race horses to keep them calm before the race, and if you wanted to beat the competition you would get their goat causing their horse to become agitated and unable to race.[67]

Il va sans dire que cette expression ne peut pas être reproduite en français avec le même *comparant* : « it has been argued that if a metaphor activates different associations in the two cultures, one should avoid a literal translation and opt either for a corresponding TL-metaphor or for a paraphrase » (Schäffner 2004). Malheureusement, la reformulation observée dans les trois versions ne répond pas aux attentes de Schleiermacher qui estime que « lecteur doit toujours avoir présent à l'esprit que l'auteur a vécu dans un autre monde et a écrit dans une autre langue » (Schleiermacher 1999 : 87). Le même genre de perte est engendré dans les traductions du prochain segment, une citation de M. Link Deas :

[67] http://goathavenfarm.tripod.com (cité dans urbandictionary.com)

'… know how they do when they get shinnied up.' (160)	*… je les connais quand ils commencent à se monter!* (158) *… dont ils sont capables quand ils sont éméchés*. (206, 228)	1961 1989, 2005

Le sujet *they* fait référence aux campagnards de l'Old Sarum, dont la famille Cunningham. Link Deas prévient Atticus que ces derniers, mécontents de la présence de Tom Robinson à Maycomb, pourraient créer des problèmes dans la ville[68]. Dérivé du substantif *moonshine*, qui désigne l'alcool de contrebande, *shinny* est un terme argotique pour les alcools forts, notamment le bourbon. *To get shinnied up*[69] est le verbe qui signifie *s'enivrer*, mais il s'agit d'une expression régionale qui n'est pas accessible à tous. Même les lecteurs anglophones de l'autre côté de l'Atlantique doivent s'appuyer sur la réponse qui suit de la part d'Atticus pour vérifier leur compréhension : « They don't usually drink on Sunday, they go to church most of the day…' Atticus said » (p. 160).

À ce propos, Scout nous parle peu auparavant d'un gâteau qui contient une grosse quantité de *shinny*. Nous remarquons que ce segment a subi trois changements importants dans la version de 1989, ce qui constitue une traduction cibliste poussée à l'extrême :

Miss Maudie Atkinson baked a lane cake so loaded with shinny it made me tight (142)	*Miss Maudie Atkinson lui prépara un gâteau Lane si alcoolisé qu'il me rendit ivre* (139) *Mme Atkinson lui prépara un millefeuille tellement recouvert de glaçage que je dus en déserrer ma ceinture* (183) *Miss Maudie Atkinson lui prépara un Lane cake tellement imbibé d'alcool qu'il m'enivra* (201)	1961 1989 2005

D'abord, le *lane cake* - le dessert officiel de l'Alabama[70] - est transformé en *millefeuille*, un gâteau typiquement français. Puisque le millefeuille ne contient pas d'alcool, le *shinny* a

[68] En effet, ils arrivent le lendemain au soir devant la cellule de Tom Robinson dans le but de le lyncher.

[69] Dans un autre contexte, *to shinny up* (sans le verbe *get*) peut signifier *grimper* ou *se hisser*. Il n'est pas exclu que la traduction de 1961 comporte un faux-sens avec l'emploi du verbe *se monter*.

[70] https://statesymbolsusa.org/symbol-official-item/alabama/food-agriculture/lane-cake

été remplacé par le glaçage, et par conséquent, la métaphore *made me tight*[71] n'a pas pu être conservée.

Le prochain exemple du parler local se trouve dans la définition du courage donnée par Atticus :

It's when you know you're licked before you begin but you begin anyway and you see it through no matter what. (124)	*c'est de savoir qu'on est vaincu avant de commencer, mais de commencer de toute façon et de continuer quand même.* (122)	1961
	c'est savoir que tu pars battu sans t'arrêter pour autant. (162)	1989
	c'est savoir que tu pars battu, mais d'agir quand même sans s'arrêter. (177)	2005

Dérivé du verbe *to lick*[72] au sens figuratif, « to be licked » est une expression idiomatique typiquement américaine et littéralement intraduisible. Les adjectifs français *vaincu* (1961) et *battu* (1989, 2005) transmettent fidèlement le sens de la phrase mais le caractère sudiste disparaît. Cette expression figure à deux autres reprises dans le dialogue, confirmant un usage régional assez fréquent :

Simply because we were licked a hundred years before we started is no reason for us not to try to win (84)	*Tout simplement parce que le fait d'avoir été vaincus une centaine d'années auparavant ne doit pas empêcher de recommencer et d'essayer de gagner* (82)	1961
	Ce n'est pas parce qu'on est battu d'avance qu'il ne faut pas essayer de gagner. (113)	1989
	Ce n'est pas parce qu'on est battu d'avance qu'il ne faut pas essayer de gagner. (123)	2005

[71] Signification = *somewhat drunk* (https://www.merriam-webster.com/dictionary/tight)

[72] *Verbe* : **To lick** = To beat
Adjectif : **licked** = having been got the better of (https://www.thefreedictionary.com/licked)
Substantif : **A licking** = A flogging, a beating (https://www.legendsofamerica.com/we-slang/8/#L)

the Missouri Compromise was what licked us (84)	*c'est le Compromis de Missouri qui nous a flanqués par terre* (82)	1961
	c'est le compromis du Missouri qui nous a perdus (113)	1989
	c'est le compromis du Missouri qui nous a perdus* (123)	2005

La citation suivante, provenant cette fois-ci d'Uncle Jack, nous rappelle l'expression sudiste *Too Big for His Britches* : « Unarguable Southern criticism. Translated, it means, "He sure does think a lot of himself" » (Rogers[73]). Avec cette métaphore, Uncle Jack fait référence au comportement de Scout et à sa nouvelle fascination pour les gros mots. De la même manière qu'Alexandra méprise sa tenue vestimentaire, Jack juge son langage inélégant et inconvenant pour une future épouse : « You want to grow up to be a lady, don't you? » (p. 88). Compte tenu du fait que Scout refuse d'enlever sa salopette, le *comparant* est très significatif. Par ailleurs, en substituant *britches* par *pants*[74], Lee a adapté et revivifié la métaphore *morte*, la transformant en une métaphore *vive* : « Adapted metaphors are, properly speaking, non-lexicalized metaphors. However, they are dependent for their interpretation on the existence of similar lexicalized metaphors which they recall » (Dickens 2005 : 238). En outre, le terme *pants* étant plus accessible que *britches*, la métaphore est redue davantage traduisible :

You're also growing out of your pants a little (87)	*Tu deviens aussi un peu trop grande pour les pantalons* (85)	1961
	Et ton pantalon commence à être trop petit pour toi (117, 127)	1989, 2005

Bien plus qu'une simple expression régionale, l'injure « a big wet hen » est décrite par Diane McWhorter comme un « Scout-ism » (McWhorter 2001 : 322) :

[73] https://www.southernliving.com/travel/southern-sayings#southern-saying-too-big-for-his-britches-image

[74] *Britches* et *pants* sont synonymes, mais étant donné le statut social de Jack (Dr Finch), il se peut que le terme *britches* appartienne à un registre trop familier pour ce personnage.

Cecil Jacobs is a big wet he-en (287) (citation de Scout)	*Cecil Jacobs est une grosse poule mouillée!* (292) *Cecil Jacobs est une grosse poule mouil-lée!* (374, 404)	1961 1989, 2005

Cette figure vive créée par Harper Lee est sans doute dérivée de la locution sudiste *She was Madder Than a Wet Hen.* Dans son article *13 Southern Sayings That The Rest Of America Won't Understand*, Christina Sterbenz explique l'origine de cette expression :

> Hens sometimes enter a phase of "broodiness" — they'll stop at nothing to incubate their eggs and get agitated when farmers try to collect them. Farmers used to dunk hens in cold water to "break" their broodiness. You don't want to be around a hormonal hen after she's had an ice bath. (Sterbenz 2013)

Il y a un glissement de sens assez prononcé dans la citation de Scout : plutôt que fou, elle implique que Cecil Jacobs est lâche, mais le caractère péjoratif est tout de même préservé. En dépit de sa particularité, ce trope a pu être traduit en français sans difficulté, puisque *poule mouillée* existe déjà en tant que métaphore lexicalisée dans la langue cible. La procédure a été répétée dans la traduction de *Go Set a Watchman*, dans lequel la collocation *wet hen* est réutilisée :

anybody who couldn't get to Barker's Eddy without falling out of the car was a big wet hen (51)	*Çui qu'arrive pas à aller jusqu'à Barker's Eddy sans virer par-dessus bord est rien qu'une grosse poule mouillée !* (72)

F. Les gains - « Found in Translation »

Le terme *intraduisible* évoque de nombreuses connotations négatives, très fréquemment associées à des pertes, et dans les pires des cas, à un blocage total à la communication. Les chercheurs se focalisent trop souvent sur les pertes dans une traduction : « A great deal of the language about translation concerns loss » (Bassnett et Lefevere 1998 : 91). Néanmoins, ce n'est pas pour autant que tous les concepts ou les mots qualifiés d'*intraduisibles* sont incompréhensibles pour le lecteur étranger. Comme le confirme De Launay, « l'intraduisible n'est jamais inintelligible - il fait souvent même la fortune de la note du traducteur, il en est la justification » (De Launay 2006 : 46). Malgré les idées reçues sur cette stratégie de traduction, la note du traducteur est la preuve qu'une notion

jugée *intraduisible* peut s'avérer compréhensible puisque le traducteur lui-même la comprend et fournit une explication à ses lecteurs. Quelle que soit sa forme, ladite explication constitue un ajout dans la traduction, autrement dit, un gain. Il faut reconnaître qu'en fonction de la stratégie employée par le traducteur, il peut y avoir des gains dans la langue cible. Certes, l'expression *lost in translation* est largement répandue, mais si l'on parlait de *found in translation* ? Cette expression n'a pas encore d'équivalent en français, mais Leonard Orban, commissaire européen chargé du multilinguisme, a tout de même constaté lors de l'intervention à l'occasion du rassemblement œcuménique en septembre 2007 que « Dialogue and understanding are 'Found in Translation' » (europa.eu[75]).

Alors, est-ce que les connaissances que possède le traducteur sur les deux systèmes culturels et langagiers peuvent *apporter* quelque chose à la traduction ? Dans maints cas, le choix du traducteur enrichit considérablement la traduction. Au lieu d'engendrer des pertes, « la précision apportée au mot par le choix d'une de ses acceptions lui ferait au contraire gagner quelque chose » (Lederer 2006 : 63). Cette idée est soutenue par Venuti :

> Traduit, un texte étranger ne fait pas que perdre sur le plan formel et sémantique, il gagne aussi énormément : les formes linguistiques et valeurs culturelles constitutives du texte sont remplacées par des effets textuels qui vont au-delà de la simple équivalence lexicographique et ne fonctionnent que dans la langue et la culture de traduction. (Venuti 2006)

Exemples de gains pris du corpus

Revenons sur les noms propres. Ceux-ci étant, en règle générale, transposés dans la langue cible, ils sont souvent associés à la perte. Toutefois, selon l'origine du nom en question, il y a des exceptions. La voisine de la famille Finch, Mrs Henry Lafayette Dubose en est un exemple :

> Mrs. Lafayette Dubose […] is in many ways the epitome of the worn-out, old Southern past. She is sick, dying, bitter, racist, out of touch with reality, and wrapped up in her morphine-clouded, tattered romantic world. It is no accident that *Ivanhoe*, reputedly the shaper of the plantation attitude, is the novel she wants to hear Jem read. This aristocratic old woman, whose very name denotes ''Old Family,'' is just as vitriolic about race as are those called white trash. (Johnson 1994 : 48)

---

[75] http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-07-508_fr.htm?locale=en)

Étant donné qu'il s'agit d'un nom de famille d'origine française, les connotations de *Lafayette* sont plus nombreuses en français qu'en anglais, la langue source. L'officier, Marie-Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, marquis de La Fayette, plus connu sous le nom *Lafayette*, a joué un rôle significatif dans la guerre d'indépendance des États-Unis. En 1777, il est parti aux États-Unis pour lutter aux côtés des Américains et jusqu'à ce jour il est connu comme « America's favourite Frenchman » (Clarke 2010 : 312). Dans sa manière de se battre pour la liberté aux États-Unis, Lafayette a fait preuve de courage, tout comme Mrs Dubose se montre courageuse dans son combat contre la morphine. Cette dernière lutte avec acharnement pour regagner sa liberté, juste avant de mourir. Il est impossible de vérifier si Lee souhaitait suggérer un lien familial entre Madame Dubose et le Marquis de Lafayette, mais grâce à son nom composé, nous savons qu'elle est originaire d'une vieille famille aristocratique.

Nous avons parlé ci-dessus des nombreuses pertes engendrées lors de la traduction du titre du roman et du mot *mockingbird* en général. Dans la version de 1989, malgré la perte causée par la substitution de *mockingbird* par *alouette,* le nouveau titre comporte un gain non-négligeable :

To Kill a Mockingbird (titre du roman)	*Alouette, je te plumerai*	1989

Le verbe *plumer* a été choisi au lieu de *tuer,* afin d'adopter les paroles d'une chanson populaire française. Pourtant, ce verbe a une autre connotation en français. En plus de l'action d'enlever des plumes, *plumer* signifie également escroquer quelqu'un ou lui prendre tout son argent. Nombreux sont les personnages afro-américains dans *To Kill a Mockingbird* qui se font *plumer* par les Blancs. Par exemple, suite à la mort de Tom Robinson, sa femme, Helen, se trouve en difficulté financière. Même si l'esclavage avait été aboli, les Noirs qui travaillaient pour les Blancs étaient toujours sous-payés, et par conséquent, plumés.

<u>La compensation de la métaphore au sujet du coton</u>

Reprenons maintenant l'expression *he bought cotton.* Nous avons constaté plus haut une perte de la référence au coton dans les traductions de 1989 et 2005. Néanmoins, il s'agit

d'une perte 'temporaire' puisque cette image est compensée par la suite (dans la page suivante) lorsque l'expression *to be in with the wrong crowd* est traduit par la métaphore *filer un mauvais coton*.

his boy was in with the wrong crowd (11)	segment omis entièrement	1961
	Son fils filait un mauvais coton (20)	1989
	son fils filait un mauvais coton (23)	2005

L'expression *to be in with the wrong crowd* (autrement dit, *to be in with a **bad** crowd*) n'est pas une métaphore en elle-même, bien qu'ici le substantif *crowd* n'ait pas le sens habituel de *foule*. *Crowd* désigne tout simplement le groupe de garçons que fréquentait Arthur Radley, le nombre exact de garçons n'ayant aucune importance. L'adjectif *wrong* implique que ses amis avaient une mauvaise influence sur lui. C'est donc le choix fait par le jeune Arthur Radley qui est jugé erroné. Il est plus idiomatique, ainsi que plus économique, de dire *his boy was in with the wrong crowd*, au lieu d'expliquer *his boy hung around with a group of friends who had a bad influence on him*... Cependant, une traduction littérale (glose : mauvaise foule) n'aurait pas fonctionné dans ce cas, pour des raisons évidentes. Une autre stratégie était donc nécessaire. Il est à noter que dans la traduction de 1961, la phrase entière a été omise. Les traducteurs auraient pu donner une explication en français pour surmonter cet obstacle, mais en 1989 et 2005, ils ont saisi cette opportunité pour ajouter une nouvelle métaphore dans la langue cible. Le choix du *comparant* nous rappelle celui qui a été perdu précédemment dans la métaphore *bought cotton*. Voilà un exemple de créativité de la part du traducteur (dont nous parlerons dans la troisième partie). Si le nombre de métaphores perdues équivaut au nombre de métaphores ajoutées, l'équilibre métaphorique est rétabli.

Le retour du chien enragé

he just broke into a blind raving charge (259)	*il s'est mis à courir comme un enragé* (261)	1961
	il s'est tout d'un coup précipité comme un fou furieux (335, 364)	1989, 2005

Il y a plusieurs éléments dans cette phrase qui posent des problèmes de traduction – ou d'intraduisibilité. D'abord, *to break into a charge* est une expression idiomatique qui signifie tout simplement *commencer à courir.* En outre, les adjectifs *blind* et *raving* sont également métaphoriques. À ce stade du roman, le lecteur sait que Tom Robinson n'est ni aveugle ni délirant : il s'agit de la façon dont il court, sans regarder devant lui et sans envisager les conséquences, comme s'il était aveugle ou en délire. En fait, ces adjectifs fonctionnent plutôt comme des adverbes (glose : he just broke blindly and wildly into a charge). En français, il n'aurait pas été acceptable de laisser ces formes adjectivales. Afin de rester fidèle au texte source, il aurait fallu transformer les adjectifs en adverbes (glose : il s'est mis à courir, aveuglément et furieusement).

Le traducteur de la version de 1961 a donc eu une idée innovante, celle de restructurer la phrase en ajoutant une comparaison : *comme un enragé*. En dépit de la perte de l'adjectif *blind,* qui a été omis dans cette traduction, l'utilisation d'*enragé* pour restituer *raving* apporte des connotations que l'on ne trouve pas dans l'original. *Enragé* est un synonyme de *furieux,* employé dans les versions de 1989 et 2005, mais ce terme est souvent suivi par *chien* (ou un autre animal), par exemple *un chien enragé.* Le lecteur est, par conséquent, ramené à l'événement concernant Tim Johnson, le chien enragé qui a été tué par Atticus dans le chapitre dix. Il est à noter que ce chien porte un nom qui pourrait être celui d'un être humain et qui ressemble curieusement à celui de Tom Robinson. Il s'agit d'une comparaison intentionnelle. Tim Johnson et Tom Robinson sont tous les deux innocents mais ils sont considérés comme une menace pour la société. Une fois morts, ils ne souffrent plus. Tom Robinson est enfin libéré des préjugés des Blancs, et Tim Johnson ne souffre plus de sa maladie. Isolé dans le roman, l'événement du chien enragé a deux fonctions. D'abord, c'est lors de cet épisode que Jem et Scout apprennent à mieux connaître leur père et ses talents cachés. L'apparition de ce chien est également utilisée pour préparer le lecteur aux dangers à venir, ainsi que pour annoncer la mort imminente de Tom Robinson.

Dans la version de 1989, juste avant l'arrivée de Tim Johnson (chapitre neuf), nous trouvons à nouveau la collocation *chiens enragés,* utilisée cette fois-ci de manière métaphorique. Il s'agit de la traduction de « stark raving mad », l'expression utilisée par

Atticus quand il décrit la réaction de certains Blancs face à la situation de Tom Robinson. Une fois de plus, la technique de la compensation est utilisée :

reasonable people go stark raving mad when anything involving a Negro comes up (98)	*des gens sensés peuvent se transformer en chiens enragés dès qu'une difficulté surgit à propos d'un Noir* (129)	1989

<u>*To crawl* - un verbe sans équivalent direct</u>

we slowed to a crawl (287)	*Nous ralentîmes le pas* (292)	1961
	Nous ralentîmes tellement que nous n'avancions plus que comme des tortues (374)	1989
	Nous ralentîmes le pas (403)	2005

En anglais, le verbe *to crawl* a deux significations : *ramper*, tel un insecte, et *avancer lentement*, à une allure d'escargot. Dans la phrase ci-dessus, il s'agit de la vitesse. En revenant de la fête de Halloween, Jem et Scout se promènent seuls dans la nuit et ils ralentissent pour écouter les pas de la personne qui est en train de les suivre. La langue française n'ayant pas son propre verbe pour dire *to crawl,* on est obligé d'assortir le verbe *marcher* ou *avancer* d'un adverbe, ou encore d'une comparaison. Dans le dictionnaire, on trouve une comparaison lexicalisée qui conviendrait dans ce contexte : *à une allure d'escargot*. Le même effet peut être produit avec le substantif *tortue*, la tortue étant également connue pour sa lenteur. L'image de la tortue pour évoquer la lenteur est plutôt répandue grâce à la fable de Jean de la Fontaine, *Le lièvre et la tortue.* En 1989, la traductrice a choisi de réutiliser cette image, ce qui est pertinent parce que le comparant en question a été utilisé préalablement par Harper Lee elle-même, en parlant de Boo Radley dans le tout premier chapitre. Ce dernier est comparé à une tortue non pas pour sa lenteur, mais parce qu'il a tendance à se cacher, comme le fait une tortue dans sa carapace. Nous nous rappelons que les enfants désirent vivement voir Boo Radley, mais ils se rendent vite compte de la quasi-impossibilité de lui faire sortir de chez lui : « it's sort of like making a turtle come out » (p. 15). Parallèlement, dans *The Secret Life of Bees*, Lily envie aux tortues leur capacité de se cacher à tout moment : « I envied turtles their shells, how they

could disappear at will » (Kidd 2004 : 156). Elle aimerait pouvoir disparaitre de la société, comme l'a fait Boo Radley. À ce stade avancé du roman (chapitre 28), Jem et Scout sont devenus également des victimes de la société, sauf qu'ils n'ont nulle part où se cacher et qu'ils finissent par se faire agresser physiquement par Bob Ewell. C'est Boo Radley lui-même qui les voit, depuis sa carapace (sa maison), et qui vient leur sauver la vie.

En file indienne

we filed out (299)	Segment omis entièrement	1961
	Nous sortîmes en file indienne (390, 420)	1989, 2005

Le verbe anglais *to file* a plusieurs significations. Il faut donc se servir du contexte pour comprendre qu'il ne s'agit pas de papiers mais de la manière dont les personnages (Scout, Atticus, Heck Tate…) ont quitté la maison pour se rendre sur la véranda. En plus, il s'agit d'un verbe à particule adverbiale qui signale la direction de leur mouvement, de l'intérieur de la maison vers la véranda à l'extérieur. Ils marchent en file, solennellement, l'un après l'autre. Un changement de syntaxe est nécessaire en français pour combler l'absence de correspondance directe de ce verbe[76]. Étant donné que le verbe *filer* a un sens complètement différent en français, le verbe qui convient le mieux pour traduire ce segment est *sortir*, auquel s'ajoute l'adverbe *en file*. Le fait que les personnages marchent un par un, en silence, est très important. Dans cette scène, tout le monde est sous le choc : les enfants viennent de se faire agresser par Bob Ewell et Jem est en train de dormir dans la chambre, avec la jambe cassée. De plus, Boo Radley est présent physiquement pour la première fois dans le roman, et les autres personnages font attention à ne pas le gêner. Pour souligner le malaise ressenti par Scout et sa famille, les traducteurs de 1989 et 2005 ont ajouté l'adjectif *indienne.* L'expression *en file indienne* est une métaphore lexicalisée en français. Voici sa définition accompagnée d'une explication de son origine :

> En (à la) file indienne : l'un derrière l'autre, en se suivant un à un. Origine : Parfaitement synonyme de "à la queue leu leu" […], cette expression date du XIXe siècle. Elle viendrait de l'engouement qui existait à cette époque pour les récits d'Indiens d'Amérique du Nord (comme "le dernier des Mohicans" de Fenimore

[76] L'omission totale de cette phrase dans la traduction de 1961 fait preuve de son intraduisibilité.

Cooper, par exemple), dans lequel ils étaient décrits comme se déplaçant, dans certaines circonstances, les uns derrière les autres, en file indienne. (expressio.fr)

Cette métaphore française si souvent employée est apparue à cause de la similitude avec le défilé des Amérindiens. Dans ce contexte, cependant, il y a un véritable rapport avec les Amérindiens, au vu de la situation géographique. L'on peut également établir un lien entre Jem et Scout, attaqués gratuitement par Bob Ewell, et les Indiens qui ont été massacrés par les colonisateurs européens. La métaphore *en file indienne* est revitalisée, apportant à la traduction une métaphore vive qui n'est pas présente dans l'original.

L'expression métaphorique *Indian file* existe également en anglais mais elle est devenue archaïque. Dans l'*Oxford English Dictionary*, elle est définie comme un synonyme de *single file.* De nos jours, seul le terme *single file* est d'usage courant, la métaphore *Indian file* ayant disparu, tout comme une grande partie de la population amérindienne. On trouve cette métaphore notamment dans la littérature anglo-américaine du dix-neuvième siècle[77]. En voici deux exemples que j'ai sélectionnés :

Sir Walter Scott, 1814, *Waverley II* : « He then placed himself at the head of the party, who moved up the pathway in single or Indian file. » [78]

Sir John Franklin, 1859, *Thirty Years in the Arctic Regions* : « We formed quite a procession, keeping in an Indian file. »

Ombres chinoises

his children shivered at the front gate, silhouetted against a blazing house (307-8)	*les enfants grelottaient devant la barrière. Leurs silhouettes se détachaient sur une maison en flammes* (313)	1961
	ses enfants frissonnaient à la barrière, en ombres chinoises devant une maison en flammes (402)	1989
	ses enfants frissonnaient au portail, ombres chinoises se découpant sur une maison en flammes (431)	2005

[77] Source de l'image à droite : http://ioway.nativeweb.org/history/indianfile.htm

[78] Il est à noter que Sir Walter Scott est mentionné dans *To Kill a Mockingbird.* Il s'agit d'une des œuvres que Jem doit lire à Mrs Dubose.

Dans ce segment, l'élément intraduisible est le verbe *silhouetted.* À l'origine, en anglais comme en français, *silhouette* est un substantif pour désigner l'ombre ou le contour d'un objet. Ici, les ombres de Jem et Scout sont projetées contre la maison de Miss Maudie lorsque la lumière du feu est bloquée par leurs corps. La transformation de *silhouette* en verbe est une façon économique d'illustrer la scène. En français, le verbe *silhouetter* existe bel et bien, comme le montre cette citation du roman *Jésus-la-Caille* de Francis Carco : « Sur le ciel étincelant, les maisons noires se silhouettaient. » (Deuxième partie, ch. IV, Le Mercure de France, Paris, 1914). Néanmoins, les traducteurs français de *To Kill a Mockingbird* ont choisi d'éviter une traduction littérale, ce qui aurait produit la glose suivante : *ses enfants frissonnaient au portail, silhouettés contre une maison en flammes.*

Dans la version de 1961, la traductrice a reconverti le verbe en substantif, produisant ainsi un effet plus idiomatique en français. Puisque le segment requiert un verbe pour être cohérent, les *silhouettes* sont devenues le sujet d'un verbe pronominal : *se détacher*, qui décrit la projection de ces formes sur les murs de la maison. En 1989, le traducteur a décidé d'ajouter une métaphore qui n'est pas dans la version originale. Le terme *ombres chinoises* fait référence au théâtre d'ombres, un genre de spectacle avec des marionnettes découpées, dont la forme est projetée contre un écran placé devant une lampe à huile. La Chine est considérée comme le berceau de cette forme d'art, qui fut inventée pendant la Dynastie de Han entre 206 avant Jésus-Christ et 220 après Jésus-Christ (Wikipedia). Cela explique l'existence du terme contemporain *ombres chinoises.* Aujourd'hui, la tradition est connue mondialement, mais elle a une place particulière dans la culture française. Pendant les années 1880, le célèbre cabaret, Le Chat Noir, à Paris, a organisé plusieurs spectacles d'ombres chinoises, et la tradition continue aujourd'hui. Dans cette perspective, l'ajout de cette métaphore concernant les ombres chinoises est un exemple d'une traduction cibliste, qui cherche à rapprocher le lecteur en se servant des concepts qui lui sont familiers.

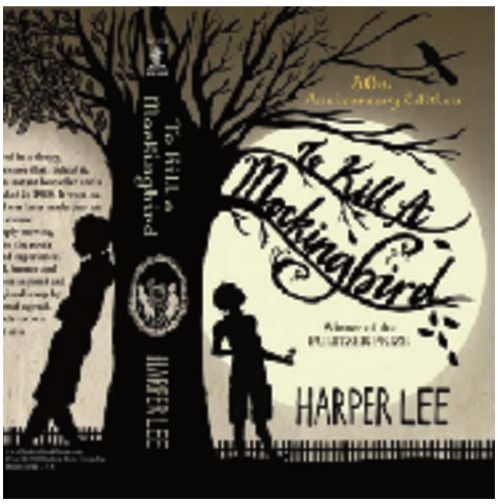
En cherchant une stratégie alternative pour surmonter l'obstacle que représentait le verbe *to silhouette*, la traductrice de 1989 a su enrichir sa propre version. En plus d'une métaphore supplémentaire, le lecteur profite également des connotations évoquées par cette image des ombres chinoises. D'abord, étant donné que le théâtre d'ombres est fortement apprécié par les enfants partout dans le monde, cette référence nous fait penser à

l'enfance, nous rappelant que Scout et Jem sont, avant tout, des enfants, même si les événements du roman les ont fait grandir de manière brusque. En tant qu'enfants, Scout et Jem ne sont nullement responsables des problèmes sociaux, mais ils en subissent les conséquences. Puisque Bob Ewell n'est pas assez courageux pour agresser Atticus directement, il se sert des enfants de ce dernier, les utilisant comme des marionnettes, pour lui faire du mal. Si l'on creuse plus loin dans l'histoire des théâtres d'ombres, il est intéressant de noter que l'objectif des premiers théâtres de ce genre était de ressusciter ou d'évoquer l'âme des morts, comme, par exemple, celle de la maîtresse de l'Empereur Wu de Han. En effet, la vacillation de la lampe à huile fait bouger les silhouettes inanimées, comme si elles étaient vivantes. À ce stade tardif du roman, plusieurs personnages sont morts, notamment Tom Robinson et Bob Ewell. Quand le shérif, Heck Tate, proclame « let the dead bury the dead » (p. 304), Tom Robinson est en quelque sort vengé à titre posthume. Même si la justice n'a pas été rendue, à proprement parler, le cercle d'événements est complet et Bob Ewell ne pourra plus faire de mal aux enfants d'Atticus, ni à personne d'autre. Ce n'est pas pour autant que Tom Robinson sera oublié : son ombre restera gravée dans la mémoire des habitants de Maycomb. Tout comme les vrais événements concernant Emmett Till et les *Scottsboro Boys* ont souillé l'histoire du Sud, Maycomb devra endurer à jamais la honte du sort de Tom Robinson.

La lampe à huile utilisée pour faire des ombres chinoises est également significative, bien qu'elle ne soit pas mentionnée explicitement dans ces traductions. Nous avons parlé plus haut de l'omission de la métaphore « frogsticking without a light » (p. 195). Effectivement, au moment du procès, Atticus ne savait pas comment les événements allaient se terminer, comme s'il n'avait pas de lanterne pour éclairer son chemin. La métaphore des ombres chinoises est ajoutée à la fin du roman, lors du dénouement. Rétrospectivement, Atticus voit plus clair, comme s'il avait retrouvé sa lanterne. Dans la troisième partie, nous allons étudier la traduction de l'expression métaphorique « shadow of a doubt » (p. 242), ainsi qu'un autre exemple de compensation métaphorique avec l'image de la lanterne.

La lumière et les ombres, comme le contraste entre le blanc et le noir, jouent un rôle primordial dans *To Kill a Mockingbird.* Il s'agit d'une métaphore conceptuelle que nous allons étudier dans notre dernier chapitre. Le titre de la traduction italienne, *Il buio oltre la*

siepe (l'obscurité derrière la haie), ainsi que celui de la version cinématographique française, *Du silence et des ombres*, mettent en évidence l'importance de ce thème. Ce même thème est incarné sur la couverture d'une édition spéciale[79] (à droite), pour marquer le 50ème anniversaire du roman.



Comme nous l'avons vu, les cas d'omission sont extrêmement rares dans notre corpus. Cela est dû au fait que « some translators may reject this strategy as too drastic » (Nguyễn 2011). Il n'est pas étonnant que les rares cas d'omission se trouvent majoritairement dans la traduction de 1961. Un an après la sortie de la version originale, et étant donné son succès inattendu, il se peut que la traductrice ait travaillé avec des contraintes temporelles afin de produire une version française le plus tôt possible : « Translators work under pressure, which of course may be one explanation for their omitting textual material » (Wikberg 2004 : 248). Cela dit, chaque métaphore ou comparaison préalablement jugée *intraduisible* a tout de même été traduite d'une manière convenable par un, voire plusieurs traducteurs. Les exemples pris de notre corpus montrent également qu'il n'y a pas qu'une seule façon de traduire une métaphore ou une comparaison. L'intraduisibilité ouvre ses portes à de nombreuses interprétations, et le traducteur formule sa propre interprétation dans la langue cible avec la technique qu'il juge la plus appropriée dans chaque cas. Par conséquent, des alternatives peuvent être proposées à tout moment. Cette citation de Parménide illustre parfaitement cette hypothèse : « Je propose d'appeler « intraduisible » non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on ne finit pas de ne pas traduire » (Parménide 1998 : 9). L'idée est reprise par Barbara Cassin quelques années plus tard :

> Parler d'intraduisibles n'implique nullement que les termes en question, ou les expressions, les tours syntaxiques et grammaticaux, ne soient pas traduits et ne puissent pas l'être - l'intraduisible, c'est plutôt ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire. (Cassin 2004 : xvii)

[79] Grand Central Publishing, 2010.

Troisième Partie

La créativité et les figures vives

A. L'invisibilité du traducteur

> A good translation is like a pane of glass. You only notice that it's there when there are little imperfections – scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself. (Norman Shapiro, cité dans Venuti 1995 : 1)

Lawrence Venuti, le théoricien politique « concerned with the (in)visibility of translators and the ethical implications of translation » (Brownlie 2009 : 79), prend cette citation comme point de départ dans une de ses œuvres les plus célèbres : *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Routledge, 1995). Dans son œuvre critique, Venuti conteste ce genre de prescription, qu'il juge responsable de l'invisibilité déplorable du traducteur. Caché derrière l'écrivain, le traducteur est resté longtemps invisible, et il est rarement apprécié à sa juste valeur. Si une traduction est une « réussite », c'est à l'auteur du texte source que revient le mérite, même si le succès à l'étranger s'explique en grande partie grâce au traducteur. Cependant, si la traduction est jugée mauvaise, les critiques n'hésitent pas à attaquer le traducteur, mettant en lumière tous ses défauts. Dans le chapitre suivant, nous allons aborder le sujet de *translationese* (Venuti 2008 : 1), une conséquence fréquente de la traduction littérale forcée. Il s'agit d'un « langage » propre à la traduction qui laisse apparaître la présence du traducteur. Malgré le mouvement mené par Venuti en faveur d'une plus grande visibilité du traducteur, le *translationese* reste à proscrire dans la majorité des cas, pour les raisons que cite Paloposki : « Translational language […] may also be criticized with claims that it is atypical, non-fluent and clumsy. Translated language is much less praised nowadays » (Paloposki 2005 : 64). En conséquence, lors de la publication d'une œuvre traduite, la plupart des éditeurs ont des critères spécifiques et ils proscrivent toute traduction perceptible, c'est-à-dire une traduction à travers laquelle le traducteur se manifeste. Venuti déplore cette préférence, mais il admet que la fluidité[80]

[80] La fluidité (an anglais *fluency*) dans une traduction est ainsi décrite par Douglas Robinson : « The translation is so accessible and readable for the target-language reader as to seem like an original in the target language. It never makes the reader stop and reflect that this is in fact a translation » (Robinson 2012 : 10).

d'une traduction est indispensable si l'on souhaite engager « a mass readership » (Venuti 1998 : 12). D'ailleurs, il atteste que la fluidité (plutôt que le *translationese*) constitue un des critères principaux pour les maisons d'édition :

> A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent. (Venuti 1995: 1)

Nous en déduisons que, pour certains, une traduction *acceptable* est celle qui rend le traducteur invisible, comme si la traduction en soi n'était pas une œuvre. Dans un tel cas, le lecteur doit avoir l'impression que le texte a été écrit directement dans la langue cible. Pour Venuti, une traduction trop fluide est trompeuse, voire violente, puisqu'elle élimine « the very differences the translation is called on to convey » (Venuti 2008 : 16). Cela est le cas lorsque le traducteur adopte une approche cibliste, ce qui consiste en « reconstituting the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist in the target language » (Venuti 2010 : 65). L'invisibilité du traducteur fait partie des conséquences de la traduction cibliste[81]. Cependant, *invisible* ne veut pas dire *absent.* Au contraire. Nous devons donc nous poser une question essentielle : qui effectue les retouches pour dissimuler les différences culturelles et linguistiques ? Qui se charge de transférer la réalité sourcière afin de la reconstruire dans la réalité cibliste ? La traduction est loin d'être une procédure mécanique et c'est le traducteur qui fait ce travail méticuleux tout en restant invisible. Le traducteur est lui-même un artiste, un créateur, mais surtout, un écrivain.

B. Le traducteur en tant qu'écrivain

Tout au début de cette thèse, nous avons fait référence aux nombreuses traductions de *Huckleberry Finn*, un autre roman culte du Sud des États-Unis, et qui, comme *To Kill a Mockingbird*, a été retraduit à plusieurs reprises. Bernard Hoepffner, le traducteur de la dernière version française de *Huckleberry Finn* (parue en 2008), est visiblement partisan du mouvement « Venuti », c'est-à-dire, en faveur d'une plus grande visibilité du

[81] Pour rappel, la traduction *cibliste* est l'opposé d'une traduction *sourcière*, décrite ainsi par Robinson : « The translation reads fairly fluently but has a slightly foreign feel. One can tell, reading it, that it is a translation, not an original work » (Robinson 2012 : 10).

traducteur : « Hoepffner estime que le traducteur ne doit pas s'effacer derrière le texte de départ mais au contraire adopter une attitude créative » (Wecksteen 2011). Dans la même veine, des spécialistes comme André Lefevere et Ezra Pound ont mis en question le terme *traduction*, jugé défavorable au statut du traducteur : « André Lefevere increasingly called for translations to be retermed 'rewritings', in order to both raise the status of the translator and get away from the limitations of the term 'translation' » (Bassnett & Lefevere 1998 : 29). En effet, le terme « rewriting », ou « réécriture », implique qu'une traduction acquiert le statut convoité d'une œuvre à part entière : « Time and again Pound reminds us that a translation should be a work of art in its own right, for anything less is pointless » (Bassnett & Lefevere 1998 : 64).

De l'autre côté, on peut argumenter qu'aucune traduction ne peut constituer une « œuvre à part entière » puisque toute traduction prend comme point de départ un texte d'autrui. Pour donner l'exemple d'un roman, le message, l'intrigue, ainsi que l'ensemble des personnages, sont tous nés dans l'imagination de l'auteur. Selon Gaddis Rose, « Both translation and literary criticism are, as copyright law attests, derivative, deriving from a prior text » (Gaddis Rose 1997 : 12). Néanmoins, son statut de texte dérivé n'exclut pas l'éventuelle qualité littéraire de la traduction : « A translation can be considered a better piece of writing than the original literary work » (Gaddis Rose 1997 : 12). Certes, la propriété artistique du traducteur a ses limites, mais ces limites sont très difficiles à définir : « Recent studies of the creative aspects of translation […] suggest that the difference between original writing and translation is in some respects not clear-cut » (Boase-Beier 2006 : 146). Hoepffner aussi estime que, pour des raisons éthiques, un texte cible se situe toujours quelque part entre traduction et réécriture :

> On peut rester sur cette limite entre traduction et écriture tant qu'on se tient à l'intérieur d'un cadre éthique qui est la fidélité absolue au style et à la langue de départ. Cela pour faire passer un univers et une culture. Lire Huck Finn, c'est peut-être comprendre pourquoi les Américains ont voté Bush, c'est comprendre une culture et son histoire. (Hoepffner cité dans Audrerie 2008)

Dans le cadre de ce chapitre, nous allons supposer que les traductions françaises de *To Kill a Mockingbird* sont en effet des « rewritings » ou des œuvres de *réécriture*. Après tout, Edmond Cary a pu affirmer en 1958, bien avant l'époque des *Translation Studies*, que « La traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire »

(Cary 1986 : 4). Cependant, pour que le traducteur soit un véritable écrivain, certaines compétences supplémentaires sont exigées. Tout d'abord, « For a literary translator, the ability to write is at a premium » (Bush 2006 : 10). Schleiermacher souligne également l'importance pour tout traducteur d'avoir de bonnes compétences rédactionnelles :

> le traducteur est obligé […] d'avoir le même souci de la pureté et de la perfection de la langue, de poursuivre la même agilité et la même naturalité du style qui honorent l'auteur dans sa langue d'origine. (Schleiermacher 1999 : 71)

Pour cette raison, Lederer estime que seuls les traducteurs les plus doués peuvent devenir des traducteurs littéraires :

> la qualité de la langue B en traduction littéraire devrait être nettement supérieure à celle qui suffit en traduction des textes de réalité, et la révision par un écrivain de langue A est, pour la littérature, une nécessité absolue. (Lederer 2006 : 137)

La *beauté* de la traduction est un sujet évoqué par Michaël Oustinoff, qui prétend qu'il est nécessaire d'embellir le texte dans la langue cible : « la "fidélité", nécessaire, n'est pas suffisante. Il est indispensable de lui adjoindre la beauté, sans laquelle la traduction se condamnerait à sortir des "belles-lettres" » (Oustinoff 2003 : 36). Tout comme certaines métaphores ont une fonction d'embellissement dans le texte source, le traducteur peut se servir de ses propres figures de style pour embellir le texte cible. En revanche, il ne s'agit pas de transformer le texte de départ, mais de trouver une beauté équivalente dans le texte d'arrivée. Pour faire cela, le traducteur prend le texte source comme tableau brut, puis « dresses it up and clothes the sense in his own style and expressions » (Venuti 1998 : 59). Il a à sa disposition une armoire remplie d'outils stylistiques :

> La gamme de potentialités stylistiques d'une œuvre littéraire est sinon illimitée, du moins extraordinairement large : allitérations, rimes, composantes rythmiques, métaphores, anagrammes, jeux de mots ; autant de défis pour le traducteur qui se doit de reproduire sur ses lecteurs l'effet affectif recherché par l'auteur au moyen de procèdes stylistiquement propres à la langue d'arrivée. La réussite de cette difficile tâche est étroitement liée à la virtuosité du traducteur, virtuosité qui exige un talent esthétique, une compétence littéraire et des affinités avec l'auteur du texte littéraire. (Rydning 1992 : 16-17)

En plus des métaphores et des comparaisons, nous allons regarder quelques exemples d'autres outils stylistiques employés dans notre corpus. Chaque exemple révèle une part de créativité, que ce soit de la part de Harper Lee ou des traducteurs.

Les allitérations (les caractères en gras sont mes propres annotations) :

her **pale** eyes had black **pinpoint pupils** (p. 118)

*ses yeux décolorés avaient des **pupilles** noires, fines comme des **pointes** d'é**p**ingle* (1961: 116)

*dans ses yeux bleu **pâle perçaient** de minuscules **pupilles** noires* (1989: 155, & 2005: 169)

The boy **snorted** and **slouched** leisurely to the door. (p. 31)

Le garçon renifla fortement et sans se presser, le pas traînant, il se dirigea vers la porte (1961: 28)

Le gars renifla et se dirigea vers la porte en traînant les pieds (1989: 44)

*Le **garçon grogna** et se dirigea tranquillement vers la porte* (2005: 50)

sno**t**-no**s**ed **s**lu**t** of a **s**chool-**t**eacher (p. 31)

***s**alope d'in**s**titutri**c**e!* (1961: 28)

*morveu**s**e d'in**s**tit'* (1989: 44)

***s**alope morveu**s**e d'in**s**titutri**c**e* (2006: 50)

a **big buck** like you? (p. 218)

*un **grand gaillard** comme vous?* (1961: 218)

*un **grand gaillard** comme toi?* (1989: 279, & 2005: 307)

Dans la métaphore suivante, l'allitération illustre l'ennui et la notion de répétitivité ressentie par Scout lors de sa scolarité. Ici, l'allitération est davantage manifeste dans les versions françaises :

as I in**ch**ed sluggi**sh**ly along the treadmill of the Maycomb County school system (p.36)

*à **pousser pas** à **pas** la meule du système scolaire du Comté de Maycomb* (1961: 31)

*tandis que je **progressais poussivement** dans la morne routine du système scolaire du comté de Maycomb* (1989: 52, & 2005: 58)

Parfois, l'allitération remplace une autre figure de style qui se trouve dans la version originale mais qui peut difficilement être transférée dans la traduction. Dans l'exemple suivant, il s'agit de la personnification du portail :

the crazy gate (274)

*la **b**arrière **b**rinquebalante* (1989: 357, & 2005: 386)

L'assonance :

> *Oncle Jack était un* ***chic type*** *de ne pas m'avoir trahie* (2005: 142)
> Uncle Jack was a prince of a fellow not to let me down (p. 98)

Dans ce segment de la version de 2005, la répétition de la voyelle /i/ constitue un exemple d'assonance. Cette assonance n'est présente que dans la troisième traduction, certainement pour compenser la perte de la métaphore qui associe Jack à un prince[82].

L'onomatopée :

Un outil stylistique qui relève souvent de la créativité de l'auteur est l'onomatopée, définie comme un processus « permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons » (Larousse.fr). Cet outil est utilisé par Lee à plusieurs reprises, d'abord pour décrire le bruit que fait le marteau du Judge Taylor : *pink-pink-pink.*

> With one phrase he had turned happy picknickers into a sulky, tense, murmuring crowd, being slowly hypnotized by gavel taps lessening in intensity until the only sound in the courtroom was a dim pink-pink-pink: the judge might have been rapping the bench with a pencil. (p. 191)

Pour imiter ce bruit de marteau, Lee a créé un nouveau mot en se servant des sonorités anglaises[83]. Le bruit est reproduit dans les trois traductions, mais à partir de 1989 *pink* devient *tap* pour mieux se conformer à la phonétique de la langue française :

until the only sound in the courtroom was a dim pink-pink-pink (191)	*jusqu'à ce que le seul bruit dans la salle fut un faible pink-pink-pink* (190)	1961
	jusqu'à ce qu'il ne subsistât aucun bruit dans le tribunal qu'un petit tap-tap-tap (245)	1989
	jusqu'à ce que le seul bruit dans la salle d'audience se réduisît à un petit tap-tap-tap (270)	2005

[82] Pour information, voici les deux autres traductions du segment :
Oncle Jack était le prince des camarades de ne pas m'avoir trahie (1961: 96)
Oncle Jack était drôlement chouette de ne m'avoir pas donnée (1989: 129)

[83] *Pink* rhyme avec *clink*, une onomatopée confirmée et fréquemment utilisée pour décrire le bruit que font deux verres qui se touchent, comme lorsque l'on trinque. Ici, il s'agit d'un bruit plus sourd : du bois (le marteau) qui frappe contre du bois (le socle), ce qui explique la transformation du *CL* en *P*.

À l'image de l'auteur, le traducteur dispose d'un nombre illimité d'onomatopées, d'où son pouvoir créatif. Le traducteur doit se représenter le son imité dans la langue source avant de le reproduire selon la phonologie de la langue cible. Nos traducteurs ont sans doute procédé ainsi afin de rendre le bruit émis par Aunt Alexandra avec ses aiguilles de broderie. *Punk* devient *pink*[84] ou *pic* :

Punk, punk, punk, her needle broke the taut circle. She stopped, and pulled the cloth tighter: punk-punk-punk. (151)	*Pink, pink, pink, son aiguille perçait l'intérieur tendu du cercle. Elle s'arrêta et tira plus étroitement sur la toile : pink, pink, pink.* (148-9)	1961
	Pic, pic, pic, son aiguille perçait le canevas rond. Elle s'arrêta pour le tendre davantage : pic-pic-pic. (194)	1989
	Pic, pic, pic, son aiguille abîmait son tambour à broderie. Elle s'arrêta pour tendre davantage le tissu : pic-pic-pic. (214)	2005

Si les traducteurs ont tendance à transformer les onomatopées, c'est parce qu'un son est rarement imité de manière identique lors du passage d'une langue à une autre[85]. Pour montrer à quel point l'imitation d'un même son peut varier selon la langue en question, prenons quelques exemples d'onomatopées lexicalisées que l'on trouve dans les dictionnaires anglais et français :

Anglais	**Français**
s**pl**ash	***pl**ouf*
nee naw	*pin pon*
qua**ck** qua**ck**	***c**oin **c**oin*
yu**m**	***m**ia**m***
kno**ck** kno**ck**	*to**c** to**c***

À l'exception de quelques consonnes, que j'ai soulignées en caractères gras, ces onomatopées sont plutôt dissemblables. Les différences (et les rares similitudes) entre les onomatopées anglaises et françaises soulèvent des questions linguistiques fascinantes. Pour

[84] Malgré la difference de matière, ce qui implique forcement un changement de bruit, la même onomatopée est utilisée en 1961 pour imiter le marteau en bois et les aiguilles en métal. Cette traductrice fait preuve de moins de créativité que les deux autres.

[85] Ici on parle du passage de l'anglais vers le français, mais il en va de même pour d'autres langues. Chaque langue à ses propres onomatopées, plus ou moins lexicalisées.

quoi certains bruits, comme celui du train - *tchou tchou* (fr) / *choo choo* (En) - ou de l'horloge - *tic tac* (fr) / *tick tock* (En) - ne varient-ils pas phonétiquement entre dans les deux langues, alors que d'autres varient considérablement ? Les onomatopées en disent long sur une langue, ainsi que la vision du monde au sein d'une culture. Mais pour l'instant, revenons sur le sujet du style du traducteur.

C. Le style

Comme tout écrivain, un traducteur - et surtout un traducteur littéraire - a inévitablement son propre style. C'est à travers son style que le traducteur peut trouver sa propre voix, aussi discrète soit-elle. Dans son œuvre intitulée *Stylistic Approaches to Translation*, Jean Boase-Beier, professeure de traduction littéraire à l'Université de East Anglia, soutient cette idée que la voix du traducteur se manifeste toujours. Pour se justifier, elle cite Theo Hermans et Mona Baker :

> Hermans maintains that there is always a « translator voice » in every translation; we should not be taken in by the translational ideology which puts across « the illusion of the one voice » (1996: 27) in the translated text. Some examinations of target-text style focus to quite a large extent on the target text in its own right, looking for elements of the translator's style, which Baker describes as « a kind of thumb-print that is expressed in a range of linguistic - as well as non-linguistic - features » (2000: 244). But to some degree all studies of the style of translated texts will relate this visible presence of the translator to the style of the original text. (Boase-Beier 2006 : 64)

Selon Boase-Beier, « literary translation is first and foremost the translation of style » (Boase-Beier 2006 : 148). Cependant, le style est une notion bien plus complexe qu'il n'y paraît. Malgré son rôle indiscutable dans toute traduction, le style reste un champ peu abordé dans le domaine de la traductologie. Silvia Bernardini, professeure de traduction à l'Université de Bologne, fait référence aux *Translational stylistics*, un champ émergent qu'elle décrit comme « a relatively new area of research, which aims at identifying a translator's style » (Bernardini 2005 : 11). Bien évidemment, afin d'*étudier* le style d'un traducteur, il faut d'abord l'*identifier*, et cette dernière avoue que le style personnel du traducteur est souvent « very difficult to spot » (Bernardini 2005 : 12). Boase-Beier explique ainsi le manque de recherche effectuée sur le style dans la critique contemporaine :

> From the earliest writings about translation, such as those of Cicero or Horace, style has often been mentioned but […] its role has rarely been systematically explored. Yet style is central to the way we construct and interpret texts. (Boase-Beier 2006 : 1)
>
> […]
>
> Because translation concerns itself so intensely with the language of the original and the choices it expresses, style has generally […] been regarded as important to translation, especially the translation of literary texts. But there has often been an assumption that it was perfectly clear what it was […] and many books are written about literary translation with only a passing reference to style. This may partly be because style is a notoriously « slippery notion » (Fowler 1996 : 185), so some writers on translation have avoided discussing it. (Boase-Beier 2006 : 146)

Si le style d'une traduction est une notion si complexe, cela est également dû à son caractère bivalent : « The role of style in translation is made even more complex by the fact that there are the styles of two texts, the source text and the target text, to take into account » (Boase-Beier 2006 : 4). C'est-à-dire que nous ne pouvons pas étudier le style du texte cible sans prendre en compte le texte source. Alors, pour quelle raison la traduction littéraire est-elle la traduction d'un style ? Boase-Beier nous donne une réponse à cette question : « because style conveys attitude and not just information, because style is the *expression* of mind, and literature is a *reflection* of mind » (Boase-Beier 2006 : 112) (mes annotations). Sans style, le texte cible ne serait qu'une unité d'information sans expression. C'est le style qui donne la vie au texte et ainsi « allows the text to function as literature » (Boase-Beier 2006 : 114). À ce stade, nous sommes bien consciente que, selon la culture cible en question, la littérature traduite n'a pas toujours le même effet sur le lecteur : « A foreign text never has exactly the same significance in the target culture »[86] (Venuti 1998 : 62). Pour cela, un traducteur ne ménage pas ses efforts pour faire en sorte que sa traduction fonctionne au maximum dans la culture cible, et c'est avec les figures de style qu'il peut façonner la fonction du texte. Cette idée est soutenue par Bassnett & Lefevere :

> Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. (Bassnett & Lefevere 1993 : ix)

Évidemment, le style constitue un élément non-négligeable dans la traduction littéraire. Boase-Beier lui accorde au moins la même importance qu'au contenu : « the content is not all that matters and the style could be argued to be just as important. In fact I shall argue

---

[86] Selon Venuti, cela constitue « another reason why translations are not always as successful as their original » (Venuti 1998 : 62), tout simplement parce que les textes traduits sont « removed from their foreign literary traditions where they draw their significance » (Venuti 1998 : 67).

[…] that style is more important » (Boase-Beier : 2004). Par conséquent, elle estime que « it is highly important for a translator to be as stylistically aware as possible, and to use the style as the basis and focal point for a translation. » (Boase-Beier 2006 : 112). Après tout, « If all translations read and sound alike […] the identity of the source text has been lost, levelled in the target text » (Bassnett et Lefevere 1998 : 8).

Si l'analyse du style est relativement nouvelle en matière de traduction, le concept du style en général date de l'époque d'Aristote, voire d'avant. Ce dernier voyait le style comme un reflet de l'esprit de l'écrivain (ou, dans notre étude, du traducteur) : « style has always, since the earliest discussions of Aristotle, been seen as a manifestation of mental processes or properties, or mental states » (Boase-Beier 2006 : 109). Pour Boase-Beier, cela implique que « style is the outcome of choice » (Boase-Beier 2006 : 1), même si parfois il s'agit de choix « unconscious » (Boase-Beier 2006 : 53). Nous avons vu que le traducteur est confronté à une série de choix durant le processus de la traduction, et le style est le résultat des choix effectués. Ainsi, Boase-Beier élabore cette idée : « the translator writes a new text in translating, and so the style of the target text is an expression of the translator's choices » (Boase-Beier 2006: 5)[87]. Puisque les écrivains ont une tendance naturelle à privilégier certains choix ou certaines stratégies, il en va de soi que « style can also be seen as characteristic of a particular author […] or translator » (Boase-Beier 2006 : 1). Le style est comme un langage à part qui « reveals the soul of the author » (Spitzer 1948 : 15), quoique de manière implicite. Certains traducteurs ajoutent même une préface pour expliquer leurs choix, notamment lors des traductions littéraires. Dans de tels cas, le traducteur souhaite expliquer au lecteur son approche de la traduction, ainsi « alerting the reader to the presence of noticeable stylistic peculiarities » (Venuti 2010 : 78). Boase-Beier définit ces particularités stylistiques ainsi :

> *Stylistic devices* I take to be elements in the text which are unusual, striking, or simply indicative of attitude. It is a term of convenience rather than a term with any particular theoretical or empirical impact, because the whole of the way a text is written could be said to constitute its style. (Boase-Beier : 2004)

[87] Autrement dit, « Just as, linguistically speaking, style expresses what is beyond semantics, so, cognitively speaking, it reflects a series of choices, determined in part by a cognitive state which has absorbed historical, sociological and cultural influences » (Boase-Beier 2006 : 147).

Il n'y a aucune préface dans notre corpus mais Isabelle Hausser (*Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur,* 2005) a écrit une *postface* détaillée sur la vie de Harper Lee et le contexte historique du roman. Dans celle-ci, Hausser parle de « la dimension américaine du livre » et elle exprime son désir de « mieux évoquer l'atmosphère du roman de Harper Lee » (Hausser 2005 : 442). Elle nous assure que « tout ce qui pouvait être conservé l'a été afin que le lecteur se sente réellement dans le *deep south* » (Hausser 2005 : 442).

Bien évidemment, en traductologie, l'analyse du style ne s'effectue pas de la même manière qu'avec des textes non-traduits. Il s'agit d'abord d'une étude des particularités stylistiques du texte cible, c'est-à-dire, « paying attention to what is unique to the text and its choices, being aware of patterns in the text » (Boase-Beier 2006 : 1). Cependant, ces particularités s'avèrent difficiles à trouver dans des textes neutres où le traducteur se cache derrière un « style » qui manque de fluidité (*translationese*). D'ailleurs, selon Baker, « One of the recurring claims in the literature concerns translations being more conservative in their linguistic make up than non-translated texts in the same genre » (Baker 2004 : 12). Rejetant ces vieilles affirmations que les textes traduits sont dépourvus de style, Boase-Beier prétend que « a literary translation, especially if it is informed by stylistic awareness, will be a more literary text than an untranslated text » (Boase-Beier 2006 : 148). Visiblement, elle n'est pas la seule à affirmer que les traductions littéraires ont tendance à paraître davantage poétiques : « Dans le cas des "textes artistiques" on a la logique inverse : la fonction communicative est subordonnée à la fonction poétique, donc le sens à la forme » (Oustinoff 2003 : 122).

D. La créativité et la liberté

Nous pouvons en déduire que le traducteur a une certaine liberté en matière de style, mais il ne faut pas oublier pour autant que la liberté est étroitement liée au choix, et par conséquent, au risque. Pour chaque segment du texte source, le traducteur est libre de choisir entre plusieurs options dans la langue cible. C'est en effectuant une série de choix que le traducteur construit son propre texte, qui constituera par la suite la traduction. En effet, une *traduction* est tout simplement une *re-création*, mais dans un autre langage, et donc dans un nouveau contexte. D'après l'écrivain et traducteur Albert Bensoussan,

« création et traduction sont synonymes » (Henn 2010 : 53). La citation suivante de Gentzler soutient l'hypothèse qu'une traduction est une *création* plutôt qu'une *version* :

> Since language is indeterminate, since we never have access to the meaning behind specific language, all the more reason to be free and trust not what language says but what language does. The traditional notion of translation as "carrying over" is too restrictive, and has caused translation to fall into categories of "faulty equivalences" and of "versions" of the original. (Gentzler 1993 : 34)

De ce point de vue, les trois traductions de *To Kill a Mockingbird* sont de véritables *créations.* Chaque traducteur a élaboré sa propre interprétation du roman au sein de la langue française. Mais s'il est vrai que la création ne connaît pas de limites, combien de *créations* serait-il possible de produire ? Y a-t-il un nombre infini de créations possibles ? Lederer affirme que « jamais deux interprètes, et jamais non plus deux traducteurs ne produisent une traduction identique d'un même discours ou d'un même texte » (Lederer 2006 : 83). Pour prouver cette affirmation, Holmes a proposé une activité de recherche à réaliser en atelier :

> Put five translators onto rendering even a syntactically straightforward, metrically unbound, imagically simple poem like Carl Sandberg's "Fog" into, say Dutch. The chances that any two of the five translations will be identical are very slight indeed. Then set twenty-five other translators into turning the five Dutch versions back into English, five translators to a version.
> Again, the result will almost certainly be as many renderings as there are translators. To call this equivalence is perverse. (Holmes 1973-4 : 68)[88]

Il s'avère que le traducteur dispose d'un choix infini de constructions syntaxiques. Sa *création* n'est donc jamais définitive :

> However the translation turns out, other translations are always possible, not better or worse, but different, depending upon the poetics of the translator, the initial choices and the points when the languages interlock and begin to develop not in the source or target language, but in that grey area in between. (Gentzler 1993 : 101)

Il en va de même pour les *re-traductions.* Avant de produire sa propre version, le traducteur a certainement lu les éventuelles versions existantes. Il est sans doute influencé par ses prédécesseurs, mais cela ne l'empêche pas de transformer sa traduction en « œuvre

[88] Gentzler décrit une expérience du même genre, dont les résultats corroborent les hypothèses de Lederer et de Holmes : « Despite all the education and proper training in the right methodologies, research has shown that if ones gives two workshop translators the same text, what evolves are two different translations. New texts are constantly emerging that are neither identical to the original nor to other translations » (Gentzler 1993 : 18).

personnelle » (Oustinoff 2006 : 83) avec ses propres choix et des ajouts stylistiques. Néanmoins, nous savons déjà que le traducteur n'est pas pleinement libre dans ses choix. D'abord, il a moins de liberté que l'auteur du texte original puisque le contenu sémantique lui est imposé dès le départ. Cela est confirmé par Hoepffner, selon qui le traducteur est « un écrivain qui n'a pas à affronter la page blanche : il a un texte devant lui, qui ne bouge pas » (cité dans Leménager 2012). Qui plus est, « the style we choose as translators is subject to all manner of constraints and influences, some of which the translator may only be dimly aware of » (Boase-Beier 2006 : 53). En plus des contraintes grammaticales et lexicales auxquelles doit faire face n'importe quel écrivain, le traducteur doit aussi s'adapter aux contraintes culturelles de la langue et culture cible. Comme l'explique Venuti,

> Le texte étranger n'est pas seulement décontextualisé mais *re*-contextualisé, dans la mesure où le traduire, c'est le réécrire en des termes intelligibles et intéressants pour le lecteur-récepteur, en le remplaçant dans des structures langagières différentes, des valeurs culturelles différentes, des traditions littéraires différentes, et dans des institutions sociales différentes. (Venuti 2006)

Selon Lederer, la place du traducteur se situe quelque part au milieu, entre la liberté totale et la soumission complète : « L'espace de liberté du traducteur n'est pas infini mais […] il est loin d'être canalisé dans une voie unique pour communiquer les idées qu'il a faites siennes » (Lederer 2006 : 51). Pour Boase-Beier, c'est en matière de style que le plus de liberté est accordée au traducteur : « exactly in the area of style the translator does have a great deal of freedom to invent » (Boase-Beier 2006 : 65). Parfois l'invention stylistique n'est pas un choix de la part du traducteur, mais plutôt une obligation, surtout si le concept n'existe pas dans la culture cible. En voici un exemple de Bernard Hoepffner, au sujet de *Huckleberry Finn* :

> Son langage est si naturel, et si inventif ! Quel équivalent avons-nous d'un noir du Mississippi de 1870 ? On ne peut pas le faire parler comme un Maghrébin tout de même... On est donc obligé d'inventer... C'est donc pour lui être fidèle que, parfois, je suis infidèle à son texte. (Hoepffner cité dans Leménager 2008)

On ne peut pas parler du style ou de la créativité sans évoquer la métaphore, non seulement parce que notre corpus est basé sur les métaphores de Harper Lee, mais aussi parce que « metaphor is the nerve or heart of all poetic creation » (James 1960 : 100). Bien que la plupart des métaphores dans notre corpus aient été reproduites en français en gardant le

même *comparant*, nous allons voir plus tard dans ce chapitre que certains traducteurs ont choisi de créer de nouvelles métaphores et comparaisons. Pour Nida, ce genre de création ne transgresse pas les lois de la fidélité si le sens de base reste inchangé : « The surface manifestation does not really matter to Nida; changes in the text, the words, the metaphors are allowed as long as the target language text functions in the same manner as the source text » (Gentzler 1993 : 54). Alors que traditionnellement une traduction était jugée fidèle quand elle était stylistiquement proche du texte source (littérale), Nida estime que la fidélité prévaut plutôt chez les traductions *libres*, qui privilégient le sens de base : « Nida […] has ironically reversed the historical use of the term "faithful," which he now applies to his dynamic approach » (Gentzler 1993 : 58).

E. La traduction cibliste - créativité ou conformité ?

Nous avons parlé en détail de la traduction *sourcière*, une approche qui conserve au maximum l'esprit du texte source, mais dont le résultat est parfois « a translation written in defamiliarizing language » (Boase-Beier 2006 : 68). D'un autre côté, l'on trouve la traduction *cibliste*, ainsi décrite par M. Oustinoff : « La traduction "cibliste", elle, revient à "annexer" l'œuvre en laissant croire qu'elle a été écrite dans la langue traductrice, créant ainsi l'illusion du "naturel", de la "transparence" qui caractérise les traductions "élégantes" » (Oustinoff 2003 : 59). Il s'agit de donner l'impression que la traduction est une œuvre originale, ainsi, comme l'explique Schleiermacher :

> si nous voulons que nos compatriotes perçoivent précisément ce qu'un écrivain a été pour sa langue, nous ne pouvons proposer aucune meilleure formule que celle qui le présente comme nous pensons qu'il aurait écrit dans la nôtre. (Schleiermacher 1999 : 71-3)

Cette illusion de transparence nous rappelle la citation de Norman Shapiro (ci-dessus) qui préconise l'invisibilité du traducteur. En effet, nombreux sont les chercheurs qui sont en faveur de la traduction *cibliste* : « The leading ideology in translation studies and translation practices has long emphasised target-language appropriateness (or "acceptability", "naturalness", etc.) as a major criterion of a good translation » (Mauranen 2002). En dépit de cette invisibilité si convoitée, une traduction cibliste peut constituer une création en elle-même, à laquelle le traducteur apporte une touche de sa propre

personnalité. En effet, plutôt que d'adapter le texte source d'une manière servile, le traducteur a le droit d'utiliser son imagination pour recréer l'œuvre dans la culture cible. Afin de mieux répondre aux attentes de ses lecteurs, le traducteur cibliste se met à la place de l'écrivain et le fait voyager dans l'univers d'une culture étrangère. Cette approche a plusieurs avantages pour le lecteur : contrairement à la traduction sourcière, « a domesticating translation, aims not to tax the reader by unfamiliarity » (Boase-Beier 2006 : 68). Le but étant de ne pas mettre le lecteur en difficulté, une traduction cibliste « requires minimal processing » de la part de ce dernier (Boase-Beier 2006 : 68). En revanche, c'est le traducteur qui est mis à l'épreuve, parce qu'il doit déchiffrer et transposer l'intégralité du texte à la place du lecteur.

La traduction cibliste et la traduction sourcière sont deux méthodes de création complètement opposées. Selon Boase-Beier, la méthode choisie aura toujours un impact sur le style d'une traduction : « both render the style of a text in one way (to fit target expectations) or another (to violate target expectations), but in neither case is style ignored » (Boase-Beier 2006 : 46). Si Venuti admet que toute traduction « inevitably deviates from the foreign language by relying on target-language approximations » (Venuti 1998 : 64), il craint qu'une traduction excessivement cibliste ne produise « an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values » (Venuti 1995 : 20). Pour cette raison, il s'oppose à la traduction cibliste. Toutefois, il est conscient que si une traduction ne s'adapte pas suffisamment aux normes de la culture cible, elle sera « dismissed as unreadable » (Venuti 1998 : 84). Lederer observe une stratégie employée par certains traducteurs afin d'éviter une telle fatalité :

> Le souci de faire accepter l'autre va parfois au-delà de la préoccupation de le faire connaître et il arrive que le traducteur substitue des faits de sa propre culture à ceux qu'évoque le texte ; il le naturalise. (Lederer 2006 : 105-6)

Voici un exemple de substitution que nous allons analyser plus tard dans ce chapitre :

witnesses had been led by their noses ***as asses are*** (p. 208)

les témoins avaient été retournés ***comme des crêpes*** (1989: 266)

(mes annotations en caractères gras)

En matière de création, le traducteur littéraire a davantage de liberté par rapport aux traducteurs scientifiques. Dans un texte médical, par exemple, le moindre détail peut être vital, alors que le traducteur littéraire est libre de modifier des micro-segments sans pour autant altérer le sens au niveau macro-structurel. La fonction, ou encore la raison d'être, du texte en question est primordiale dans le choix de l'approche du traducteur :

> Dire qu'on ne traduit pas Shakespeare comme un rapport de l'ONU ou d'autres textes "non littéraires" est une évidence, mais […] ce sont les mêmes opérations qui entrent en jeu. Seule la *fonction* diffère : dans tel cas, ce sera la visée informative la dominante, dans tel autre, la visée esthétique. (Oustinoff 2003 : 67)

Paradoxalement, cela veut dire que « the translator can be most faithful to the true meaning of the text by being unfaithful to the specific meaning […] of the language of the text. » (Gentzler 1993 : 34). Nous allons voir que cette méthode est fréquemment utilisée malgré le fait que « such a methodology offends most translation theorists […] because it is antithetical to their very definition of translation as a transfer of a message from one code to another » (Gentzler 1993 : 34-5). En ce qui concerne *To Kill a Mockingbird*, il va de soi que le traducteur n'a pas le droit de changer les faits du roman proprement dits. Il doit également veiller à conserver le style de la narration, ainsi que les éléments qui relèvent de la littérature de jeunesse. Quelle que soit la langue dans laquelle Scout s'exprime, sa voix doit rester vive, dynamique, et pleine de naïveté. Encore une fois, il s'agit d'une question d'équilibre :

> C'est fausser la réalité américaine qu'il s'agit de transmettre que de substituer une enseigne française à une enseigne américaine et un organisme d'État aux agences de placement privées qui existent aux États-Unis. En adoptant ce procédé, en minimisant les différences entre la culture originale et celle de son lecteur, le traducteur cherche sans doute à faire accepter un texte dont certains caractères étrangers risqueraient de rester incompris du lecteur. Ce faisant, il gomme la spécificité culturelle de l'original et transmet une information somme toute fausse. La traduction par *Monoprix* et *ANPE* est un exemple de ce qu'il est convenu d'appeler "ethnocentrisme" (également dit "annexion" ou "naturalisation"). Conserver le caractère étranger de l'original, au risque de ne pas "passer" en traduction ou, au contraire "naturaliser" le texte est une question discutée dans une certaine confusion […]. Le gommage des aspects culturels sous-estime le dynamisme de toute connaissance ; connaissances et ignorances ne sont pas statiques. Le texte comble en partie l'ignorance du lecteur; ce que celui-ci ignorait de la culture étrangère, il l'apprend en lisant. À chaque instant, sa connaissance s'élargit par l'apport de la lecture. Le bon traducteur s'interdit de "naturaliser" la culture de l'original, comme il s'interdit de laisser dans l'ombre ce qu'il convient de faire comprendre. (Lederer 2006 : 106)

F. L'ajout des nouvelles métaphores et comparaisons qui ne sont pas présentes dans l'original

En traductologie, surtout lors des études descriptives, l'on parle souvent des omissions et des pertes qui ont un impact sur la traduction en tant que produit fini. Néanmoins, « text interference does not necessarily have to be restricted to omissions. Additions, explanations and embellishments may equally have pedagogical reasons and can give a different character to the text » (Thomson 2005 : 85). Dans notre deuxième chapitre nous avons observé certains gains involontaires dans les traductions de *To Kill a Mockingbird*, mais maintenant nous allons examiner les additions *intentionnelles* de la part des traducteurs. De fait, parfois l'on trouve des métaphores et des comparaisons entières insérées dans une traduction alors qu'elles ne figurent pas dans l'original. Étant donné que le traducteur est censé « make sure that the text can yield adequate contextual effects and does not cost the reader any unjustified effort » (Zhonggang 2006 : 55), l'on suppose que certaines métaphores et comparaisons sont ajoutées dans le but d'aider le lecteur[89]. Cela nous fait penser à la métaphore pédagogique (voir État des Lieux), qui sert à clarifier un concept, comme dans l'exemple suivant.

<u>Comme un champignon</u>

Miss Stephanie Crawford said some of the town council told Mr. Radley that if he didn't take Boo back, Boo would die of mold from the damp (12)	*Mais l'humidité du lieu risquait tôt ou tard de le tuer* (16)	1961
	Mlle Stephanie poursuivit alors son récit : la municipalité fit savoir à M. Radley que s'il ne reprenait pas Boo, celui-ci finirait par littéralement moisir dans l'humidité de sa cave, ***comme un champignon sur pied*** (21-22) (mes annotations)	1989
	Miss Stephanie Crawford dit que certains conseillers municipaux avaient informé Mr Radley que s'il ne reprenait pas Boo, celui-ci finirait par mourir de moisissure dans l'humidité de la cave (25)	2005

Dans la « création » de 1989, lorsque Scout décrit l'humidité de la cave où Boo était emprisonné, la traductrice a ajouté la comparaison « comme un champignon » pour

[89] D'autres sont ajoutées afin de compenser les inévitables pertes liées à la traduction (en tant que trahison) ou encore d'augmenter le degré de poéticité du texte d'arrivée.

compléter le verbe *moisir.* Peut-être que cette traductrice a-t-elle estimé que le lecteur avait besoin de plus de clarification ? Ou peut-être s'agit-il d'une forme de compensation ? Même s'il n'y a aucune référence aux champignons dans *To Kill a Mockingbird*, ce genre d'ajout pourrait servir tout simplement à compenser la suppression d'une autre figure de style ailleurs dans le roman. Revenant sur la question de la liberté, l'on peut se demander à quel point le traducteur a le droit d'ajouter des informations ? Tout comme la stratégie opposée, l'omission, les ajouts déforment la ressemblance au texte source. Pire encore, l'ajout frôle le mensonge, puisque le traducteur fait dire à l'auteur quelque chose qu'il n'a jamais dit. Il est également à noter que dans cette deuxième version, il n'est plus question que Boo meure dans la cave, mais tout simplement qu'il moisisse. Il ne serait pas logique d'évoquer la mort imminente de ce dernier tout en le comparant à un champignon, un organisme à la fois vivant et prolifère. Encore une fois, il faut faire très attention à ne pas fausser ni le sens, ni le déroulement du roman. Contrairement à l'explicitation, souvent jugée nécessaire par le traducteur, ce genre d'ajout décoratif n'est pas indispensable. D'ailleurs, nous remarquons que la comparaison avec le champignon n'a pas été conservée dans la troisième traduction, ce qui est la preuve que cette image était superflue.

<u>Un verrou de sûreté</u>

I try to give 'em a reason, you see. It helps folks if they can latch onto a reason (221)	*J'essaie de leur donner une raison. Cela tranquillise tellement les gens de pouvoir mettre une raison sur les choses,* ***comme on ferme un verrou de sûreté*** (221)	1961
	je cherche à leur donner raison, voilà. Ça aide les gens de se reposer sur une raison tangible. (284)	1989
	J'essaie de leur fournir une raison, vous voyez. Ça aide les gens de pouvoir se raccrocher à une raison. (311)	2005

Voici une citation de Dolphus Raymond, l'ivrogne présumé de la ville de Maycomb. En 1961, la traductrice a ajouté cette comparaison pour illustrer le besoin ressenti par certains Maycombiens de tout expliquer avec des raisons concrètes. Le fait de croire que le comportement de M. Raymond est dû à l'alcool les rassure. En anglais, l'expression idiomatique *to latch onto* est une manière figurative de dire *s'accrocher à quelque chose*

(ici, une raison). Toutefois, *a latch* sur une porte est la même chose qu'un *verrou*[90], d'où l'ajout. Les personnes fermées d'esprit ont tendance à *verrouiller* une porte métaphorique afin d'écarter tout ce qui les gêne, leur épargnant ainsi toute confrontation avec la dure réalité qu'ils ont sous les yeux.

Il se peut que cet ajout serve à compenser une référence métaphorique qui apparaît plus tard dans le même paragraphe, mais qui est perdue dans les trois traductions :

folks can say Dolphus Raymond's in the clutches of whisky (221)	*les gens peuvent dire: « Dolphus Raymond est pris par le whisky »* (221)	1961
	les gens disent que Dolphus Raymond est sous l'emprise du whiskey (284)	1989
	les gens peuvent dire Dolphus Raymond est sous l'emprise du whisky (311)	2005

Toujours en accord avec l'allégorie des oiseaux, le *comparant* « clutches » nous fait penser à un oiseau de proie[91], dont Dolphus Raymond est la victime. Cette perte est compensée par la comparaison additionnelle *comme on ferme un verrou de sûreté*. Plus tard dans ce chapitre nous allons étudier plus en détail le phénomène de la compensation : « this means that one may either omit or play down a feature such as idiomaticity at the point where it occurs in the source text and introduce it elsewhere in the target text » (Baker 1992 : 78).

<u>Comme un cerceau</u>

I slapped it up to the front yard (41)	***Je le fis rouler comme un cerceau jusqu'à la cour de devant*** (36)	1961
	j'allai tirer un vieux pneu de voiture de sous la terrasse et l'envoyai devant moi (57)	1989
	Je […] *d'un coup, l'envoyai vers l'avant du jardin* (64)	2005

[90] Une interprétation alternative est que le verrou de sûreté présage le destin de Tom Robinson, qui restera définitivement en prison à l'issue du procès.

[91] le whisky = le *comparé*

Cette comparaison a été ajoutée dans la célèbre scène où les enfants s'amusent à rouler dans un vieux pneu de voiture. Elle décrit la manière dont Scout fait rouler le pneu avant de commencer le jeu. Il n'y a pas de comparaison dans l'original ; le verbe *slap* suffit à lui-même pour dépeindre le mouvement rapide et agile de Scout. Étant donné qu'un cerceau qui sert de jouet aux enfants est plus léger et plus aérodynamique qu'un pneu, le lecteur a l'impression que Scout manipule le pneu avec facilité. Le cerceau est également une référence à l'enfance, ce qui souligne le fait qu'à ce stade du roman Scout et Jem sont encore des enfants naïfs, ignorants des préjugés qui prédominent dans leur ville. En outre, la comparaison avec le cerceau nous rappelle qu'à l'époque de la Grande Dépression les jouets étaient un luxe, et la plupart des enfants inventaient leurs propres jeux avec les objets qu'ils trouvaient et, surtout, avec leur imagination. Scout n'a pas de véritable cerceau, mais elle s'amuse autant avec un pneu. En outre, le vieux pneu qui traîne dans le jardin constitue une trace de l'économie agricole du temps jadis. Ces pneus "recyclés" par des enfants font partie du paysage sudiste, comme le remarque Lily dans *The Secret Life of Bees* : « I could see farmhouses with wide porches and tractor-tire swings suspended from ropes on nearby tree branches » (Kidd 2002 : 74).

<u>Comme un i</u>

Vers le début de la deuxième partie du roman, Aunt Alexandra vient habiter définitivement chez les Finch. En rentrant de l'église avec Jem et Calpurnia, Scout aperçoit sa tante dans un fauteuil à bascule sur la véranda :

Enamoured, upright, uncompromising, Aunt Alexandra was sitting in a rocking chair (139)	*Enchantée d'elle-même, droite, inflexible, Tante Alexandra était assise dans un rocking-chair* (136)	1961
	Passionnée, droite comme un i, inflexible, tante Alexandra était assise dans un fauteuil à bascule (180)	1989
	Fanatique, droite comme un i, inflexible, tante Alexandra était assise dans un fauteuil à bascule (198)	2005

Enamoured[92], *upright*, et *uncompromising* sont les trois adjectifs choisis par Scout pour décrire sa tante. Le terme *upright*, comme son équivalent français, *droit*, s'applique à sa manière de se tenir sur la chaise, mais aussi à son caractère. Après tout, Alexandra est quelqu'un d'honorable et de respectable dans la communauté de Maycomb. En 1989, la traductrice a souhaité insister sur la position assise de cette femme en ajoutant la comparaison *comme un i,* et cette comparaison a été conservée en 2005. Une autre possibilité était d'ajouter la comparaison *comme un piquet*, déjà attribuée à Mr Radley dans la traduction de ***ramrod*** *straight.*

Comme un prunier

Particulièrement marqué par l'injuste résultat du procès, Jem se met à secouer violemment sa sœur quand elle lui pose une question sur l'hypocrisie de Miss Gates :

Jem was suddenly furious. He leaped off the bed, grabbed me by the collar and shook me (272)	[…] *et me secoua* (276)	1989
	il […] ***se mit à me secouer comme un prunier*** (352)	1989
	[…] *et se mit à me secouer* (383)	2005

La comparaison additionnelle *comme un prunier* a été ajoutée uniquement dans la traduction de 1989. Il s'agit d'une expression lexicalisée en français, qui provient de l'idée que lorsque l'on secoue un arbre fruitier, les fruits mûrs se détachent et tombent par terre. Cette comparaison nous rappelle l'œuvre d'Arthur H Lewis, *The day they shook the plum tree*, qui raconte l'histoire de Hetty Green, la femme américaine la plus riche de son époque, c'est-à-dire entre 1834 et 1916. Bien que l'on ne sache pas pourquoi l'expression parle d'un prunier et pas d'un autre arbre fruitier, il est possible qu'il y ait un lien avec le fait que le mot *prune* signifie *un coup* ou *une blessure* en langage familier.

[92] Malgré le fait que *To Kill a Mockingbird* est écrit en anglais américain, le mot *enamoured* apparaît dans notre édition avec l'orthographe britannique, c'est-à-dire *enamoUred* au lieu d'*enamored.*

Sans l'ombre d'un doute

certainly Mrs Merriweather was the most devout lady in Maycomb (254)	***sans l'ombre d'un doute, Mrs Merriweather était la femme la plus pieuse de Maycomb*** (256)	1961
	c'était certainement la dame la plus pieuse de tout Maycomb (329, 357)	1989, 2005

Dans ce segment, l'on aurait pu traduire *certainly* par un équivalent direct comme *assurément*, ou encore, *sans doute*. L'ajout figuratif de *l'ombre d'un doute* fait écho au discours d'Atticus au chapitre précédant (ch. 23), où il exprime son avis concernant l'éventuelle innocence de Tom Robinson. Selon Atticus, un accusé ne devrait jamais être condamné si sa culpabilité ne peut pas être prouvée à cent pour cent :

sometimes only the shadow of a doubt […] **a defendant's entitled to the shadow of a doubt** (242)	*ne fût-ce parfois que l'ombre d'un doute* […] *l'accusé a droit à bénéficier de l'ombre d'un doute* (244)	1961
	ne serait-ce, parfois, que l'ombre d'un doute […] *un accusé a le droit de prétendre à l'ombre d'un doute* (313)	1989
	ne serait-ce, parfois, que l'ombre d'un doute […] *un accusé à le droit à l'ombre d'un doute* (341)	2005

Plus tard dans la même conversation avec ses enfants, Atticus réutilise l'expression *shadow of* quand il leur apprend que l'un des membres du jury était en faveur d'un acquittement, ce qui a retardé l'annonce du verdict. Une telle hésitation montre que les mentalités étaient sur le point d'évoluer, et qu'un changement pointait à l'horizon :

this may be the shadow of a beginning (245)	*c'est l'ombre d'un commencement* (246)	1961
	nous tenions là un début de changement (316)	1989
	c'était peut-être l'ombre d'un changement (344)	2005

Ici, pour la première fois, l'on attribue des connotations positives à l'obscurité. Alors que l'expression *jeter une ombre sur quelque chose* signifie *attrister*, ici l'ombre est un signe

d'espoir pour l'avenir. Cette image est reprise dans *Go Set a Watchman*, ce qui confirme que *shadow of* figurait parmi les expressions préférées de Harper Lee :

it takes a certain kind of maturity to live in the South these days. You don't have it yet, but you have a shadow of the beginnings of it (273)	*Vivre dans le sud, à notre époque, requiert une certaine maturité. Tu ne la possèdes pas encore, mais tu en as l'ombre d'un début.* (343)

Il convient de remarquer qu'au chapitre précédent, Miss Maudie avait déjà constaté l'enclenchement d'un changement, mais elle s'est servie d'une image très différente[93] :

we're making a step - it's just a baby-step, but it's a step (238)	*nous sommes en train de faire un pas en avant - ce n'est qu'un pas de bébé, mais c'est quand même un pas en avant* (239)	1961
	c'était déjà un pas en avant, un petit saut de puce, mais tout de même (307)	1989
	c'était déjà un pas en avant, un saut de puce, mais un pas tout de même (335)	2005

Pour revenir au sujet de Mrs Merriweather, la métaphore *sans l'ombre d'un doute* a été astucieusement placée dans une scène satirique, où Lee dévoile l'hypocrisie des femmes de Maycomb. D'apparence, Mrs Merriweather est particulièrement pieuse, mais le lecteur apprend plus tard dans le même chapitre qu'au fond d'elle, cette femme est très hypocrite. Dans la société manichéenne de Maycomb, où seules les apparences comptent, il n'y a pas de place pour l'ombre des doutes.

Cette addition est répétée par le même traducteur dans l'avant-dernier chapitre lors du discours entre Atticus et le shérif, Heck Tate. Mr Tate a compris que c'est Arthur Radley qui a tué Bob Ewell, mais Atticus est toujours convaincu que c'était Jem :

there's no doubt about it (300)	***ça ne permet pas l'ombre d'un doute*** (306)	1961
	il n'y a aucun doute là-dessus (391, 421)	1989, 2005

[93] Nous avons déjà une métaphore dans l'original (*baby-step*) mais celle-ci a été amplifiée en 1989 et 2005, une *puce* étant encore plus petit qu'un *bébé*.

Encore une fois, le lecteur voit qu'Atticus est quelqu'un de juste et d'honnête, prêt à envoyer son propre fils au tribunal plutôt que de cacher la vérité. Cela dit, comme beaucoup de ses concitoyens, Atticus a le défaut de tirer des conclusions hâtives. Maintenant, il ne voit plus l'ombre d'un doute alors qu'il avait tellement insisté sur les dangers des certitudes dans le but de sauver Tom Robinson.

Comme un sou neuf

La citation suivante est prononcée par Tante Alexandra au sujet de Walter Cunningham :

You can scrub Walter Cunningham till he shines (247)	*tu pourrais brosser Walter Cunningham jusqu'à ce qu'il brille* (248)	1961
	tu peux le nettoyer jusqu'à ce qu'il brille comme un sou neuf (318)	1989
	tu peux récurer Walter Cunningham jusqu'à ce qu'il brille comme un sou neuf (347)	2005

Étant donné que *propre comme un sou neuf* est une expression lexicalisée en français, nous avons ici un exemple d'une traduction cibliste. Présente dans deux versions (1989 et 2005), il est fortement possible que l'auteur aurait utilisé cette expression de manière mécanique si *To Kill a Mockingbird* avait été écrit en français[94]. Cette allusion à l'argent met l'accent sur les énormes différences entre les classes sociales dans la ville de Maycomb. Particulièrement touchés par la crise économique, les Cunningham vivent dans une extrême pauvreté[95]. Selon Aunt Alexandra, Walter Cunningham ne sera donc jamais à la hauteur de Jem et Scout, et les codes de la société leur interdisent de se fréquenter en dehors de l'école. Elle maintient que même si Walter était propre et bien habillé, il serait toujours un Cunningham, et par conséquent, « not our kind of folks » (p. 247).

[94] Selon l'écrivain André Gide, il faut se demander comment l'auteur aurait écrit si la langue cible avait été la langue source : « il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans rien en perdre, pensée et émotion, comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit en français, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant beaucoup de la simple littéralité » (Gide 1928).

[95] La famille Cunningham est représentative de la communauté agricole dans son ensemble. À l'école, Scout fait également connaissance avec Little Chuck Little, « another member of the population who didn't know where his next meal was coming from » (p. 28).

Comme un linge

La plupart des ajouts dans notre corpus apparaissent sous forme de comparaisons lexicalisées. Tout comme l'exemple précédent (*propre comme un sou neuf*) la comparaison suivante est un cliché en français, c'est-à-dire, « une idée ou expression trop souvent utilisée » (Dupriez 1987 : 117). *Comme un linge* a été ajouté deux fois (par les mêmes traducteurs) pour souligner la notion de blancheur :

I saw him go stark white (69)	*il devint tout blanc* (65)	1961
	il était blanc comme un linge (93)	1989
	il était blanc comme un linge (102)	2005

Jem at the window, pale except for a vivid mark of the screen on his nose (161)	*Jem à la fenêtre, tout pâle, sauf la marque du grillage sur son nez* (159)	1961
	Jem à la fenêtre, blanc comme un linge à l'exception du bout de son nez (207)	1989
	Jem à la fenêtre, blanc comme un linge à l'exception du bout de son nez (229)	2005

Il est à noter qu'il existe un équivalent direct en anglais : *white as a sheet.* Cependant, l'expression anglaise - utilisée d'habitude pour décrire quelqu'un qui est apeuré, ce qui est bien le cas de Jem dans ces deux segments - ne se trouve nulle part dans le texte source. Voici encore quelques exemples de comparaisons et *de* métaphores, plus ou moins proches du cliché, qui ont été ajoutées dans les traductions :

Comme un four

La description de l'obscurité sous l'arbre où Bob Ewell est mort :

in the pitch dark (303)	*en pleine nuit* (308)	1916
	au beau milieu d'une nuit noire comme un four (395)	1989
	dans les ténèbres les plus noires (425)	2005

La comparaison *noir comme un four* date au moins du dix-huitième siècle puisqu'elle apparaît dans l'œuvre de Voltaire : « Alors on a le plaisir de voir le récipient noir comme un four, et toute la lumière rejaillir au plancher » (correspondance du 11 septembre, 1738[96]). La référence au four évoque non seulement l'idée de l'obscurité, mais aussi celle de la chaleur. Alors que cette scène se déroule le soir de Halloween, le 31 octobre, Scout fait comprendre au lecteur qu'il faisait toujours chaud, assez pour se promener pieds nus : « I was barefooted » (p. 288). Certes, les températures dans le sud de l'Alabama sont généralement très élevées, mais la famille Finch vient de passer un été particulièrement chaud, au sens littéral et figuratif : « the summer's going to be a hot one » (citation d'Atticus, p. 142).

Synonyme de *noir comme un four*, une autre comparaison semble disponible : la comparaison *noir comme de l'encre*, ou *black as ink*. Celle-ci se trouve dans la version originale ainsi que dans les traductions de 1961 et 2005 :

I'm not sayin' she made it up […] **It was mighty dark out there, black as ink** (302)	***Je ne dis pas qu'elle a tout inventé*** […] ***Il faisait très noir à cet endroit, noir comme de l'encre*** (308)	1961
	Je ne prétends pas qu'elle ait maquillé la vérité […] *Il faisait complètement noir, là-bas* (394)	1989
	Je ne prétends pas qu'elle ait maquillé la vérité […] ***Il faisait sacrément noir là-bas, un noir d'encre*** (424)	2005

Bien que l'encre soit disponible aujourd'hui dans une variété de couleurs, traditionnellement elle est noire ou bleue foncée comme le ciel nocturne. Cette image est donc éloquente pour décrire les ténèbres de la nuit. Il est intéressant de noter que dans la traduction de 1989 la comparaison *black as ink* a été omise (ci-dessus) mais elle a été rajoutée dans le segment suivant pour traduire *pitch black* :

[96] Source : *Œuvres Complètes de Voltaire. Tome quarante-sixième. Correspondance générale - Tome II.* Nouvelle édition. Paris : Carez, Thomine et Fortic, 1821 (page. 130).

It was pitch black (281)	***C'était noir comme de l'encre*** (286) ***Il y régnait un noir d'encre*** (366) *Il y faisait complètement noir* (395)	1961 1989 2005

Dans un autre contexte, on trouve une métaphore additionnelle, présente dans deux traductions, et qui contient le même *comparant* : l'encre.

It's this Tom Robinson case that's worryin' him to death (151)	*C'est le cas de Tom Robinson qui le tourmente à mourir* (149) ***Il se fait un sang d'encre à cause de cette affaire Tom Robinson*** (195) ***Il se fait un sang d'encre à cause de cette affaire Tom Robinson*** (215)	1961 1989 2005

Il s'agit d'une « expression française dérivée de l'expression médiévale *se faire du mauvais sang* » (expressions-francaises.fr[97]), et qui signifie *se faire du souci*. Voici une explication de l'origine de cette métaphore lexicalisée :

> L'excès de sang était une des causes de déséquilibre des humeurs. C'est un tel déséquilibre qui aurait donné, selon la médecine d'alors, ce sentiment d'angoisse et d'inquiétude. Et, toujours suivant les observateurs de l'époque, l'excès de sang dans le corps était censé lui donner une couleur plus foncée. (Hostachy 2015).

Encore une fois, le noir a des connotations négatives, étant associé à une mauvaise santé et, par conséquent, à la mort (*qui le tourmente à mourir*).

<u>Comme un gant</u>

the only difference […] **was their ages** (13)	***à qui il ressemblait comme un gant*** (17) *Seule l'écart d'âges différenciait ces deux hommes* (23) *Leur âge était la seule différence* (26)	1961 1989 2005

[97] http://www.expressions-francaises.fr/expressions-s/2254-se-faire-un-sang-dencre.html

Suite à la mort du vieux Mr Radley, c'est son fils aîné, Nathan, qui prend sa place. Selon Scout, Nathan Radley ressemble énormément à son père, surtout du point de vue de son caractère et de sa manière de traiter Boo, son petit frère sur qui il veille. Alors que la narratrice se focalise sur l'unique différence entre les deux hommes (l'âge), la version de 1961 se focalise sur leur similitude majeure. L'expression idiomatique *aller comme un gant à quelqu'un* signifie « lui convenir parfaitement » (larousse.fr), tout comme un gant qui aurait été fait sur mesure. Nathan Radley a pu prendre la place de son père sans la moindre conséquence.

Plus tard dans le roman, Harper Lee utilise la même comparaison pour parler de la tante Alexandra et l'aisance avec laquelle cette dernière s'adapte à la vie de Maycomb :

Aunt Alexandra fitted into the world of Maycomb like a hand into a glove (145)	*Tante Alexandra entra dans le monde de Maycomb comme une main dans un gant* (142)	1961
	Tante Alexandra se coulait dans la vie quotidienne de Maycomb comme dans un moule (187)	1989
	Tante Alexandra se coula dans le monde de Maycomb comme une main dans un gant (206)	2005

La lexicalisation de cette comparaison dans les deux langues a permis aux traducteurs de conserver l'image dans les versions françaises. Néanmoins, en 1989, le gant est remplacé par *un moule*. Dans ce cas, le changement de *comparant* ne modifie pas le sens de la comparaison. En outre, le moule nous rappelle le rôle des femmes de l'époque, ainsi que leurs talents culinaires et l'hospitalité du Sud. Si Aunt Alexandra rentre parfaitement dans ce moule, cela n'est pas le cas de Scout, qui voit les choses autrement : « Aunt Alexandra fitted into the world of Maycomb like a hand into a glove, but never into the world of Jem and me » (p. 145).

<u>Comme un lent reptile</u>

Nous avons vu dans notre deuxième partie que le verbe *to crawl* est difficilement traduisible en français (*we slowed to a crawl*, p. 287). Nous le retrouvons dans la description du mouvement d'Atticus lorsqu'il prépare son fusil pour tuer le chien enragé :

he moved like an underwater swimmer: time had slowed to a nauseating crawl (106)	***il se déplaçait comme un nageur sous l'eau; le temps semblait ramper comme un lent reptile écœurant*** (104)	1961
	[...] *l'impression de le voir se déplacer comme un scaphandrier: le temps ralentissait à un rythme nauséeux* (140)	1989
	il se mouvait comme quelqu'un nageant sous l'eau: le temps s'était ralenti et n'avançait plus qu'à un rythme qui vous donnait la nausée (153)	2005

Dans la comparaison ajoutée en 1961, *un lent reptile écœurant* est le comparant, et *le temps* est le comparé. Nous avons affaire à une hypallage, puisque c'est plutôt Atticus qui ressemble à un reptile : pour tuer le chien enragé il a dû garder son sang-froid, et les reptiles sont connus pour être des animaux de sang-froid.

<u>Comme un bossu</u>

Au sujet de l'avenir de Dill et de ses projets de carrière :

I'm gonna join the circus and laugh my head off (238)	*je ferai partie d'un cirque et je rirai à en perdre la tête* (240)	1961
	je vais m'engager dans un cirque et comme ça, je rirai toute la journée (307)	1989
	je vais m'engager dans un cirque et comme ça, je rirai comme un bossu toute la journée (336)	2005

En français, *rire comme un bossu* (2005) est une expression idiomatique, largement plus courante que *rire à en perdre la tête*[98] (1961). Cette comparaison lexicalisée est tellement courante que l'on ne fait plus vraiment attention aux connotations du *comparant*, ce qui est le cas avec de nombreuses métaphores mortes (Kihlström 2006 : 119). Pourtant, les exhibitions de monstres (*freak shows*) existaient encore à l'époque et il était tout à fait possible de voir des bossus au cirque. L'ajout n'est donc pas totalement irréfléchi.

[98] En termes de fidélité, *rire à en perdre la tête* se rapproche davantage à l'expression que l'on trouve dans l'original : *laugh one's head off*.

Comme un fléau

Dans l'exemple suivant, Scout décrit la manière dont Jem se précipite dans le jardin de Mrs Dubose pour détruire ses camélias :

Jem snatched my baton and ran flailing wildly up the steps (114)	***il empoigna mon bâton et, le brandissant comme un fléau, monta en courant les marches*** (112)	1961
	Jem s'empara de ma baguette et se précipita sous la véranda (150)	1989
	Jem m'arracha mon bâton et se précipita sauvagement dans le jardin (163)	2005

Au premier regard, le verbe *flailing* ne semble pas métaphorique. *To flail* signifie tout simplement *se débattre* ou *s'agiter*. Cependant, cette signification est figurative et provient du substantif *flail*, qui signifie *un fléau*, un instrument agricole utilisé pour battre les céréales avant de les récolter. En effet, Jem s'attaque aux camélias comme s'il s'agissait du blé. En traduisant *flailing* par *comme un fléau*, la métaphore agricole est revivifiée. En outre, le terme *fléau* en français a une signification figurative alternative. Il signifie également *une calamité* ou *une catastrophe*, et pour Mrs Dubose, ce qui arrive à ses camélias est une véritable catastrophe.

Comme la glace/comme des lames de rasoir

La comparaison suivante décrit le ton de Miss Maudie lorsqu'elle se met en colère : « When Miss Maudie was angry her brevity was icy. Something had made her deeply angry, and her gray eyes were as cold as her voice » (p. 257). En entendant Miss Merriweather critiquer Atticus dans sa propre maison, elle lui a répondu très sèchement : « His food doesn't stick going down, does it? » (p. 257).

her brevity was icy (257)	*elle était cassante comme la glace* (259)	1961
	ses paroles devenaient coupantes comme des lames de rasoir (332)	1989
	son laconisme se faisait glacial (361)	2005

Ce segment a subi plusieurs transformations dans les traductions, en commençant par un changement de sujet. Seulement la version de 2005 a conservé *brevity* (*laconisme*) en tant que sujet de la phrase. En 1961, le sujet *elle* correspond à Miss Maudie elle-même, et en 1989 ce sont *ses paroles* qui deviennent le sujet. Qui plus est, les adjectifs *cassant* (1961) et *coupant* (1989) ne transmettent pas la notion de froideur transmise par *icy* ou *glacial* (2005), d'où l'ajout des comparaisons *comme la glace* (1961) et *comme des lames de rasoir* (1989). En bref, l'adjectif *icy* a été transformé en comparaison dans les deux premières versions.

Le monde sous-marin des femmes

Lorsque Miss Maudie prend la défense d'Atticus (voir l'exemple précédent), Alexandra lui montre sa gratitude, au grand étonnement de Scout :

and I wondered at the world of women (257)	*et je m'émerveillai du monde des femmes* (259)	1961
	me laissa perplexe sur le monde sous-marin des femmes (333)	1989
	qui me donna à penser sur le monde des femmes (362)	2005

C'est la première fois que Scout voit sa tante reconnaissante envers quelqu'un d'autre[99], et elle est d'autant plus surprise que Miss Maudie et Alexandra ne sont pas très proches. Malgré leurs différences, Aunt Alexandra remercie Miss Maudie d'avoir défendu son frère, et Scout se rend compte que le monde des femmes est très complexe. Elle se demande comment elle va faire pour l'intégrer : « I must soon enter this world […] But I was more at home in my father's world » (p. 258). L'adjectif *sous-marin* souligne à quel point ce monde lui semble inaccessible, tout comme les plus grandes profondeurs de l'océan.

[99] Jusqu'ici, c'est Atticus qui a été comparé au Christ, se sacrifiant pour le bien des autres dans sa communauté. Dans la métaphore « I was content to learn that Aunt Alexandra could be pierced sufficiently to feel gratitude for help given » (p. 258), le verbe *pierce* suggère que Tante Alexandra est également une victime. On peut se faire transpercer par une lance (d'Amérindien), une balle (comme l'oiseau moqueur), ou encore des clous (comme à l'heure de la crucifixion).

Dans un abîme de réflexion

L'image de l'abîme renforce la notion de désespoir chez Jem, qui a peur pour son père :

I sought Jem and found him in his room, on the bed deep in thought (162)	*perdu dans ses pensées* (160)	1961
	plongé dans un abîme de réflexion (209, 230)	1989, 2005

Derrière un voile de brouillard

Scout est dans un état de choc suite au verdict du jury :

Dimly, I saw Atticus… (233)	*Je voyais vaguement Atticus…* (233)	1961
	Derrière un voile de brouillard, je vis Atticus (299)	1989
	Je vis confusément Atticus… (327)	2005

Nous allons démontrer dans le chapitre suivant que le brouillard est synonyme de confusion. Il va sans dire que Scout est perplexe, et elle regarde son père sans vraiment comprendre ce qui vient de se passer.

D'une main de fer

he kept a firm grip on any proceedings that came before him (182)	*il gardait* […] *le ferme contrôle des procès qui venaient devant lui* (182)	1961
	il dirigeait ses audiences d'une main de fer (233-4)	1989
	il dirigeait en réalité ses audiences d'une main de fer (257)	2005

Ici Scout parle de la manière efficace dont le Juge Taylor gère son tribunal. À partir de la traduction de 1989, il y a un glissement lexical : alors que *grip* désigne *la prise* ou *le contrôle*, le cliché *main de fer* fait référence à la main qui effectue cette prise. Cette expression, qui existe également en anglais (*with an iron fist*), sert à décrire certains dictateurs ou d'autres dirigeants autoritaires. Son utilisation est en augmentation depuis les années quarante (collinsdictionary.com), un phénomène expliqué par l'histoire politique

moderne. Peu courante à l'époque de l'enfance de Scout (ou de Harper Lee), de nos jours cette métaphore fait penser à Margaret Thatcher, *The Iron Lady*, qui était au pouvoir lors de la publication de la deuxième traduction. Cette interprétation est pourtant ironique : puissant en apparence, le système juridique de Maycomb s'est avéré trop impuissant pour rendre justice à Tom Robinson.

Dans un berceau douillet

Les événements de l'été de 1935 obligent Jem et Scout à grandir brusquement. Le résultat du procès laisse Jem complètement anéanti, d'autant plus qu'il avait commencé à croire naïvement que Tom avait des chances de s'en sortir. Jem se rend compte qu'il était trop naïf vis-à-vis des codes raciaux, et ce n'est qu'en devenant adulte qu'il comprend à quel point l'injustice règne sur sa ville natale. Il se compare à une chenille dans son cocon :

It's like bein' a caterpillar in a cocoon […] **Like somethin' asleep wrapped up in a warm place** (237)	*C'est comme d'être une chenille dans un cocon* […] *Comme quelque chose d'endormi, bien enveloppé dans un endroit chaud* (239)	1961
	On est comme une chenille dans son cocon […] *Comme si on dormait dans un berceau douillet* (306)	1989
	C'est comme être une chenille dans son cocon […] *Comme quelque chose d'endormi emmitouflé dans un endroit chaud* (334)	2005

Cet endroit chaud, ce cocon dont il parle, est tout simplement l'enfance. Il est naturel que les parents veuillent protéger leurs enfants le plus longtemps possible, et leur dissimuler les atrocités du monde adulte. Dans la nature, une chenille ne quitte son cocon qu'une fois qu'elle s'est transformée en papillon. La chenille qui se transforme en papillon constitue une métaphore courante pour décrire une transformation :

> The story of how the caterpillar transforms into the butterfly has long been used as a metaphor for the process of transforming states of consciousness from one dimension to another, from knowing something on the surface, then undergoing a deep experience that leads to a whole new capacity and perception. (Lipton *et al* : 2012)

Dans cette métaphore, le papillon représente l'adulte, équipé d'ailes pour s'envoler vers son propre destin. Cependant, Jem ne fait aucune référence au papillon, ce qui suggère

qu'il a été arraché de son cocon avant l'achèvement de sa métamorphose[100]. Cette idée est renforcée dans la version de 1989, où la traductrice a légèrement changé le sens du segment : *wrapped up in a warm place* est traduit par *dans un berceau douillet*. L'image du berceau laisse entendre que Jem était encore un jeune enfant, et qu'il n'était pas tout à fait prêt à grandir.

Rouler sa bosse

Pour l'assister dans sa métamorphose, Atticus explique à Jem qu'il a encore des choses à apprendre sur le fonctionnement d'un jury. La métaphore suivante, ajoutée en 1961 nous rappelle que, malgré tout, Jem n'est qu'un enfant, et que son voyage vers l'âge adulte est loin d'être fini :

You've many more miles to go (245)	***Tu as encore besoin de rouler ta bosse*** (246)	1961
	Tu as encore beaucoup à apprendre (315)	1989
	Tu as encore beaucoup à apprendre (344)	2005

Se faire les dents

Une autre métaphore ajoutée fait référence à Maxwell Green, un jeune avocat beaucoup moins expérimenté qu'Atticus :

who needed experience (238)	*il avait besoin d'acquérir de l'expérience* (239)	1961
	qui avait besoin de se faire les dents (306)	1989
	qui manquait d'expérience (335)	2005

Au départ, c'était Maxwell Green qui devait défendre Tom Robinson, mais le Juge Taylor a nommé Atticus afin d'augmenter ses chances d'acquittement. L'expression française *se faire les dents* nous fait penser à l'enfance, nous rappelant que Jem et Scout ne sont pas les seuls qui manquent d'expérience. La sagesse d'Atticus n'a pas été acquise du jour au

[100] Ce n'est pas un hasard si les mots *métamorphose* et *métaphore* ont une même étymologie.

lendemain, et comme le dit l'épigraphe de Charles Lamb, « Lawyers, I suppose, were children once. »

G. Un léger glissement au niveau du *comparant*

Nombreux sont les exemples dans notre corpus qui manifestent une légère modification du *comparant*, sans pour autant le substituer par un autre *comparant*. Nous supposons que la plupart de ces modifications ont été réalisées délibérément par les traducteurs. Anton Popovič propose un éventail de raisons pour justifier ces glissements (*shifts*, en anglais) :

> Shifts […] have invariably been attributed to deliberate distortions, incompetence on the part of the translator, or linguistic incompatibility between the two languages. Popovič extends the theoretical horizon by analyzing shifts in terms of the differing cultural values and literary norms. Instead of accusing translators of ignorance or unfaithfulness, Popovič argues that they resort to shifts precisely because they are attempting to render faithfully the content of the original despite the differences between the languages. (Gentzler 1993 : 86)

<u>La maladie chronique</u>

without catching Maycomb's usual disease (98)	*Et surtout leur éviter la maladie habituelle de Maycomb* (95)	1961
	sans attraper la maladie chronique de Maycomb (129)	1989
	sans attraper la maladie chronique de Maycomb (141)	2005

La maladie de Maycomb (le *comparant*) est le racisme (le *comparé*), et Atticus ne veut pas que ses enfants deviennent racistes. Pour cela, il souhaite que le procès de Tom Robinson serve de leçon de morale à Jem et Scout. L'adjectif *habituelle* utilisé en 1961 correspond parfaitement à *usual* en anglais, mais les deux autres traducteurs sont allés plus loin en transformant *usual* en *chronique.* Bien évidemment, le sens n'est plus tout à fait le même. Certes, une maladie chronique dure très longtemps, donc la notion de récurrence est conservée, mais il y a des connotations supplémentaires qui accentuent le message de Lee, notamment le fait que la plupart des maladies chroniques sont inguérissables. Cela implique qu'Atticus est plutôt défaitiste et qu'il n'a pas énormément d'espoir pour l'avenir de son peuple.

Un vulgaire bouchon

The tyre […] **popped me like a cork on to the pavement** (42)	*Le pneu* […] *m'éjecta comme un bouchon, sur un sol pavé* (37)	1961
	Le pneu […] *pour* […] *m'éjecter comme un bouchon de sa bouteille* (58)	1989
	Le pneu […] *m'ejecta sur la chaussée comme un vulgaire bouchon* (65)	2005

Cette comparaison aurait pu être traduite littéralement dans les trois versions, mais il y a eu un glissement en 2005 où la traductrice a ajouté l'adjectif *vulgaire*. Cet adjectif péjoratif est le résultat d'une interprétation de la part de la traductrice, qui a supposé que Scout était en colère. Selon Pym, il est courant qu'un traducteur exprime ses propres sentiments afin d'aider le lecteur : « translators would want to help readers because they, the translators, are also readers » (Pym 2005a : 8). Ce phénomène relève de la théorie interprétative, qui « a établi que le processus consistait à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis » (Lederer 2006 : 7).

Un petit coq flamboyant

Lors du témoignage, Bob Ewell est comparé à un coq. Il est d'abord présenté comme « a little bantam cock of a man » (187), une image qui est répétée quelques pages plus tard :

once more he was a red little rooster (194)	*une fois de plus il fut un petit coq flamboyant* (193)	1961
	arrogant comme un petit coq (249)	1989
	il avait retrouvé toute son allure de petit coq rouge (274)	2005

Cock et *rooster* sont synonymes pour désigner le mâle de la poule. Le coq symbolise la virilité et, dans ce contexte, l'arrogance de Mr Ewell, ce qui est rendu explicite dans la version de 1989. En anglais, le mot *rooster* se trouve souvent en cooccurrence avec l'adjectif *red*[101], sans doute parce qu'il s'agit là de la couleur de sa crête, mais également

[101] Dans la culture populaire, *Red Rooster* est le nom d'une chaîne de restaurants australienne, ainsi que de plusieurs restaurants célèbres aux États-Unis.

pour l'effet produit par l'allitération : *Red Rooster*. Pourtant, il a fallu attendre la traduction de 2005 pour voir apparaître la couleur rouge dans une version française. En 1961, *red* a été remplacé par un nouvel adjectif, *flamboyant*, qui dépeint son caractère excessif. Cette métaphore fait ressortir davantage le contraste entre Bob Ewell (le coq) et Tom Robinson (l'oiseau moqueur), les deux hommes qui se trouvent face à face au tribunal. Ces hommes ne partagent pas les mêmes valeurs, et cela se reflète dans les caractéristiques de leurs oiseaux respectifs : le coq est polygame tandis que l'oiseau moqueur est monogame. Bob Ewell est irrespectueux envers les femmes, au point de violer sa propre fille, alors que Tom Robinson est un citoyen respectueux et fidèle à sa femme, Helen.

L'holocauste des oiseaux chanteurs

La mort de Tom Robinson met en question les valeurs de la communauté de Maycomb et provoque enfin un changement chez certains personnages. Dans le journal, *Maycomb Tribune*, Mr Underwood ose publier un article qui dénonce le traitement de Tom Robinson :

He likened Tom's death to the senseless slaughter of songbirds by hunters and children (265)	*Il comparait la mort de Tom à la tuerie sans raison des oiseaux chanteurs par des chasseurs et des enfants* (268)	1961
	Il comparait la mort de Tom à l'holocauste inutile des oiseaux par les chasseurs et les enfants (243)	1989
	Il comparait la mort de Tom au massacre absurde des oiseaux chanteurs par les chasseurs et les enfants (373)	2005

A ce stade, la métaphore filée de l'oiseau moqueur est devenue de plus en plus apparente, et le lien entre ce segment et la leçon d'Atticus (*it's a sin to kill a mockingbird*) est évident. Ce segment ne pose pas de problème en matière de traduction, mais dans les traductions de 1989 et 2005 le terme *slaughter* a été légèrement modifié. Alors qu'une *tuerie* (1961) désigne l'action de tuer sauvagement, et qu'elle s'applique aux animaux comme aux humains, un *massacre* (2005) a des connotations politiques. En particulier, le terme *massacre* nous fait penser au génocide des Amérindiens, notamment les Creeks, natifs du Sud, qui sont mentionnés dès la première page du roman : « If General Jackson hadn't run the Creeks up the creek » (p. 3). Le terme *holocauste* (1989) a d'autres connotations

encore. Bien qu'à l'origine un *holocauste* signifie *un sacrifice religieux*, aujourd'hui ce terme est largement usité pour parler de l'extermination des juifs par les Nazis[102]. Puisque *To Kill a Mockingbird* a été écrit à la suite de la deuxième guerre mondiale, Harper Lee a sans doute établi un lien entre l'Holocauste en Europe et la maltraitance des noirs aux États-Unis. À plusieurs reprises, elle satirise le fait que de nombreux Américains ont été scandalisés par les événements en Europe pendant cette période, alors qu'il y avait d'importants préjugés dans leur propre pays. Le mot *holocauste* atteste que Tom Robinson a été tué à cause de sa race, dans le cadre d'un massacre systématique des gens de couleur qui avaient mis en doute le statu quo. Rétrospectivement, le lecteur de cette traduction comprend davantage le message de Lee.

<u>Se rouler dans la boue</u>

Alexandra estime que Jem et Scout ont été suffisamment touchés par l'affaire de Tom Robinson et qu'ils ne devraient pas assister au procès. Quand elle apprend qu'ils se sont rendus au tribunal en cachette, elle est remplie d'amertume et elle emploie le verbe *to wallow* de manière métaphorique pour exprimer son mécontentement :

they don't have to go to the court-house and wallow in it (234)	*ils n'ont pas à aller au tribunal pour s'y rouler dans la boue* (236)	1961
	ils ne doivent pas aller traîner au tribunal (302)	1989
	ils n'ont pas à traîner au tribunal (330)	2005

Au sens littéral, *to wallow* s'applique principalement aux animaux et il signifie « to roll about or lie in water, snow, mud, dust, or the like » (dictionary.com), comme lorsque les cochons se roulent dans la boue pour se rafraîchir. Pourtant, ce verbe est plus souvent employé au sens figuratif : « to devote oneself entirely; especially: to take unrestrained pleasure: delight » (Merriam-Webster). Malgré l'interdiction, les enfants prennent plaisir à l'idée d'être spectateurs du procès, mais dans les versions de 1989 et 2005, cette notion de plaisir est perdue. Le verbe *traîner* implique qu'ils restent un certain moment au tribunal sans rien faire d'utile. Cela nous fait penser à l'habitude qu'ont beaucoup de jeunes de

[102] Mais dans ce cas avec une majuscule : l'Holocauste.

traîner dans la rue avec des amis, et c'est exactement ce que font Jem, Scout et Dill lorsqu'ils jouent ensemble à *Boo Radley* plus tôt dans le roman. Ainsi, Alexandra semble insinuer que, pour les enfants, le fait d'aller au tribunal n'est qu'un passe-temps comme les autres. Après tout, elle a du mal à comprendre les enfants et elle les traite avec une certaine condescendance. Néanmoins, le lecteur apprend très vite que ces enfants seront autant concernés par les événements que le reste de la société.

En 1961, le verbe *wallow* a été traduit fidèlement, bien que plus explicitement. Lederer clarifie le principe de l'explicitation, qu'elle juge « fondamental en traduction » (2006 : 105) :

> Dans le rapport implicite/explicite que connaît tout texte, l'auteur suppose présente chez son lecteur une quantité d'informations que le traducteur possède aussi mais que le lecteur étranger ne possédera pas ou ne possédera pas intégralement. Le bon traducteur modifie avec doigté le rapport implicite/explicite de l'orignal pour atteindre un nouvel équilibre implicite/explicite dans sa langue. (Lederer 2006 : 105)

En anglais, cette métaphore verbale est devenue lexicalisée au point que le sens littéral a été presque oublié. Néanmoins, on ne peut pas ignorer le sens littéral dans la version française de 1961, bien que ce soit le sens figuré qu'Alexandra sous-entend. La langue « construit de la même façon le sens propre et le sens figuré » (Gardes-Tamine 2011 : 145), ce qui ouvre les portes à deux éventuelles interprétations. Cette explicitation (*s'y rouler dans la boue*) nous rappelle à nouveau les traditions agricoles de Maycomb, ainsi que le fait que c'est tout à fait humain de vouloir assister au procès, la curiosité étant quasiment un instinct animal.

<u>Pinpoint pupils</u>

her pale eyes had black pinpoint pupils (118)	*ses yeux décolorés avaient des pupilles noires, fines comme des pointes d'épingle* (116)	1961
	dans ses yeux bleu pâle perçaient de minuscules pupilles noires (155, 169)	1989, 2005

À cause de leur petite taille, les pupilles de Mrs Dubose sont comparées à des pointes d'épingle. En anglais, *pinpoint* désigne un point minuscule, avec un diamètre aussi petit que celui d'une épingle. Ce même terme existe en qualité de verbe, *to pinpoint*, qui signifie localiser ou identifier quelque chose de très précis. Dans ce segment, *pinpoint* est employé en tant qu'adjectif métaphorique, fidèlement traduit en 1961 par la comparaison *comme des pointes d'épingle.* En 1989, la phrase a été reformulée avec un changement de sujet. Alors que dans la version anglaise, les yeux constituent le sujet de la locution, dans cette version française (ainsi que la suivante) ce sont les pupilles qui prennent la place du sujet. Comparons la structure de l'original avec celle de l'adaptation :

	Sujet	*Verbe*	*Objet / Complément*
Original / 1961	**ses yeux**	**avaient**	**des pupilles noires**
1989 / 2005	**de minuscules pupilles noires**	**perçaient**	**dans ses yeux**

Le verbe *percer* remplace la référence aux points d'épingle mais l'image n'est pas perdue pour autant. L'adjectif *minuscule* désigne la taille de ses pupilles, et il est évident que ces dernières sont extrêmement pointues si elles arrivent à *percer* dans ses yeux.

H. Un changement créatif du *comparant*

Papoose-style / à l'africaine

Those unable to sit were strapped papoose-style on their mother's backs (136)	*Ceux qui étaient incapables de s'asseoir étaient attachés avec une courroie, à la façon des enfants peau-rouge, sur le dos de leur mère* (132)	1961
	Ceux qui ne savaient pas encore s'asseoir étaient portés à l'africaine sur le dos de leur mère (176)	1989
	Ceux qui ne savaient pas encore s'asseoir étaient portés comme les bébés indiens sur le dos de leur mère (194)	2005

Cette comparaison décrit la manière dont les femmes noires qui travaillaient dans les champs de coton portaient leurs bébés sur le dos. Le terme *papoose* provient des langues algonquiennes[103] et signifie à la fois « an American Indian baby or child » ou « a pouch-like bag used for carrying a baby, worn on the back » (collinsdictionary.com)[104]. Utilisé à grande échelle pendant le dix-neuvième siècle, ce terme désuet est jugé offensant ou blessant de nos jours. Dans la première et la troisième traduction, l'image de l'amérindien est conservée : *à la façon des enfants peau-rouge* (1961), *comme les bébés indiens* (2005).

L'auteure de la deuxième traduction a remplacé cette image par une solution plutôt enracinée dans la culture francophone. Dans cette version française de 1989, Scout dit que les bébés étaient portés *à l'africaine*, comme dans l'image à gauche[105]. Il s'agit là d'une traduction cibliste[106], étroitement liée à la colonisation. Alors que les Britanniques ont colonisé une grande partie de l'Amérique du Nord, les Français avaient des colonies en Afrique. Le lecteur francophone a sans doute plus de connaissances de la culture africaine que de celle des Amérindiens.

Il est possible que Lee ait choisi volontairement la référence aux Amérindiens, afin de rappeler au lecteur la situation géographique du roman. D'ailleurs, il semble plus logique que Scout fasse une comparaison avec un peuple natif de son propre pays qu'avec la culture africaine qu'elle connaît à peine. Cela dit, ce sont les enfants noirs qui constituent le sujet de cette comparaison, et ces enfants étaient les descendants des esclaves amenés de

---

[103] Les Algonquiens « sont l'un des plus nombreux et des plus étendus groupes de peuples amérindiens d'Amérique du Nord » (Wikipedia).

[104] Image à droite : « Piute Indian Woman and Papoose ». Source : http://gelean.tripod.com/papoose.html

[105] Image propriété de Karine Arnou. Source : http://fr.artscad.com/A.nsf/Opra/SRVV-6KPQ72

[106] Celle-ci n'est pas la seule comparaison dans *To Kill a* Mockingbird qui se sert des Amérindiens comme *comparant*. En voici un exemple où l'image des Amérindiens a été conservée dans les trois versions :

clutching a brown woollen blanket I was wearing around my shoulder, squaw-fashion (1960: 79)
j'étreignais une couverture de laine brune qui m'enveloppait à la manière indienne (1961: 75)
j'étais enveloppée dans une grosse couverture de laine marron, à la façon des Squaws (1989: 106, 2005: 116)

Cela montre que ce *comparant* n'est pas intraduisible, et que l'approche cibliste « à l'africaine » (1989: 176) est intentionnelle.

force d'Afrique. Il est donc vrai que d'un point de vue génétique, les femmes et les enfants en question ont plus en commun avec les Africains qu'avec les Amérindiens, même si aujourd'hui ils sont tous devenus des citoyens américains. En comparant les deux images, nous voyons que l'idée est identique et que le sens est transféré sans aucune modification. De plus, il y a un lien malheureux entre ces deux peuples : ils ont été tous les deux persécutés par les colonisateurs de l'Amérique du Nord[107].

Hourglass figure / taille de guêpe

En dépit du fait que Tante Alexandra ne fait pas partie des personnages principaux du roman, elle est le sujet d'un grand nombre de métaphores et de comparaisons dans la narration de Scout. Physiquement, elle n'est pas toujours présente, mais son influence sur Scout et tous ceux qui l'entourent est très importante. Alexandra est un personnage type (*a stock character*), une véritable Dame du Sud, qui représente l'hypocrisie des habitants de Maycomb. Lorsque Scout décrit l'apparence physique de sa tante, elle en déduit que dans sa jeunesse Alexandra devait avoir la forme d'un sablier : *an hourglass figure.*[108]

to suggest that Aunt Alexandra was once an hourglass figure (141)	*imaginer que Tante Alexandra avait eu autrefois la forme d'un sablier* (138)	1961
	suggérer qu'elle avait eu autrefois une taille de guêpe (182-3, 201)	1989, 2005

Cette image suggère qu'elle avait la taille très fine, mais des hanches et la poitrine plus larges, comme la plupart des femmes. Le sablier n'a pas de connotations culturelles particulières, donc l'analogie de cet appareil de cuisine est aussi efficace en français qu'en

[107] Le port des traditionnelles coiffes de plumes dresse un parallèle entre les Amérindiens et les oiseaux, notamment les oiseaux moqueurs au vu de la persécution subie dans l'histoire. En outre, « Lee uses the history of Indian removal to remind her reader that the property rights so fiercely defended by the southern gentry are in fact based on military conquest, genocide, and slavery » (Rowe 2007 : 8).

[108] À droite : image de la chanteuse française, Polaire. Source : https://en.wikipedia.org/wiki/Wasp_waist

anglais[109]. Pour cette raison, le *comparant* a pu rester inchangé dans la version de 1961. Pourtant, dans les versions de 1989 et 2005, le *comparant* est devenu *une taille de guêpe*, une métaphore lexicalisée en français[110]. La notion de la taille en forme de guêpe ouvre la voie à de nouvelles interprétations : une guêpe est un insecte délicat, dont la taille est très fine, mais dont la piqûre peut être très douloureuse. Malgré son apparence soignée de *Southern Belle*, Aunt Alexandra est parfois très sévère envers Scout, et ses mots lui causent beaucoup de peine. Dans la première partie, nous avons étudié le lien métaphorique entre la ville de Maycomb et une ruche. Étant donné que Tante Alexandra est la reine des abeilles dans la ruche de Maycomb, l'image de la guêpe est d'autant plus appropriée. Ce changement d'image met l'accent sur la métaphore de la ruche qui est filée tout au long du roman, ce qui compense quelque peu certaines pertes mentionnées auparavant, comme les connotations du nom propre, Maycomb.

La métaphore du sablier est réutilisée en 2015 dans *Go Set A Watchman*. Elle est traduite à nouveau en français par *une taille de guêpe* :

They […] **managed to suggest that Alexandra's had once been an hourglass figure.** (26) [they = les corsets]	[…] *au point de donner l'illusion qu'elle avait eu dans sa jeunesse une taille de guêpe.* (41)

[109] Loin d'être une métaphore *vive,* la métaphore de la *morphologie en sablier* a déjà été étudiée par Lakoff : « Take, for example, this line from Andre Breton [*Union Libre*, 1931] : My wife . . . whose waist is an hourglass. This is a superimposition of the image of an hourglass onto the image of a woman's waist by virtue of their common shape. As before, the metaphor is conceptual; it is not in the words themselves, but in the mental images. Here, we have a mental image of an hourglass and of a woman, and we map the middle of the hourglass onto the waist of the woman. Note that the words do not tell us which part of the hourglass to map onto the waist, or even that it is only part of the hourglass shape that corresponds to the waist » (Lakoff 1992 : 26).

Breton parle d'une *taille de sablier*, mais en réalité c'est le corps entier qui ressemble à un sablier, la poitrine et les hanches y comprises. Rappelons-nous que dans l'original Lee parle de la forme (*figure*) d'Alexandra et que la taille n'est pas mentionnée avant la traduction de 1989.

[110] Bien ce soit que moins courant, le terme *wasp waist* existe également en anglais pour désigner l'effet produit par un corset (accessoire à la mode au 19ème siècle).

Comme des ânes ou comme des crêpes

witnesses had been led by their noses as asses are (208)	*les témoins avaient été menés par le bout du nez, comme le sont les ânes* (207)	1961
	les témoins avaient été retournés comme des crêpes (266)	1989
	les témoins avaient été menés par le bout du nez comme des imbéciles (293)	2005

To lead somebody by the nose est une expression idiomatique avec un équivalent direct en français : *mener par le bout du nez.* Dans les deux langues, la signification est identique et les origines sont les mêmes. L'expression est inspirée de l'anneau de nez, une attache bovine à laquelle on attache une corde, et qui sert à mener les taureaux ou les vaches. Il s'agit d'une tradition fermière qui date de l'aube de l'histoire documentée. La métaphore lexicalisée, qui signifie dominer ou contrôler quelqu'un, a été utilisée par plusieurs écrivains bien avant Lee, notamment par Shakespeare dans *Othello* : « The Moor [...] will tenderly be led by the nose as asses are » (Shakespeare, *Othello*, Acte 1: Scène 3).

Le choix de l'animal qui figure dans cette expression est également pertinent. L'anneau du nez est utilisé pour contrôler de nombreuses espèces d'animaux, mais c'est l'âne (*ass*), symbole de la stupidité humaine, qui figure dans la comparaison[111]. Par conséquent, Lee sous-entend non seulement que les témoins ont été manipulés, mais aussi que ces derniers sont dépourvus d'intelligence. Cette idée est rendue explicite dans la traduction de 2005 lorsque *asses* devient carrément *des imbéciles.* Un peu plus tard dans le roman, par le biais de l'adjectif *bovine*, la même chose est insinuée au sujet des femmes qui sont présentes à la réunion d'Alexandra :

the soft bovine sounds of the ladies munching their dainties (257)	*du tintement des tasses à café et des doux bruits bovins des dames en train de mâcher leurs friandises* (258)	1961
	le bruit des tasses et des mandibules en train de ruminer les petits fours (332)	1989
	le son quelque peu bovin produit par ces dames mâchant leurs pâtisseries fines (360)	2005

[111] Les connotations de l'âne sont identiques en français et en anglais, ce que nous allons voir en détail dans notre prochain chapitre.

L'on pourrait se demander pourquoi l'expression *led by their noses as asses are* a été remplacée en 1989 par une nouvelle comparaison, *retournés comme des crêpes*. Étant donné qu'un équivalent direct existe en français, il n'y a pas d'obstacles qui entravent la traduction ou qui obligent le traducteur à chercher des solutions alternatives. En fait, nous avons affaire à un exemple de la traduction sourcière, probablement le plus flagrant de notre étude. Contrairement aux *pancakes* qui existent sous plusieurs formes dans le monde entier, les crêpes sont incontestablement françaises. Il est à noter que dans notre corpus la plupart des segments traduits avec une approche cibliste se trouvent dans la traduction de 1989, ce qui suggère qu'il y a eu un glissement dans les tendances traductologiques vers la fin des années 80. Cette traduction est axée davantage sur le sens fondamental, plutôt que sur les mots individuels eux-mêmes.

<u>L'âne de Buridan</u>

Si Scout dénonce la crédulité et le mauvais jugement des autres, elle montre qu'elle est capable de penser pour elle-même et qu'elle est consciente de ses propres décisions. Quand elle se rend au tribunal pour voir le procès de Tom Robinson, elle désobéit sciemment à son père et à sa tante qui insistaient pour qu'elle reste à la maison. Ensuite, lorsqu'elle accompagne Dill à l'extérieur pour prendre l'air, elle sympathise avec Dolphus Raymond, un personnage avec qui elle n'était pas censée parler :

> As Mr Dolphus Raymond was an evil man I accepted his invitation reluctantly, but I followed Dill. Somehow I didn't think Atticus would like it if we became friendly with Mr Raymond, and I knew Aunt Alexandra wouldn't. (p. 220)

À un moment donné, Scout se rend compte qu'ils sont en train de manquer le contre-interrogatoire et elle a envie de rentrer à l'intérieur du tribunal, mais en même temps, elle est fascinée par les secrets de Dolphus Raymond et elle aimerait discuter plus longtemps avec lui. Elle a du mal à faire un choix, sachant que dans les deux cas elle court le risque d'être punie par son père :

Between two fires, I could not decide which I wanted to jump into (222)	***Comme l'âne de Buridan, je ne pouvais décider quoi choisir*** (222)	1961
	prise entre deux feux, je ne savais trop que choisir (285-6)	1989
	Prise entre deux feux, je ne savais quoi choisir (313)	2005

Les deux feux qui constituent le *comparant* de cette métaphore représentent les conséquences que Scout devraient subir. L'image du feu est très appropriée puisque les deux situations sont potentiellement dangereuses et le feu symbolise le danger. Tout le monde connaît l'expression *jouer avec le feu*, ou encore la version allongée *if you play with fire, you can get your fingers burned*, qui existe dans plusieurs langues européennes. Il s'agit d'une métaphore universelle enracinée dans un des quatre éléments classiques (la terre, le feu, l'air et l'eau). Malgré l'universalité de cette métaphore du feu, le premier traducteur a choisi une image alternative : *l'âne de Buridan*. Comme l'exemple précédent (*retournés comme des crêpes*), nous avons encore un cas de traduction cibliste.

Le paradoxe de l'âne de Buridan est une légende qui satirise la philosophie du déterminisme moral de Jean Buridan, un philosophe français du quatorzième siècle. « Jean Buridan plaçait hypothétiquement cet âne tourmenté à la fois par la faim et par la soif entre un boisseau d'avoine et un seau d'eau » (Duplessis 1851 : 98), mais le résultat est que l'âne finit par mourir parce qu'il n'arrive pas à choisir par quoi commencer. Buridan croyait en l'impossibilité de faire un choix rationnel entre deux éléments de la même valeur : « Should two courses be judged equal, then the will cannot break the deadlock, all it can do is to suspend judgement until the circumstances change, and the right course of action is clear » (Jean Buridan, 1340). Malgré son nom, l'âne de Buridan provient d'un paradoxe encore plus ancien qui date de l'époque d'Aristote. Ce dernier a constaté l'absurdité de toute situation semblable à la suivante : « a man, being just as hungry as thirsty, and placed in between food and drink, must necessarily remain where he is and starve to death » (Aristotle, 350 av. J-C[112]).

[112] On the Heavens, 295b.

Cette nouvelle comparaison (où Scout se compare à l'âne de Buridan) convient pleinement pour illustrer son incapacité de choisir entre Dolphus Raymond et le tribunal. Elle apporte une touche de familiarité aux lecteurs francophones (au moins à ceux qui connaissent le paradoxe), mais en revanche, l'on perd le sens du danger impliqué par le feu. En transformant volontairement la métaphore, le traducteur fait preuve de créativité, mais cette création remplace parfois certains éléments du texte source. L'autre différence est le fait que Scout doit choisir entre deux situations périlleuses, plutôt qu'entre deux voies de survie. Contrairement à l'âne qui finit par mourir sur place, Scout sait que le danger serait moindre si elle ne choisissait aucun de ces deux *feux*.

Œil de Lynx

Sleep, Little Three-Eyes? (62)	*Tu dors, petit Trois-Yeux?* (57)	1961
	Tu dors, Œil de Lynx? (83, 91)	1989, 2005

Suite à leur intrusion dans le jardin des Radley, les enfants n'arrivent pas à dormir. Quand Jem demande à Scout si elle dort, Lee fait allusion au conte numéro 130 des Frères Grimm, *Un-Œil, Double-Œil et Triple-Œil* (*One-Eye, Two-Eyes, and Three-Eyes*). Ce conte parle d'une petite fille avec trois yeux qui fait semblant de dormir mais qui voit tout ce qui se passe autour d'elle. L'allusion est en parfaite adéquation avec Scout, qui, malgré son jeune âge, observe tout.

En 1961, le traducteur a opté pour une traduction littérale afin de conserver la figure vive, tandis qu'une nouvelle image a été créée en 1989. *Avoir un œil de lynx* est une métaphore française lexicalisée, qui signifie « avoir une excellente vue, le regard perçant. Par extension, y voir clair dans les affaires ou dans le comportement des autres »[113] (expressio.fr). Sans aucun doute, Scout voit clair dans le comportement de ses

[113] « L'histoire remonte à l'Antiquité grecque, où, dans la Mythologie, l'Argonaute Lyncée ('Lunkeos', en grec) qui accompagna Jason à la conquête de la Toison d'Or, avait des yeux lui permettant de voir à travers les nuages, jusqu'au fond de la mer ou même à travers les rochers et murs. C'est simplement la confusion entre le nom du compagnon de Jason et celui du félin qui, dans le langage populaire, a provoqué la création de l'expression » (http://www.expressio.fr/expressions/avoir-des-yeux-de-lynx.php).

compatriotes. En outre, on ne peut pas négliger la similitude entre les quasi-homophones *lynx* et *lynch*, le lynchage faisant partie de la mythologie du Sud :

> Lynching is a part of regional lore in the South. In his study of discrimination, Wallace Mendelson pointed out that the frequency of lynchings as settlement for black/white problems is less potent than the terrorizing aspect of hearing about them. (May 1993)

Il a fallu attendre la traduction française de *Go Set a Watchman* (*Va et Poste une Sentinelle*) pour voir réapparaître la référence au conte des frères Grimm[114] :

Are you awake, Little Three-Eyes? (139)	*T'es réveillée, Triplœil ?* (181)

<u>Gone with daylight</u>

Au début du procès, suite au témoignage confus de Mr Tate, Scout ressent un soupçon d'optimisme. Elle pense aux événements de la veille, aux lyncheurs, ainsi qu'à Tom Robinson dans sa cellule, et pendant une fraction de seconde, elle croit que tout va s'arranger :

Our nightmare had gone with daylight, everything would come out all right. (187)	*Notre cauchemar s'était envolé avec le jour* (186)	1961
	Notre cauchemar s'était envolé avec la nuit (240)	1989
	La lumière du jour avait emporté notre cauchemar (264)	2005

Au sens littéral, un cauchemar a lieu pendant la nuit, ou plus précisément, pendant que l'on dort. Dans cette métaphore, Scout implique que le soleil s'est levé sur un nouveau jour et que leurs problèmes avaient disparu, comme lorsqu'on se réveille d'un cauchemar. Dans les versions de 1961 et 1989, le verbe *s'envoler avec* suggère que le cauchemar est parti en même temps que le jour et la nuit, respectivement. Par conséquent, dans la première traduction il semble que le cauchemar s'est terminé à la tombée de la nuit, mais dans la deuxième, qu'il s'est achevé au lever du jour. Il y a donc une contradiction entre ces deux traductions. En 2005 il y a un changement syntaxique : la lumière du jour devient le sujet

[114] Il est à noter que dans une édition ultérieure de *Ne Tirez Pas Sur l'Oiseau Moqueur* (traduction de 2005), publiée par les Éditions Grasset en octobre 2015, ce segment a été modifié. « Œil de Lynx » est devenu « petite Triplœil », se rapprochant à celui qui figure dans *Va et Poste une Sentinelle*, publié la même année et par le même éditeur.

de la phrase, et le cauchemar prend la place de l'objet. Néanmoins, puisque le verbe *emporter* signifie *prendre avec soi*, nous avons toujours l'impression que le soulagement arrive la nuit quand il n'y a plus de lumière, comme dans l'expression *la nuit porte conseil*.

Ferrer le poisson

Dans la métaphore suivante, Scout parle de sa réaction hâtive lorsque son cousin Francis la provoque en traitant Atticus de *nigger-lover* :

But I was too quick on the draw (92)	***Mais j'avais voulu ferrer le poisson trop vite*** (90) *Je m'étais jetée trop vite sur lui* (123, 134)	1961 1989, 2005

Comme toutes les métaphores, *to be quick on the draw* a un sens littéral et un sens figuratif. Littéralement, cette expression signifie « very fast in taking one's gun from its holster » (oxforddictionaries.com). Elle a vu le jour au dix-neuvième siècle dans le Far West : « The first expression came from the American West's gunslingers and was broadened to mean "a quick reaction" in the first half of the 1900s » (dictionary.com). L'expression s'emploie également pour parler d'une personne « who reacts too quickly to a situation and makes serious mistakes » (idioms.thefreedictionary.com). Cela est le cas de Scout, dont la réaction irréfléchie a des conséquences néfastes. Par la suite, elle raconte qu'elle n'a pas pu attraper Francis parce qu'il est retourné se cacher dans la cuisine : « Francis shot back into the kitchen » (p. 92). Le choix du verbe *shot* est en adéquation avec cette fusillade figurée entre Scout et son cousin.

La métaphore subtile du fusil est perdue dans toutes les versions françaises. En 1989 et 2005, Scout décrit de façon littérale sa tentative d'attraper Francis, mais en 1961 une nouvelle métaphore est apparue : *ferrer le poisson*. Avec le verbe *ferrer*[115] la métaphore passe du domaine de la chasse à celui de la pêche. Scout la chasseuse se transforme en pêcheuse, mais dans les deux cas Francis reste sa proie. L'image du prédateur avec sa proie est déjà évoquée dans le segment précédent :

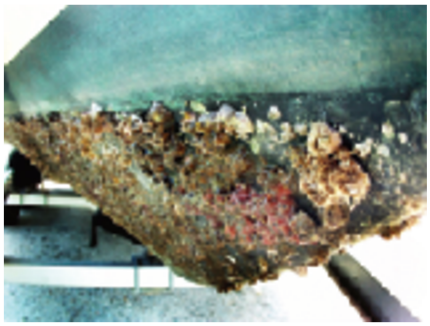
[115] Ferrer = « donner une secousse à la ligne pour faire pénétrer l'hameçon dans les chairs du poisson » (Larousse).

When stalking one's prey, it's best to take one's time. Say nothing, and as sure as eggs he will become curious and emerge (92)	*Quand on traque sa proie, le mieux est de prendre son temps. Ne dis rien et aussi sûr que deux et deux font quatre, la curiosité l'emportera: il montrera le bout de son nez* (90)	1961
	Pour ferrer sa proie, mieux valait prendre son temps, ne rien dire et, aussi sûr que deux et deux font quatre, elle finissait par céder à la curiosité et se montrer (122)	1989
	Quand on traque une proie, mieux vaut prendre son temps, ne rien dire et, aussi sûr que deux et deux font quatre, elle finira par céder à la curiosité et se montrer (134)	2005

<u>Scrape a few barnacles off the ship of the state</u>

The Governor was eager to scrape a few barnacles off the ship of the state (128)	*Le Gouverneur était impatient de décrocher quelques mollusques de la coque du navire de l'Etat* (124)	1961
	Le gouverneur désirait remettre à neuf le navire de l'État (167)	1989
	Le gouverneur désirait remettre à flot le navire de l'État (183)	2005

Cette métaphore est une création inédite de Harper Lee avec une puissante force métaphorique, ou *metaphoricity* en anglais. Isserlis définit la *metaphoricity* comme « a measure of how metaphorical an expression is, that is, how far a figurative term has moved in meaning from its source (usually concrete) meaning to a more abstract target meaning » (Isserlis 2014 : 61). Ici la source (le *comparé*) est l'économie nationale, ou plutôt le gouvernement local, qui traverse une période dépourvue de prospérité (la Grande Dépression). L'économie est comparée à un vieux navire immobile, peut-être abandonné, qui n'a pas été maintenu correctement. Par conséquent, le navire a accumulé une grande quantité de cirripèdes sur sa coque. La présence des cirripèdes sur la partie inférieure des bateaux est un problème courant dans le monde maritime[116]. Une fois accrochés, ils ralentissent le mouvement des bateaux, augmentant ainsi la quantité de carburant nécessaire pour les faire avancer, et de ce fait, le coût. Dans cette



[116] À droite, des cirripèdes sur un bateau. Source : http://www.twocities.org/?p=3811

métaphore, les cirripèdes représentent certains membres de la communauté qui puisent dans les fonds de l'état sans y contribuer : M. Ewell en est un excellent exemple. Face à la situation de crise, le gouverneur de l'Alabama a prévu de prendre des mesures pour se débarrasser de ces cirripèdes incrustés.

La première traductrice a pris le soin de conserver l'image du navire couvert de créatures indésirables. À première vue, l'on pourrait croire que le *mollusque* est un terme générique pour désigner les cirripèdes. Pourtant, les cirripèdes n'appartiennent pas du tout à la famille des mollusques : ce sont des crustacés. Certes, il arrive que des mollusques, notamment les moules, s'accrochent à la roche ou aux bateaux, mais la notion de *dérangement* impliquée par le terme *barnacles* est réduite. Les autres traductrices ont remplacé la métaphore *vive* par des métaphores *éteintes*, presque mortes. Certes, dans ces deux versions il s'agit du même domaine métaphorique, mais l'idée de remettre le navire « à flot » ou « à neuf » a moins de force métaphorique que la formulation initiale. Hors de ce contexte, l'expression *remettre à neuf*, employée en 1989, implique une simple rénovation ou une réforme, soit-elle d'un navire, du système économique, ou d'autre chose. En revanche, *remettre à flot*[117] (2005), est synonyme de *déséchouer* ou *afflouer*, et cette expression fonctionne autant au sens métaphorique que littéral. Appliquée au navire figuratif, la force métaphorique de l'expression est réveillée, ce qui démontre la dextérité créative de cette traductrice.

Revenons à la notion de gêne qui est impliquée en anglais par le substantif *barnacle*. Bien qu'ici nous ayons affaire à une métaphore vive, le terme *barnacle*, pris isolément, constitue une métaphore lexicalisée dont le sens figuratif se trouve dans le dictionnaire : « a person or thing that is difficult to get rid of » (collinsdictionary.com). L'équivalent en français serait une *sangsue*. Dans *Go Set A Watchman*, cette image apparaît dans un autre contexte et sous forme de comparaison : « now you, Miss, born with your own conscience, somewhere along the line fastened it like a barnacle onto your father's » (p. 265). C'est le docteur Finch (alias Uncle Jack dans *To Kill a Mockingbird*) qui explique à Scout qu'elle n'a jamais su faire la distinction entre sa propre conscience et celle de son père. C'est-à-

[117] Cette métaphore morte appartient à la même famille que *maintenir à flot* et *être à flot.*

dire qu'elle a été trop dépendante de son père sur le plan moral[118]. La réutilisation de cette image montre que le terme faisait partie du lexique de Harper Lee. Il est intéressant de noter que dans la traduction française de ce deuxième roman, *barnacle* a été traduit par *moule* : « …or toi, ma petite demoiselle, toi qui es née douée d'une conscience propre, tu l'as raccrochée à celle de ton père comme une moule s'accroche à un rocher » (p. 332).

La langue anglaise est parsemée de métaphores maritimes, dont plusieurs ont été observées dans notre modeste corpus. Cela n'a rien d'étonnant dans une langue qui est « saturated with maritime history » (Gill 1998). Berceau de la langue anglaise, l'Angleterre fait partie d'une île, ce qui explique, au moins en partie, pourquoi l'anglais « absorbed much of the sea into the words and phrases we speak » (Gill 1998). Cependant, les origines insulaires n'expliquent pas tout. Il ne faut surtout pas oublier le rôle de la marine et de l'Empire britannique :

> the island peoples of Britain became for a while the most successful maritime nation in modern history, creating the largest empire of all time, backed by the strongest navy and the largest merchant fleet. And Britain is still a maritime nation. (Lavery & MacArthur, 2005 : Synopsis)

Dans l'anglais contemporain, la plupart des expressions maritimes sont purement métaphoriques. Elles perdurent dans notre langage quotidien bien que leurs origines nautiques soient en grande partie oubliées (il en va de même pour la plupart des métaphores mortes, maritimes ou non). Néanmoins, nous ne devons pas sous-estimer le lien entre les expéditions réalisées à l'époque de l'Empire et l'enrichissement de la langue, surtout en matière de métaphores. Après tout, « the association of travel and metaphor is significant in that the word metaphor derives from ancient Greek for 'to carry' or 'to travel' » (http://www.phrases.org.uk/meanings/nautical-phrases.html). Il y a eu sans doute une influence étrangère sur les nombreuses métaphores maritimes anglaises. Nous allons à présent identifier d'autres métaphores nautiques dans notre corpus.

[118] Dans *To Kill a Mockingbird*, sa dépendance se transforme en admiration.

Clams

like a clam hole at low tide (119)	*une palourde ouverte à marée basse* (116) ***telle une moule à marée basse*** (156, 170)	1961 1989, 2005

Scout emploie cette comparaison pour décrire la bouche de Mrs Dubose lorsqu'elle fait une de ses crises, qui se déclenchent systématiquement quand elle est en manque de morphine. Pendant chacune de ces crises, elle perd connaissance et ne contrôle plus le mouvement de son corps, y compris sa bouche. Tout d'abord, l'équivalent direct de *clam* en français est *palourde* ; la première traduction est donc fidèle au texte d'origine. Dans les deux traductions suivantes, nous remarquons que *palourde* a été remplacée par *moule.* Comme la palourde, la moule appartient à la famille des mollusques bivalves, mais il ne s'agit pas pour autant de la même espèce. Elles n'ont pas du tout la même forme, la moule étant plus ovale et moins symétrique. La forme asymétrique de la moule suggère que la figure de Mrs Dubose est également irrégulière, à cause de son âge et son infirmité. Ce changement de véhicule est peut-être le résultat d'une approche cibliste. De nombreux élevages de moules se trouvent en France, en Belgique, et au Canada (des pays francophones), alors qu'ils sont plutôt rares dans le sud des États-Unis.

Patchwork sea

the town remained […] **an island in a patchwork sea of cotton and timberland** (144)	*elle resta un îlot dans un océan bigarré de champs de coton et de forêts* (142) *telle une île au milieu de l'océan des champs de coton et des forêts* (186) *telle une île au milieu d'un océan de champs de coton et des forêts* (205)	1961 1989 2005

Dans cette description de l'isolation géographique de Maycomb, l'image de la mer sert à illustrer l'immensité de la nature qui entoure la ville. Comme les champs et les forêts qui s'étendent sur l'Alabama rural, la mer est vaste et partiellement inexplorée. Dans les trois versions françaises, la mer est devenue l'océan, un changement de catégorie à l'initiative

des traducteurs, qui ne fait qu'accroître la notion de mystère et d'immensité. Cependant, il y a une partie de cette métaphore qui est perdue dans toutes les versions : *patchwork*. Seule la traductrice de 1961 a tenté de rendre ce terme en français avec l'adjectif *bigarré*, qui décrit l'aspect multicolore du paysage mais pas son irrégularité. Il aurait été possible de dire *une mer en mosaïque* ou, toute simplement, *en patchwork*, si l'on souhaitait conserver cette référence, qui est, malgré tout, pertinente au vu du contexte. Le patchwork est une technique de couture qui a été développée à l'époque même où se déroulent les événements relatés par Scout : « Patchwork enjoyed a widespread revival during the Great Depression as a way to recycle worn clothing into warm quilts » (Wikipedia). Cela nous rappelle la crise économique des années trente qui a frappé certaines régions du Sud en particulier.

Ripples

Une métaphore qui apparaît plus d'une fois dans *To Kill a Mockingbird* est *to cause a ripple*. Ce terme, qui à la base signifie une ondulation dans l'eau, s'emploie de manière figurative pour désigner les répercussions d'un événement. Cette métaphore a souvent été omise dans les versions françaises, à l'exception de la traduction de 1961, où *ripple* a été traduit par *ride* à deux reprises.

1. Pour décrire l'impact que la mort de Mrs Radley a eu sur Maycomb :

her death hardly caused a ripple (70)	*son décès fit à peine une ride* (67)	1961
	son décès fut sans grand retentissement (95)	1989
	sa mort ne suscita guère de réactions (104)	2005

2. Pour décrire le résultat produit lorsqu'un habitant de Maycomb se mariait avec quelqu'un d'ailleurs :

the result caused only a ripple in the quiet stream of family resemblance (144-5)	*cela ne produisait qu'une ride légère dans le courant tranquille de la ressemblance des familles* (142)	1961
	les conséquences en furent assez réduites (186-7)	1989
	sans que cela eût un grand effet sur l'air de famille des habitants de la ville (205)	2005

Revoilà cette métaphore dans *Go Set a Watchman* :

> **Uncle Jimmy's defection caused not a ripple on Alexandra's bland horizon** (28)

Traduction = **vaguelette** :

> *La désertion de Jimmy ne provoqua pas la moindre vaguelette sur l'horizon étale de l'existence d'Alexandra* (43)

Avant de poursuivre notre étude des métaphores maritimes, prenons note des métaphores et comparaisons de cette même catégorie qui seront analysées au chapitre suivant :

- It drew him as the **moon draws water** (9)
- Talking to Francis gave me the sensation of settling slowly to the bottom of **the ocean** (89)
- My heart **sank** (150) (*sank*, comme un bateau qui a coulé)
- with his infinite capacity for **calming turbulent seas**, he could make a rape case as dry as a sermon (186)

* * *

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Maritime Expressions: A Corpus Based Exploration Of Maritime Metaphors*, Simon Isserlis catégorise les métaphores maritimes conceptuelles (fig. 11, p. 58 et fig. 41, p. 344). Ci-dessous, j'ai regroupé dans un tableau certaines catégories qui figurent dans notre corpus.

Véhicule/ **Comparant**	Teneur/ **Comparé**	**Exemples pris du corpus**
SEA	Life Time History Politics Society The Economy Faith Emotion	*the town remained* […] *an island in a patchwork sea of cotton and timberland* (144) *Talking to Francis gave me the sensation of settling slowly to the bottom of the ocean* (89)
SHIP	World Nation State Organisation Man A person Body Mind Enterprise Security	*The Governor was eager to scrape a few barnacles off the ship of the state* (128) *My heart sank* (150)
CARGO	Emotion Duty Responsibility Knowledge Ideas	*On the days he carried the watch, Jem walked on eggs* (67)
VOYAGE	Life Process	*Thus began our longest journey together* (280)
WEATHER	Emotions Economy Politics Adversity Favour	*I should be a ray of sunshine in my father's lonely life* (90) *His voice was like the winter wind* (115) *Atticus* [...] *rained questions on her* (206) *This was the stillness before the thunderstorm* (287) *with his infinite capacity for calming turbulent seas, he could make a rape case as dry as a sermon* (186)

Les anglophones, notamment le peuple britannique, sont connus pour leur fascination pour la météorologie. On a tendance attribuer cette obsession météorologique au temps pluvieux et capricieux des Îles Britanniques. Puisque la météo fait partie de leurs sujets préférés, les Anglais ne sont jamais à court de sujets de conversation, surtout en matière de *small talk*,

qui se dit opportunément en français « parler de la pluie et du beau temps ». Tandis que dans la vie quotidienne la météo peut causer de légers désagréments, en haute mer les conditions météorologiques peuvent être mortelles pour les voyageurs. À travers l'histoire, nombreux sont les marins dont le destin a été décidé par la météo. Nous soutenons donc l'hypothèse que cette dépendance des aléas du climat serait responsable de la présence des nombreuses métaphores météorologiques dans la langue anglaise. Par ailleurs, nous avons constaté dans la thèse d'Isserlis que la météo est un véhicule métaphorique polyvalent, utilisé dans de nombreux domaines, que ce soit pour décrire l'économie d'un pays ou nos propres émotions.

Guests of the county

Maintenant nous allons revenir sur la métaphore au sujet des *barnacles.* Accrochés au *navire de l'état*, les cirripèdes ne cessent de prospérer, alors que l'économie fédérale, voire nationale, est en déclin. Plus tard dans le roman, une autre métaphore confirme le lien entre les cirripèdes et la famille Ewell :

people like the Ewells lived as guests of the county in prosperity as well as in the depths of a depression (187)	*les gens comme les Ewell vivaient en parasites du canton aussi bien quand il était prospère qu'au plus fort du marasme* (186)	1961
	Ces gens vivaient aux crochets du comté par temps de vaches grasses comme de vaches maigres (240)	1989
	les gens comme les Ewell vivent au crochets du comté en temps de prospérité comme de crise grave (265)	2005

Tandis que le terme *guests* ne comporte aucune connotation négative, la première traductrice a choisi une dénomination plutôt péjorative : *parasites*. Dans le dictionnaire on trouve deux définitions du substantif *parasite*, une première littérale et une deuxième figurative :

1. Organisme animal ou végétal qui se nourrit strictement aux dépens d'un organisme hôte d'une espèce différente, de façon permanente ou pendant une phase de son cycle vital.
2. Personne qui vit dans l'oisiveté, aux dépens d'autrui ou de la société. (Larousse)

En français, *parasite* est une métaphore morte qui convient parfaitement pour dépeindre cette situation. Néanmoins, il s'agit d'une interprétation de la traductrice, qui s'est sans doute forgée sa propre opinion sur la famille Ewell, grâce au contexte et aux informations déjà fournies par la narratrice. En effet, les parasites s'accrochent à l'organisme hôte de la même manière que les cirripèdes s'accrochent aux bateaux. En revanche, le terme *guest* est plus ambigu, donc Scout reste relativement neutre dans sa remarque. Elle constate les faits sans juger pour autant, comme le fait son père au tribunal. En ce qui concerne la famille Ewell, les faits parlent d'eux-mêmes. En règle générale, un *guest* est volontairement invité par l'hôte, contrairement aux parasites. Par conséquent, il ne faut pas exclure l'hypothèse que Scout critique l'État providence, qui permet aux fainéants de vivre sans travailler même s'ils en sont physiquement capables. Il est injuste que certains membres de la société puissent vivre des allocations sociales, alors que d'autres (par exemple, les Cunningham et la communauté noire entière) sont obligés de travailler dur pour joindre les deux bouts. Mr Ewell n'est pas touché par la Grande Dépression puisque la totalité de ses revenus provient des allocations. Si sa famille est si pauvre, c'est parce qu'il dépense cet argent de manière peu judicieuse. Plus tard, au chapitre 27, Bob Ewell trouve un emploi mais il n'a pas assez de volonté pour le garder :

> Mr. Bob Ewell acquired and lost a job in a matter of days and probably made himself unique in the annals of the nineteen-thirties: he was the only man I ever heard of who was fired from the WPA for laziness. (p. 273)

Dans la deuxième traduction, la notion de contraste entre la prospérité et la crise économique est remplacée par une métaphore biblique : *par temps de vaches grasses comme de vaches maigres.* Prise directement de la Bible, cette image fait référence au rêve du pharaon dans la Genèse, chapitre 41. Dans ce rêve déchiffré par Joseph, les vaches grasses symbolisent les années imminentes de bonne récolte alors que les vaches maigres symbolisent les années de mauvaise récolte à venir après. Tout comme les Egyptiens dans la Bible, si les agriculteurs de Maycomb ne récoltent pas suffisamment, ils n'auront pas assez d'argent pour survivre, mais Mr Ewell n'est pas touché par de tels événements économiques. Tout au long du roman, il y a de nombreuses références à la religion, notamment à la religion chrétienne qui joue un rôle important dans la société de Maycomb, autant parmi la communauté blanche que parmi la communauté noire. Le traducteur a certainement ajouté cette métaphore supplémentaire (non-existant dans l'original) pour

rappeler aux lecteurs francophones l'importance de la religion dans cette communauté rurale[119]. La référence aux vaches fait également allusion à la situation géographique du roman et la dépendance des personnages vis-à-vis de l'agriculture. Cette dépendance à l'égard de l'agriculture est dépeinte dès le deuxième chapitre (p. 20) : une discussion entre Jem et Scout illustre avec concision le décalage entre les méthodes d'enseignement de Miss Caroline et la réalité quotidienne des habitants du Comté de Maycomb :

> You don't have to learn much out of books that way—it's like if you wanta learn about cows, you go milk one, see?"
>
> "Yeah Jem, but I don't wanta study cows, I-"
>
> "Sure you do. You hafta know about cows, they're a big part of life in Maycomb County."[120]

I. La conversion : une métaphore transformée en comparaison ou vice-versa

Selon Michaël Oustinoff, « Les transformations les plus courantes sont les "transpositions" - appelées aussi "recatégorisations" car elles consistent à remplacer une catégorie grammaticale par une autre » (Oustinoff 2003 : 75-6). Dans le chapitre précédent nous avons parlé de la possibilité de transformer une métaphore en comparaison, une stratégie traductologique qui relève de l'explicitation. Il est également possible de faire l'inverse sans toucher au sens, même si selon Dickens (2005 : 235), les comparaisons sont bien plus courantes que les métaphores dans le langage oral de tous les jours. L'on se sert de comparaisons pour parler de nos émotions, comme dans l'exemple fourni par ce dernier : « There's just too much to do. I feel like I'm running after an express train that keeps accelerating in front of me » (*idem*). Dickens constate que ce genre de comparaison est

---

[119] Plus tôt dans le roman, Miss Maudie compare la propagation du souchet rond à une calamité de l'Ancien Testament :

> **Miss Maudie's face likened such an occurrence unto an Old Testament Pestilence** (47)
>
> *Le visage de Miss Maudie était à ce moment celui d'un être qui se serait trouvé face à face avec une des calamités de l'Ancien Testament* (1961: 42)
>
> *Son expression laissait alors à penser qu'il devait s'agir au moins d'une des Sept plaies d'Egypte* (1989: 65)
>
> *À son expression on pouvait penser qu'il s'agissait d'un événement comparable à une calamité de l'Ancien Testament* (2005: 72)

Cette comparaison confirme à nouveau le lien entre l'agriculture et la religion qui prédomine dans la société sudiste.

[120] Tout au long du roman, Lee met en évidence l'importance de l'agriculture dans la région, surtout lors de la fête d'Halloween : « Scout's costume reminds us that agriculture defines this community - the Halloween pageant celebrates the harvest, after all » (Rowe 2007 : 15).

facilement convertible en métaphore, et il nous en montre le résultat : « Modern man spends his life running after an ever-accelerating train » (Dickens 2005 : 235).

La comparaison suivante a été ainsi convertie en métaphore dans la traduction de 1961 :

his head was like a skull (14)	***une vraie tête de mort*** (17)	1961
	sa figure ressemblait à une tête de mort (23)	1989
	sa figure ressemblait à une tête de mort (27)	2005

Il s'agit d'une description physique de Boo Radley, donnée par Stephanie Crawford qui prétend que Boo l'avait espionnée une nuit à travers sa fenêtre. La tête de Boo fait penser à un crâne à cause de sa peau blanche, ses yeux enfoncés, et ses joues creuses. Dans la version de 1961, sa tête n'a plus qu'une simple ressemblance avec une tête de mort, mais elle *est* une tête de mort. Ce glissement renforce le lien imaginaire que les enfants ont établi entre Boo Radley et le monde des fantômes.

La comparaison au sujet des bras de Bob Ewell est également transformée en métaphore. Ewell agresse les enfants avec une telle force que Scout compare ses bras à l'acier. Dans toutes les versions françaises on trouve la métaphore morte *bras d'acier* :

his arms were like steel (289)	*les bras de l'homme étaient d'acier* (294)	1961
	des bras d'acier (376)	1989
	des bras d'acier (406)	2005

Concernant les deux métaphores suivantes, nous observons le processus inverse dans la traduction de 2005 : cette fois-ci c'est la métaphore qui a été transformée en comparaison.

Silver Thread

a long silver thread of saliva (113)	*un long filet brillant de salive* (111)	1961
	un long fil de salive blanche (149)	1989
	une longue traînée de salive blanche, ***tel*** *un fil d'argent* (162)	2005

En anglais, cette métaphore a une fonction économique. En seulement quelques mots, la salive de Mrs Dubose est décrite en détail. Cela est possible grâce à la plasticité de la langue anglaise, qui permet une certaine interchangeabilité entre les noms, les verbes, et les adjectifs. L'élément qui pose problème lors de la traduction en français est l'adjectif *silver*, puisque le substantif *argent* ne peut pas fonctionner en français en tant qu'adjectif. L'adjectif le plus proche est le terme *argenté*, qui signifie *recouvert d'argent* ou *silver-like*. En 1961 et 1989, les traducteurs ont surmonté cet obstacle en échangeant le terme *silver* par d'autres adjectifs : *brillant* et *blanche*, respectivement. En 2005, la traductrice a ajouté une comparaison afin de conserver la mention de ce métal précieux.

Également perdue lors du passage vers le français est la proximité consonantique entre *silver* et *saliva.* Cette perte est compensée par une allitération très marquée avec la consonne *l*, présente dans les trois traductions de ce segment :

un **l**ong fi**l**et brillant de sa**l**ive,

un **l**ong fi**l** de sa**l**ive b**l**anche,

une **l**ongue traînée de sa**l**ive b**l**anche, te**l** un fi**l** d'argent

In a dream

In a dream, I went to the kitchen (154)	*Dans un rêve, j'allai à la cuisine* (151)	1961
	Sur un petit nuage, je me rendis dans la cuisine (198)	1989
	Comme dans un rêve, je me rendis à la cuisine (218)	2005

Au chapitre 14, Dill s'enfuit de Meridian et se cache sous le lit de Scout. Cette dernière est tellement ravie de voir son ami qu'elle a l'impression de rêver. En 2005, la métaphore est transformée en comparaison par l'ajout du mot outil *comme.* Ainsi est-il signalé au lecteur que Scout est bien réveillée et non en train de dormir.

J. La compensation

Faisant partie des stratégies de traduction les plus astucieuses, la compensation est un phénomène fascinant pour le chercheur en traductologie. Prenons cette citation de Baker pour nous rappeler le fonctionnement de cette procédure :

> One may either omit or play down a feature […] at the point where it occurs in the source text and introduce it elsewhere in the target text. […] Getting this level right means that your target text will feel less 'foreign' and, other factors being equal, may even pass for an original. (Baker 1992 : 78)

<u>Crisp as toast / raide comme un piquet</u>

The back porch was bathed in moonlight, and the shadow, crisp as toast, moved across the porch toward Jem (59)	*La véranda était baignée par la lune et l'ombre se profila nettement* (55)	1961
	La terrasse était baignée de clair de lune et la silhouette, raide comme un piquet, se dirigeait vers Jem (79)	1989
	Le clair de lune baignait la véranda et l'ombre, nette et claire, se dirigeait vers Jem (88)	2005

La partie de ce segment qui nous intéresse est la comparaison vive *crisp as toast*, qui en plus est assortie d'une allitération fort audible. L'ombre, qui appartient à Mr Nathan Radley, est ainsi décrite pour illustrer sa forme nette et précise. C'est cette ombre qui annonce aux enfants qu'ils ont été pris en flagrant délit dans le jardin des Radley. Puisqu'une traduction littérale - *croustillant comme des toasts* - aurait paru très maladroite en français, les traducteurs de 1961 et 2005 ont remplacé cette comparaison par un adverbe (*nettement*) et des adjectifs (*nette et claire*), respectivement. D'un autre côté, la traductrice de 1989 a complètement changé le *comparant*. Il est à noter que cette nouvelle comparaison, *raide comme un piquet*, a été soigneusement choisie par rapport au

propriétaire de l'ombre. Cette même comparaison a déjà été utilisée en 1989 (p. 22) et en 2005 (p. 25) pour décrire le père de Mr Radley, à qui il ressemble *comme un gant* (voir ci-dessus). Si le lecteur se rappelle la description de Mr Radley fournie au premier chapitre, il peut deviner à qui appartient l'ombre. Dans notre deuxième partie nous avons analysé le segment « Mr Radley's posture was ramrod straight » (p. 13) et nous avons commenté l'image du *picket fence* comme symbole des banlieues chics américaines. Depuis sa détérioration, la maison de la famille Radley n'est plus entourée par une jolie clôture en bois : « The remains of a picket drunkenly guarded the front yard » (p. 9). Cela explique pourquoi les enfants ont pu entrer dans leur jardin sans autorisation. La propriété est néanmoins protégée par Mr Nathan Radley avec son fusil.

<u>Éclairer leur lanterne</u>

I just hope that Jem and Scout come to me for their answers (98)	*J'espère seulement que Jem et Scout viendront à moi pour éclairer leur lanterne* (96)	1961
	je fais seulement le voeu que Jem et Scout s'adresseront à moi quand ils se poseront des questions (129)	1989
	j'espère seulement que Jem et Scout s'adresseront à moi quand ils se poseront des questions (141)	2005

Nous avons vu à plusieurs reprises que les contrastes entre le blanc et le noir, la lumière et l'obscurité[121], et le bien et le mal, jouent un rôle fondamental dans *To Kill a Mockingbird.* La lumière est symbole de connaissance et de sagesse, des qualités que possède Atticus[122]. Ce dernier sait que Jem et Scout vont souffrir, notamment à l'école, à cause de son implication dans le procès de Tom Robinson, et ici il exprime son souhait de pouvoir leur expliquer lui-même pourquoi il a accepté de défendre cet homme. Dans l'original, ce segment ne contient pas d'expression métaphorique, mais la traductrice en a ajouté une en 1961. Cette nouvelle image autour de la lanterne nous rappelle une métaphore que nous

[121] Ce contraste est souligné dans le titre français du film, *Du Silence et des Ombres*, ainsi que le titre de la traduction italienne, *Il buio outre la siepe.*

[122] La référence au tableau de Hunt, *The Light of the World*, dont une rotogravure est affichée dans l'église de la communauté noire, n'a pas été choisie au hasard : « Behind the rough oak pulpit a faded pink silk banner proclaimed God Is Love, the church's only decoration except a rotogravure print of Hunt's *The Light of the World* » (p. 132).

avons analysée dans la première partie : *frogsticking without a light*. Atticus ne ménage pas ses efforts pour éclairer la voie à ses enfants, les empêchant de se perdre dans le noir. Il veut qu'ils puissent voir clair afin de faire des jugements raisonnables et sans préjugés. Cet ajout compense les connotations perdues à cause de l'intraduisibilité du verbe *to go frogsticking*, une comparaison employée plus tard par Scout lorsqu'elle voit que son père aussi a besoin d'un flambeau métaphorique pour se guider. L'image de la lanterne nous rappelle également la métaphore clé au sujet des ombres chinoises, ajoutée en 1989 et 2005 pour remplacer le verbe *silhouetted* (voir deuxième chapitre).

Percer l'abcès

Best way to clear the air is to have it all out in the open (301)	*La meilleure façon de clarifier la situation c'est de tout étaler au grand jour* (306)	1961
	Mieux vaut percer l'abcès tout de suite (392)	1989
	Mieux vaut percer l'abcès tout de suite (422)	2005

Quand Atticus conclut, à tort, que c'est Jem qui a tué Bob Ewell, il ne souhaite pas dissimuler les faits pour protéger son fils. Il estime qu'il est préférable de dire toute la vérité et subir les conséquences afin de garder sa conscience tranquille et montrer un bon exemple à ses enfants. Il s'agit d'un choix moral, semblable à son choix d'assumer la défense de Tom Robinson : « if I didn't I couldn't hold my head up in town, I couldn't represent this county in the legislature, I couldn't even tell you or Jem not to do something again » (p. 83). À long terme, Atticus estime que la vérité est toujours une source de soulagement. Dans la citation originale, il n'y a pas d'image figurative. Le pronom *it* fait référence à la vérité, et c'est cette même vérité qu'Atticus souhaite diffuser. C'est à partir de la version française de 1989 que nous avons une image métaphorique. La vérité est perçue comme une substance qui se trouve à l'intérieur d'un abcès. À moins de percer l'abcès, la vérité continuera à ronger la conscience de la famille Finch.

Cette image répugnante nous rappelle la description de la bouche de Mrs Dubose qui se trouve beaucoup plus tôt dans le roman : « Occasionally it would say, 'Pt,' like some viscous substance coming to a boil » (119).

like some viscous substance coming to a boil (119)	*comme une substance visqueuse qui commence à bouillir* (117)	1961
	comme quelque substance visqueuse portée à ébullition (156)	1989
	comme quelque substance impure portée à ébullition (170)	2005

En anglais, cette comparaison peut être interprétée de deux manières, la plus évidente étant celle qui prévaut dans toutes les traductions. Cependant, le substantif *boil* signifie également un *furoncle*, c'est-à-dire un type d'abcès. Vue sous cet angle, la substance visqueuse représenterait la maladie chronique ou habituelle de Maycomb (*Maycomb's usual disease* - voir ci-dessus). En tant que raciste proclamée, Mrs Dubose est fortement touchée par cette maladie, tandis qu'Atticus fait de son mieux pour épargner le fléau du racisme à ses enfants. Pour cela, il préfère percer l'abcès au lieu de laisser grandir Jem dans le mensonge. Ce qui renforce encore cette métaphore de la maladie est la présence du Dr Reynolds chez les Finch au même moment. Le médecin est venu pour soigner Jem suite à l'attaque de Bob Ewell, et à son avis, le pronostic médical de Jem est positif : « he'll be as good as new. Boys his age bounce » (p. 292). Après tout ce qu'il a vécu, Jem s'en sortira plus fort, et l'exemple de ce jeune garçon est un signe d'espoir pour l'avenir de la société. L'abcès est percé et Jem est guéri, mais il faudra du temps pour guérir la communauté entière.

<u>Perdre des plumes</u>

They're perfectly willing to let him do what they're too afraid to do themselves - **it might lose 'em a nickel** (260-1)	*ils pourraient y perdre de l'argent* (262)	1961
	ils ont trop peur d'y perdre des plumes (336)	1989
	ils pourraient y laisser des plumes (366)	2005

Au deuxième chapitre, nous avons cité Aury, qui estime que l'on ne peut pas traduire les termes qui sont fortement enracinés dans la culture source, par exemple, les noms ayant trait à l'argent (*dollar* ou *rouble*). Il en va de même pour *nickel*, qui signifie une pièce de cinq centimes américains. Le *nickel* (Ni) est le métal avec lequel les pièces sont fabriquées, mais ce terme n'a jamais servi en français pour parler de l'argent. En 1961, la traductrice a donc opté pour une généralisation : *ils pourraient y perdre de l'argent.* Le sens reste inchangé, mais on ne sait plus s'il s'agit de beaucoup ou de peu d'argent. Le montant est pourtant significatif, voire essentiel pour comprendre le cynisme d'Alexandra. Elle se rend compte que les gens de Maycomb avaient obligé son frère à prendre des risques qu'ils n'auraient jamais osé prendre eux-mêmes. Puisque le *nickel* est une pièce de faible valeur, et ce, même pendant les années trente, Alexandra met la lumière sur l'égoïsme mesquin de la société qui les entoure. Pour la première fois dans le roman, elle arrive à se mettre à la place de son frère. Suite à la mort de Tom Robinson, Alexandra commence à changer de tempérament et à s'adoucir, surtout suite à l'attaque de Bob Ewell, lorsqu'elle accepte que Scout s'habille en salopette : « 'Put these on, darling,' she said, handing me the garments she most despised » (p. 291). Les événements ont permis à cette femme chauvine de relativiser, ce qui ajoute une nouvelle touche d'espoir à la fin du roman. C'est la preuve que même les personnages ayant le plus de préjugés sont capables de changer.

Dans les deux traductions subséquentes, *l'argent* se transforme en *plumes*, et c'est ici où la créativité entre en jeu. *Laisser/perdre des plumes* est une métaphore qui désigne une perte quelconque, pas forcément financière. Comme la plupart des métaphores qui ont été ajoutées dans les traductions, il s'agit d'une métaphore morte. L'ajout des métaphores lexicalisées donne l'impression d'un langage naturel et fluide, typique de la traduction cibliste. En imitant la manière dont l'auteur aurait « peut-être » écrit si le français avait été sa langue maternelle, le traducteur s'éloigne des structures maladroites qui sont parfois caractéristiques de la traduction. En même temps, cette métaphore au sujet des plumes compense les références aux oiseaux éventuellement perdues ailleurs dans le roman. Il est intéressant de noter que cette fois-ci, ceux qui sont comparés aux oiseaux vulnérables sont les mêmes personnes qui font perdurer les préjugés. Ainsi, Alexandra reconnaît que les gens de Maycomb sont tous victimes de leur propre société, comme elle-même l'était il y a peu de temps. Cela nous rappelle la complexité de cette société où certains se font

emporter par les préjugés, malgré eux. Tout le monde a peur de se faire *plumer*, comme l'alouette dans le titre de la version française de 1989.

À pas de tortue ou d'escargot

Tim Johnson was advancing at a snail's pace (105)	*Tim Johnson continuait à avancer, aussi lentement qu'une tortue* (103)	1961
	Tim Johnson avançait à la vitesse de l'escargot (139)	1989
	Tim Johnson avançait à la vitesse d'un escargot (152)	2005

La tortue et l'escargot sont deux espèces connues pour leur lenteur. La notoriété de la tortue en tant qu'animal lent provient de la fable de Jean de la Fontaine, *Le lièvre et la tortue* (voir deuxième partie). En anglais, l'expression *snail's pace* est une métaphore lexicalisée, et son équivalent en français serait *à deux à l'heure*. Sur le plan figuratif, ces deux espèces sont interchangeables (en français comme en anglais), mais la référence à la tortue en 1961 nous rappelle le lien établi auparavant (Ch.1) entre cet animal et Boo Radley, qui se protège du monde extérieur en se cachant à l'intérieur de sa maison. Toutefois, contrairement à Boo Radley, Tim Johnson n'a nulle part ailleurs où se cacher et il finit abattu par le fusil d'Atticus, de la même manière que Tom Robinson se fera abattre par les gardiens de prison.

Comme une flèche

I took one giant step (288)	*Je fis un pas de géant* (293)	1961
	En démarrant comme une flèche (375)	1989
	Je fis un pas de géant (405)	2005

Ici Scout décrit sa tentative de fuite à l'approche de Bob Ewell. En 1989, la traductrice a remplacé *giant step* par une comparaison, une substitution qui produit un léger changement de sens : *un pas de géant* implique que Scout a fait une grande enjambée, alors que *comme*

une flèche fait référence plutôt à la vitesse de son pas. Étant donné le contexte - Bob Ewell est en train d'attaquer les enfants - on suppose que Scout réagit à toute vitesse, donc l'image de la flèche convient tout de même, peu importe le nombre de pas qu'elle fait. De plus, une fois lancée, une flèche traverse une longue distance instantanément, comme l'essaie de faire Scout pour s'échapper. Cette substitution apporte également un élément de *compensation*. Tandis que le roman contient maintes références aux fusils, la flèche est une arme plutôt traditionnelle. Il s'agit même d'une arme préhistorique qui date de plus de 10.000 ans, et qui a une place dans la mythologie classique avec Cupidon, le fils de Vénus et Mars. Mentionnés à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament, les arcs et les flèches existaient sur la plupart des continents, mais ils étaient particulièrement répandus chez les Amérindiens. Ces derniers s'en servaient pour chasser les animaux ainsi que lors des guerres entre les tribus. Le but de Bob Ewell est d'assassiner les enfants d'Atticus[123], donc un lien s'établit entre cet acte de brutalité et le génocide qui a mené à la quasi-extermination des Amérindiens[124].

Précédemment dans le roman, cette même traductrice a ajouté une comparaison identique pour mettre l'accent sur la vitesse à laquelle couraient les enfants afin de retourner au tribunal le plus vite possible :

we raced back to the court-house (222)	*Nous fîmes une course de vitesse jusqu'au tribunal* (222)	1961
	comme des flèches, nous courûmes vers le tribunal (286)	1989
	Nous courûmes vers le tribunal (313)	2005

<u>Une prison métaphorique</u>

Toujours au sujet de l'agression par Bob Ewell, Scout décrit comment elle a tenté d'enlever son déguisement de jambon après être tombée par terre. Son déguisement

[123] « When Ewell does strike for revenge, he strikes at children. The sheriff understands this kind of violence. It is similar to lynching violence. It strikes at a minority who cannot strike back, and it creates a terror in law-abiding citizens more potent than courtroom justice. It shows that southern honor has been consistently dealt with outside of the courtroom » (May 1993).

[124] Quant aux Amérindiens, nous avons commenté un ajout similaire dans le deuxième chapitre. Il s'agit de l'expression *we filed out* (p. 229), traduite également avec une allusion aux Amérindiens : *nous sortîmes en file indienne* (1989 : 390, 2005 : 420).

volumineux en fil de fer l'empêche de bouger librement pour s'enfuir. Dans le texte source, Scout compare son costume à une prison :

floundering to escape my wire prison (288)	*me débattant pour tenter d'échapper à ma prison de fil de fer* (293)	1961
	me débattant pour tenter de sortir de ma cage (375)	1989
	me débattant pour essayer de m'échapper de ma cage (405)	2005

Au regard des événements qui viennent de se produire, l'image de la prison est très pertinente. Le lecteur sait que c'est à cause de Bob Ewell que l'innocent Tom Robinson s'est trouvé en prison avant de perdre la vie. À présent, c'est au tour de Jem et de Scout de tomber, littéralement, dans le piège de cet homme malveillant. Scout est emprisonnée dans son costume de Halloween et sa vie, ainsi que celle de son frère, est gravement en danger. La première traductrice a conservé l'allusion à la prison, mais les deux autres ont opté pour la création d'un nouveau *comparant* : une *cage*. En anglais comme en français, le mot *cage* peut être un synonyme de *prison*, mais il désigne essentiellement une enceinte en fil de fer où l'on enferme des animaux, particulièrement des oiseaux. La traduction créative de ce segment aide à boucler le lien implicite qui s'est construit tout au long du roman entre Scout, Tom Robinson, et les oiseaux moqueurs : « The figure of the mockingbird is reinforced by the realization that from the novel's inception Boo Radley and Tom Robinson are caged birds » (Johnson 1994 : 37).

Pour des raisons qui nous sont maintenant évidentes, le thème de la prison est récurrent dans *To Kill a Mockingbird.* Les mêmes traductrices qui ont remplacé *prison* par *cage*, ont également ajouté la métaphore verbale *emprisonner* dans le segment suivant :

Aunt Alexandra rose and smoothed the various whale-bone ridges along her hips (261)	*Tante Alexandra se leva et aplatit les fronces de baleines le long de ses hanches* (263)	1961
	Tante Alexandra se leva, rajusta les baleines qui lui emprisonnaient les hanches (337)	1989
	Tante Alexandra se leva, rajusta les différentes baleines qui lui emprisonnaient les hanches (367)	2005

Dans le texte source il n'y a aucune mention de l'emprisonnement et rien ne suggère qu'Alexandra est emprisonnée dans ses vêtements. Les femmes de l'époque, notamment les *Southern Belles*, s'habillaient en corset pour des raisons d'esthétisme, ce qui produisait l'effet *taille de guêpe* dont nous avons parlé plus haut. Un corset tient en place et prend sa forme rigide grâce à des tiges métalliques, et le terme *whale-bone* (*baleines*) date d'une époque antérieure où ces tiges étaient fabriquées en véritable fanon de baleine. Un inconvénient du corset est la restriction du mouvement. Tout comme le déguisement de Scout, un corset empêche la femme de bouger librement, comme si elle était emprisonnée. Cela dit, les dames comme Alexandra qui portaient le corset n'étaient pas censées faire trop de mouvement. Quoiqu'au grand étonnement de Scout, dans ce monde aux codes *rigides* (au sens à la fois littéral et figuratif), « fragrant ladies rocked slowly, fanned gently, and drank cool water » (p. 258). Ainsi, si Tom Robinson est physiquement détenu et emprisonné, il n'est pas le seul prisonnier dans le roman. Alexandra Hancock est également une prisonnière au sein de la société dans laquelle elle vit. Elle s'y conforme remarquablement sans mettre en question son statut de femme, mais elle n'est pas libre de penser ou d'agir autrement. Cette idée est soutenue par la métaphore de Scout que nous avons analysée dans notre deuxième chapitre : « I felt the starched walls of a pink cotton penitentiary closing in on me » (p. 150). Scout est beaucoup moins conformiste et s'adapte difficilement au *monde sous-marin des femmes*[125]. Elle savoure la liberté de s'habiller en pantalon et refuse d'être *prisonnière* comme le sont ses aînées :

> I could not possibly hope to be a lady if I wore breeches; when I said I could do nothing in a dress, she said I wasn't supposed to be doing things that required pants. Aunt Alexandra's vision of my deportment involved playing with small stoves, tea sets, and wearing the Add-A-Pearl necklace she gave me when I was born. (p. 90)

<u>La tête en citrouille</u>

Through all the head-shaking (45)	*À travers tout l'ébranlement de ma tête* (40)	1961
	Malgré ma tête en citrouille (62, 69)	1989, 2005

[125] Traduction de 1989 : 333 (voir plus haut).

Head-shaking est le terme que Scout utilise pour décrire la sensation dans sa tête après être tombée du pneu dans le jardin des Radley. Dans l'impossibilité de formuler un nom composé ayant le même effet en français, la traductrice en 1989 a choisi une expression métaphorique lexicalisée : *la tête en citrouille.* Un léger glissement de sens s'est produit, puisque cette expression implique plutôt que l'on a *mal à la tête*. Bien que ce soit possible, nous ne savons pas si Scout a vraiment mal à la tête ou si elle a tout simplement la tête qui tourne. Ce qui nous intéresse le plus dans ce segment de traduction est la référence à la citrouille, puisqu'elle annonce proleptiquement les événements qui vont contribuer à l'aboutissement du roman, c'est-à-dire la soirée de Halloween. La traductrice aurait pu remplacer *citrouille* par *pastèque*, étant donné qu'*avoir la tête comme une pastèque* est un synonyme de *tête en citrouille.* Ces deux plantes appartiennent à la famille des cucurbitacées, mais seulement la citrouille présage la fête de Halloween, qui, à son tour, évoque les fantômes, et donc, Boo, le fameux « phantom occupant » (p. 139) de la maison Radley.

Voici encore quelques exemples de compensation que nous avons déjà vus et analysés au deuxième chapitre par rapport aux gains. À chaque fois, l'ajout comporte des connotations supplémentaires qui pourraient compenser d'éventuelles pertes ailleurs dans la traduction.

we slowed to a crawl (287)	*Nous ralentîmes tellement que nous n'avancions plus que comme des tortues* (374)	1989

reasonable people go stark raving mad when anything involving a Negro comes up (98)	*des gens sensés peuvent se transformer en chiens enragés des qu'une difficulté surgit à propos d'un Noir* (129)	1989

he just broke into a blind raving charge (259)	*il s'est mis à courir comme un enragé* (261)	1961

Dans cette partie, nous avons observé maintes manières dont nos traducteurs ont manipulé le texte source pour produire leurs propres créations. Selon Morarasu, « creativity is the best solution, and here is where the art of translation comes into play » (Morarasu 2006 : 101). Au sujet des œuvres littéraires en général, Ingarden (1973) a constaté que « the origin of a literary work is in the creative acts of consciousness on the part of the author » (cité dans Zhonggang 2006 : 48), mais il en va de même pour la traduction. Le traducteur exécute ses propres « creative acts of consciousness » afin de construire une nouvelle version personnalisée dans la langue cible. Cela est la preuve que le traducteur est un écrivain à part entière, même s'il n'est pas toujours reconnu à sa juste valeur : citer le nom d'un traducteur dans la presse littéraire « n'est pas si courant en France » (Wecksteen 2011). Mais le traducteur subit les mêmes exigences de la part du lecteur, et c'est pour cette raison que « la qualité de la "réexpression" dépend […] du talent avec lequel le traducteur manie la plume » (Lederer 2006 : 9).

Quatrième Partie

Passages et Passerelles

A. La translation et les transferts culturels

En traductologie, la majorité des études descriptives ont tendance à se focaliser sur les différences entre l'original et le texte cible, c'est-à-dire, les pertes et les gains, ou les glissements sémantiques. Dans le deuxième chapitre, nous avons nous-mêmes examiné les obstacles rencontrés par le traducteur et les divergences conséquentes. Nous avons analysé les diverses manières dont les traducteurs ont géré les éléments *intraduisibles* dans notre corpus, ainsi que leur impact sur les trois versions françaises de *To Kill a Mockingbird.* Toutefois, en restant fixés sur les complexités de la traduction, nous courons le risque de ne pas prendre en considération l'abondance de similitudes entre certaines langues. Ces similitudes facilitent sans doute tout passage fluide vers la langue cible. La langue française et la langue anglaise, par exemple, partagent une richesse linguistique qu'il ne faut pas négliger. Dans ce chapitre, nous allons donc mettre en évidence les métaphores et les comparaisons qui ont pu, en effet, être transposées sans heurts depuis l'anglais vers le français, conformément à la vision suivante de la traduction comme une simple reproduction :

> Dans le cadre d'une vision statique du langage, la traduction vise seulement à *reproduire* l'original, et, puisque les langues sont considérées comme interchangeables, la traduction ne saurait rien *produire* de nouveau par rapport au texte de départ. (Oustinoff 2006 : 89)

Parmi les définitions de la traduction et les descriptions de son processus, l'on trouve plusieurs références à la notion de *transfert*, que ce soit un transfert linguistique ou culturel. Lederer décrit le déroulement d'un *transfert* si les conditions sont optimales :

> Idéalement la traduction est un processus de transfert de contenus notionnels et émotionnels d'une langue dans une autre, effectué par un traducteur parfaitement bilingue, totalement identifié à l'auteur du texte original et conscient des réactions probables des lecteurs de son texte. Théoriquement, aucun obstacle d'ordre linguistique, culturel, stylistique, thématique ou terminologique ne s'oppose à elle. (Lederer 2006 : 93)

Comme nous avons pu le constater précédemment, cette théorie de Lederer où aucun obstacle ne surgit n'est qu'un idéal. Sa conception du *transfert* suggère un passage fluide de la langue source vers la langue cible, nous permettant d'imaginer la traduction comme un pont qui relie les deux cultures ou les deux langues différentes. Idéalement, cette liaison serait toujours droite et directe, mais elle est souvent perturbée par une série de contournements qui retardent l'arrivée dans la langue cible.

B. La traduction littérale

Avant de parler de la traduction littérale, regardons la définition du terme *littéral* en lui-même. Qu'il s'agisse d'un mot isolé ou d'une phrase entière, un segment est considéré littéral « when it means what it affirms on the face of it and nothing else » (Barfield 1960 : 48), c'est-à-dire, quand on privilégie le sens au premier degré, sans prendre en compte les sens sous-jacents ou d'éventuelles connotations. Comme nous l'avons déjà vu concernant les énonciations métaphoriques, il est possible de dire une chose tout en en sous-entendant une autre.

Dans les études de traductologie, l'adjectif *littéral* forme souvent une collocation avec le mot *traduction* : « la traduction littérale » ou « literal translation ». Ce terme peut désigner soit l'approche générale du traducteur, la stratégie utilisée pour traduire un segment, ou la traduction comme produit fini :

> The term literal translation is used in translation studies either to refer to a translation procedure or strategy applied to text segments, or to a translated text which as a whole is characterised by a high frequency of this procedure/strategy. (Englund Dimitrova 2005 : 29)

En principe, une traduction jugée *littérale* par le lecteur est une traduction qui a été réalisée avec une approche littérale, ou avec ce que Douglas Robinson appelle « literalism » (Robinson 2012 : 10). Une traduction *littérale* est facilement reconnaissable, voire « painfully evident » (Robinson 2012 : 10), à cause de sa proximité avec le texte source sur le plan syntaxique structurel : « The translation follows the original word for word, or as close to that ideal as possible » (Robinson 2012 : 10). Le traducteur produit « a target text fragment which is structurally and semantically modelled upon its corresponding source

text fragment while respecting target language grammatical constraints » (Englund Dimitrova 2005 : 30). Bien évidemment, cette proximité est conditionnée par les règles de la langue cible pour ce qui concerne la grammaire et la syntaxe, d'où des résultats parfois inélégants. Selon Schleiermacher, « plus la traduction s'attache aux tournures de l'original, plus elle paraîtra étrangère aux lecteurs » (Schleiermacher 1999 : 63)[126]. L'approche *littérale* est donc souvent déconseillée :

> Today, literal translation as a textual phenomenon is often frowned upon, under the (implicit) assumption that it contributes to a bad translated text, where the source text structure is reflected in an exaggerated and unwanted way. (Englund Dimitrova 2005 : 30)

Malgré la prescription de traduire le sens sous-jacent et non les mots eux-mêmes, le traducteur a parfois recours à la traduction littérale en cas d'extrême difficulté ou d'incompréhension de la langue source. Théoriquement, en restant le plus proche possible du texte source, le traducteur minimalise le risque de modifier le sens. Cependant, cela peut entraîner une interférence de la langue source, autrement appelée *translationese*, un terme employé par Venuti : « A translation that is obviously a translation or lacks fluency is often referred to using negative terms such as 'translatese', 'translationese' and 'translatorese' » (Venuti 2008 : 1). Se trouvant à mi-chemin entre la langue source et la langue cible, il est tout à fait compréhensible que le traducteur « confonde » les deux langues :

> The "juggling" between the source language and the target language will at times make even a very experienced translator uncertain about the correctness and idiomaticity of target language material. This can be one explanation for the [...] effects of interference and instances of so called translationese, which could be seen as instances of non-successful use of the strategy of literal translation. (Englund Dimitrova 2005 : 36)

Certes, « toutes les images ne peuvent ni ne doivent être transplantées d'une langue dans une autre langue » (Marmontel 1819 : 622), mais les « exceptions » où la traduction littérale fonctionne efficacement sont plus nombreuses que l'on ne pense. Nous allons voir dans ce chapitre que le transfert direct d'une langue vers une autre, sans obstacle, représente, dans certains cas précis, une solution traductologique viable. Malgré les

---

[126] En vue du rapprochement au texte cible, la traduction *sourcière* est parfois confondue avec la traduction *littérale*. Contrairement au littéralisme, la traduction sourcière a de nombreux atouts : « Foreignizing can also be seen, and is seen by Venuti, as a strategy which keeps alive an awareness of difference » (Boase-Beier 2006 : 69).

incidences de *translationese* qui absorbent notre attention, la traduction littérale est même recommandée dans la mesure du possible : « literal translation is correct and must not be avoided, if it secures referential and pragmatic equivalence to the original » (Newmark 1988b : 68-9).

C. La Translatabilité / La Traduisibilité

Dans le deuxième chapitre nous avons abordé le sujet de l'***in****traduisible.* Maintenant nous allons réfléchir un instant à son opposé trop souvent délaissé, la *traduisibilité.* Dans sa théorie de la traduction littéraire, Even-Zohar (1971) cite les quatre conditions requises pour que la traduisibilité d'un texte soit optimale. Ci-dessous, Van de Broeck les décrit en détail :

> 1. Translatability is high when a pair of languages are of a close basic 'type', provided that the conditions under (2) and (3) are fulfilled.
> 2. Translatability is high when there is contact between SL and TL.
> 3. Translatability is high when the general cultural evolution in SL and TL proceeded on parallel lines.
> 4. Translatability is high when translation involves no more than a single kind of information. In other words, a text is more translatable if it displays information of a single type than if it is 'complex' in that various types, and hence a greater quantity of information, are involved. (Van den Broeck 1981 : 84[127])

Lorsqu'il s'agit de la traduction de métaphores, la condition numéro quatre n'est pas toujours remplie à cause de leur double sens, ce qui explique l'intraduisabilité inhérente à ces figures de style. Néanmoins, dans le cas de l'anglais et du français, l'on peut estimer que les conditions 1, 2 et 3 sont clairement respectées, la plupart du temps.

<u>La proximité de l'anglais et du français - des racines communes</u>

La France et le Royaume-Uni étant des pays voisins, ces deux langues ont toujours été en contact. De nos jours, grâce aux nouvelles technologies et au mode de vie moderne, ces deux nations sont plus unies que jamais. Nous sommes immédiatement informés de ce qui

[127] Adaptation de la loi formulée par Itamar Even-Zohar (1971: IX), selon laquelle « the degree of translatability increases when the relational series which produce information and rhetoric in the SL and TL grow closer » (Cité par Van den Broeck, 1981 : 84).

se passe outre-Manche, et nos autorités travaillent en étroite collaboration dans la lutte contre le terrorisme et sur d'autres affaires contemporaines concernant les deux territoires. En matière de traduction, le contact au quotidien entre notre langue source (l'anglais) et notre langue cible (le français) est donc incontestable, et la future évolution parallèle des deux cultures est désormais inévitable. Finalement, la condition numéro 1 est justifiée par les racines communes des deux langues, c'est-à-dire les racines latines apportées lors des conquêtes romaines.

En règle générale, « plus les langues sont distantes par leur origine et le temps, plus il devient difficile de trouver dans une langue un mot auquel corresponde exactement un mot d'une autre langue » (Schleiermacher 1999 : 39). Avec le même raisonnement, Lederer explique que « moins les langues sont proches, moins les correspondances lexicales et syntaxiques se prêtent à la traduction des textes » (Lederer 2006 : 42). L'inverse est également valable, et il y a une corrélation positive entre la proximité de deux langues et la traduisibilité : « the more two cultures and languages are *identical* to each other, the more easily the process of translating idiomatic expressions[128] becomes » (Shojaei 2012 : 1228). Nous allons donc étudier plus en détail la proximité entre l'anglais et le français, deux langues modernes appartenant à la famille indo-européenne. Lorsque le traducteur travaille avec deux langues de cette même famille, sa tâche sera légèrement moins ardue grâce à un certain nombre de points communs :

> la plupart des traductions avec lesquelles nous sommes familiarisés ont été exécutées à l'intérieur de la famille linguistique indo-européenne et, pour la plus grande part, la culture de ce domaine linguistique est relativement homogène. (Nida 1945 : 194)

Par exemple, dans son œuvre *Honni soit qui mal y pense*, Henriette Walter examine l'influence réciproque entre l'anglais et le français :

> Ms Walter, sketching out an Indo-European linguistic tree whose European branches were both Latin and Germanic, shows how French and English have influenced each other for centuries [...] The result is that French and English have a greater overlap of shared vocabulary than French and Italian. (*The Economist* 2001)[129]

---

[128] *Idem* pour les métaphores et les comparaisons.

[129] Pour la même raison, « the two languages also have a number of *faux amis*, friends so false that they will provoke many an embarrassing misunderstanding » (*The Economist* 2001). Les faux amis peuvent être aussi problématiques pour les traducteurs.

À l'ère de la mondialisation, la langue anglaise et la langue française sont plus proches que jamais, mais comme le souligne Gaddis Rose, « even between two languages so historically and culturally intertwined as French and English, there is a great deal of meaning and melody » (Gaddis Rose 1997 : 1). Cette *mélodie* fait partie du style, inhérent aux textes littéraires, mais problématique dans le cadre de certaines traductions. Dans les textes littéraires on trouve également des éléments fictifs, souvent inconnus, qui peuvent déstabiliser le traducteur à cause du manque de correspondances lexicales. Heureusement, la réalité historique dans laquelle est ancré *To Kill a Mockingbird* prête un cadre réaliste susceptible d'aider le traducteur. Une bonne connaissance de la culture locale peut favoriser la traduisibilité : « lorsque le réfèrent [...] est réel non fictif, le traducteur peut prendre appui sur sa connaissance de la réalité pour s'exprimer librement à partir de la réalité assimilée et non des mots de l'original. » (Lederer 2006 : 42-3).

D. Un héritage culturel commun

L'influence française dans l'Alabama et les États du Sud

Une étude approfondie de la colonisation de l'Amérique du Nord montre que la France y a joué un rôle non négligeable. On a tendance à associer la colonisation du continent américain aux Britanniques et aux Espagnols, mais la France y avait également des colonies, notamment dans le Sud des États-Unis. La ville de Mobile, aujourd'hui la troisième ville de l'Alabama, était originellement une vieille ville fondée par les Français en 1702. C'est là que se trouvait le Fort Louis de Mobile (Clarke 2010 : 306). Colonie française pendant plus de soixante ans, Mobile fut la première capitale de la Louisiane française, territoire de la Nouvelle-France. Par la suite, la ville a été prise par les Britanniques, puis par les Espagnols, avant d'être ralliée aux États-Unis en 1813. Concernant l'institution de l'esclavage, celle-ci était largement répandue en Nouvelle-France. L'histoire de plusieurs nations européennes est marquée par de tels événements ; si les Britanniques étaient les plus grands marchands d'esclaves, les Français étaient parmi les plus grands acheteurs (Clarke 2010 : 287). En effet, les colonisateurs français avaient un gros besoin de main-d'œuvre pour la production du sucre dans les îles comme Saint-Domingue (Haïti), la Martinique et la Guadeloupe (Clarke 2010 : 288).

Les guerres et les batailles dans l'histoire

Depuis la conquête normande en 1066 jusqu'à l'époque moderne, en passant notamment par le Moyen Âge, l'histoire est ponctuée de guerres et de batailles entre l'Angleterre et la France. Comme tous les pays voisins, ces deux pays ont connu de nombreux envahissements, prises de territoires, et une forte rivalité. Même lors de la découverte de l'Amérique et la subséquente expansion coloniale, il y eut des conflits entre les colonisateurs anglais et français. Aujourd'hui cette rivalité persiste mais de manière plus ou moins amicale. Depuis la signature de l'Entente Cordiale en 1904, lors des deux guerres mondiales et jusqu'au moment présent, la France et le Royaume-Uni sont alliés - une alliance renforcée par la création de l'Union Européenne, le G7, l'OTAN et les Nations Unies. D'ailleurs, au vingt-et-unième siècle, cette collaboration est indispensable face aux enjeux mondiaux. Ainsi, en toute évidence, la France et le Royaume-Uni partagent une riche culture historique : « We share such a long common history that we are like family. We're side by side or face to face in all history's photo albums » (Clarke 2010 : 645).

Dans *To Kill a Mockingbird,* nombreuses sont les métaphores qui font allusion aux batailles et à la guerre. En particulier, la notion de bataille ou de combat est le véhicule d'une métaphore morte, autant utilisée en anglais qu'en français, pour désigner une épreuve ou un événement difficile. Suite au procès de Tom Robinson, lors de la réunion des dames missionnaires chez les Finch, Mrs Farrow utilise l'expression idiomatique *fighting a losing battle* pour décrire les tensions montantes entre les Blancs et les Noirs. Ici on aperçoit la frustration de la haute société de la communauté blanche. Cette dernière souhaite maintenir le statu quo, mais elle commence à comprendre qu'elle n'a plus autant de contrôle ni de privilèges qu'auparavant. Cette métaphore comporte des connotations de futilité qui illustrent le désespoir de certains Blancs, lorsque les gens de couleur commencent à réclamer leurs droits. Certes, au moment du la publication de *To Kill a Mockingbird,* et encore moins pendant les années trente (période des événements diégétiques), la lutte pour les droits civiques avait à peine commencé et personne n'aurait pu imaginer une victoire imminente pour les gens de couleur.

Sur le plan linguistique, *a losing battle* a une particularité qui pourrait représenter un obstacle à la traduction. L'adjectif *losing*, bien que placé devant le substantif *battle* désigne

les combattants qui sont *en train de perdre,* plutôt que le combat lui-même. Cela explique la syntaxe de l'expression française : *perdu d'avance*. Ici, le locuteur se projette dans l'avenir ; le combat sera perdu et cela est évident dès le début. Puisque cette expression est courante en français, elle a pu être transposée en français avec une réflexion minimale de la part du traducteur, d'où la traduction identique dans les trois versions : *un combat perdu d'avance*[130].

looks like we're fighting a losing battle (256)	*il me semble que nous menons un combat perdu d'avance* (258)	1961
	nous livrons un combat perdu d'avance (331)	1989
	on dirait que nous menons un combat perdu d'avance (360)	2005

En présentant Miss Maudie au lecteur, Scout prête une attention particulière à la passion de sa voisine pour le jardinage. Miss Maudie passe énormément de temps dans son jardin, qu'elle cultive avec soin et dont elle est très fière. Pour elle, les mauvaises herbes sont une source d'ennui, surtout le *nutgrass* (*souchet rond* en français, nom botanique *cyperus rotundus*). Cette espèce d'adventice se trouve fréquemment dans les régions chaudes, comme l'Alabama, à cause de sa résistance aux plus hautes températures. Un « véritable fléau pour toutes les cultures » (INRA Dijon[131]), le souchet rond est considéré comme la pire des mauvaises herbes (Holm *et al.* 1977). Lorsqu'il envahit les jardins et les parterres de fleurs, son impact sur l'écosystème réduit considérablement les récoltes de sucre, de maïs, et de coton, entre autres. En bref, il représente « a headache for the southern gardener » (Urbatsch 2000). L'apparence du souchet rond dans le jardin de Miss Maudie est comparée à la seconde bataille de la Marne :

[130] En revanche, il y a un changement de registre entre l'original et les deux premières traductions. À la base, il s'agit d'un langage parlé, d'où le manque du sujet *it* devant *looks like*. En disant « il me semble que… » (1961) et « nous livrons … » (1989) Mrs Farrow assume un registre plus soutenu. La traductrice de 2005 est la seule qui a tenté de traduire le registre parlé : « on dirait que ».

[131] https://www2.dijon.inra.fr/hyppa/hyppa-f/cypro_fh.htm#R%E9partition%20et%20%E9cologie%20%3C/B%3E(cliquer%20sur%20les%20drapeaux)%3CB%3E 2000 INRA, tous droits réservés ; J.-P. Lonchamp, nov. 2000

If she found a blade of nutgrass in her yard it was like the Second Battle of the Marne (47)	*Si elle trouvait un brin de nutgrass dans son jardin c'était comme la Seconde Bataille de la Marne* (42)	1961
	Le moindre brin de cuscute provoquait aussitôt une seconde bataille de la Marne (64)	1989
	Le moindre brin de souchet rond déclenchait quelque chose qui ressemblait à une seconde bataille de la Marne (71)	2005

La Seconde Bataille de la Marne a eu lieu pendant la première guerre mondiale, entre le 15 juillet et le 6 août 1918. Ce fut la dernière offensive de la part des Allemands, qui avaient subi une contre-attaque des alliés français et américains. L'envahissement du souchet rond est donc comparé à l'invasion des allemands sur le territoire français. Miss Maudie mène une bataille constante contre cette herbe mais grâce à sa détermination elle en sort gagnante.

Dans la traduction de 1989, *nutgrass* a été traduit par *cuscute.* Ce choix de traduction est « incorrect » d'un point de vue botanique, dans le sens où il ne s'agit pas de la même espèce de plante. Néanmoins, il y a une explication valable pour ce choix. Bien que le souchet rond soit « une des espèces végétales les plus nuisibles dans le monde » il s'agit d'une « espèce rare dans les cultures en France » (INRA Dijon). Si le *comparé* est complètement inconnu aux yeux du lecteur français, la comparaison perdra sa force. La cuscute est également une plante parasite, et elle est davantage reconnaissable grâce à sa présence répandue en France métropolitaine.

Concernant le véhicule de cette comparaison, il est autant connu en français qu'en anglais. Dans cette bataille, les soldats américains et français ont combattu du même côté, souffrant les mêmes pertes et vivant la même victoire. Presque cent ans plus tard, cet événement forme un souvenir lointain dans notre héritage culturel partagé. D'ailleurs, les Allemands ne sont plus nos ennemis, mais plutôt nos alliés. Pourtant, il ne faut pas oublier qu'au début des années trente, la première guerre mondiale était encore toute fraîche dans la mémoire du peuple, d'autant plus que la deuxième guerre mondiale était imminente et la menace allemande était plus présente que jamais. Le fait que Miss Maudie ne soit jamais définitivement débarrassée de son *nutgrass* nous rappelle qu'un futur conflit est toujours

possible. Il en va de même pour les préjugés, qui sont très durs à éliminer. La distance temporelle entre l'événement de référence et la lecture a sans doute une incidence sur la force métaphorique de cette comparaison, qui se réduit progressivement avec le passage du temps. Bien évidemment, les événements historiques ne tombent pas dans l'oubli total, mais les lecteurs sont obligatoirement moins touchés par ce qui s'est passé il y a très longtemps.

La notion de *vétérans*, c'est-à-dire les anciens combattants qui se sont battus pour leur pays, existe en anglais et en français. Dans les deux cultures, ces personnes sont traditionnellement respectées et considérées comme des héros. La métaphore suivante qui compare Bob Ewell à un vétéran de guerre est remplie d'ironie. Contrairement à ceux qui ont mis leur vie en danger pour l'honneur de la nation, Bob Ewell ne fait rien pour son pays. Malgré ses capacités physiques, il n'a jamais travaillé et il compte sur les autres, et surtout sur les aides sociales, pour nourrir sa famille et pour payer son alcool. Dans les trois traductions, le sens, ainsi que l'ironie implicite, est transposée facilement :

Mr Ewell was a veteran of an obscure war (240)	*Mr Ewell était un ancien combattant d'une guerre obscure* (241)	1961
	M. Ewell avait combattu dans je ne sais quelle guerre obscure (309)	1989
	Mr Ewell avait fait je ne sais quelle guerre obscure (337)	2005

En effet, la *guerre obscure* sert de *comparant* pour désigner le passé inconnu de Bob Ewell, un passé qui a sans doute forgé sa mentalité actuelle. Scout, comme les autres habitants de Maycomb, n'arrive pas à comprendre cette mentalité. De son vivant, Ewell n'a pas vraiment connu la guerre, mais la narratrice implique qu'il doit y avoir une raison pour expliquer son amertume et les conflits insensés qu'il crée avec les autres. Dans les traductions de 1989 et 2005 la présence de la narratrice est plus marquée car « **une** guerre » (1961) se transforme en « **je ne sais quelle** guerre », ce qui met l'accent sur la perplexité de cette dernière.

Si le terme *veteran* a été traduit par *ancien combattant* dans la première traduction, il est remplacé par un verbe (combattre) dans les deux autres. Un *vétéran* étant défini comme un

soldat *ayant combattu* auparavant, le terme a été substitué par un verbe au plus-que-parfait : *avait combattu.* Ce glissement où le nom est remplacé par un verbe est aussi un exemple d'explicitation :

> Explicitation takes place, for example, when a SL unit of a more general meaning is replaced by a TL unit of a more special meaning ; the complex meaning of a SL word is distributed over several words in the TL; new meaningful elements appear in the TL text ; one sentence in the SL is divided into two or several sentences in the TL ; or, when SL phrases are extended or « elevated » into clauses in the TL, etc. (Klaudy & Karoly 2003)

La Monarchie

Selon les cultures, la vision de la monarchie, ainsi que son fonctionnement et ce qu'elle représente, a tendance à varier considérablement. Pour commencer, nous allons comparer le Royaume-Uni et les États-Unis, deux pays anglo-saxons, mais qui ne partagent pas du tout la même vision de la monarchie. D'un côté de l'Atlantique, le Royaume-Uni est une monarchie constitutionnelle, même si la reine actuelle a moins de pouvoir que certains monarques d'autrefois. De l'autre côté, les États-Unis n'ont jamais eu de monarchie, ni de souverain royal, du moins depuis la signature du traité de Paris en 1783. Contrairement à d'autres anciennes colonies britanniques comme l'Australie et le Canada, qui font toujours partie du Commonwealth et par conséquent ont pour chef d'état la Reine Elizabeth II, les États-Unis constituent une république constitutionnelle fédérale. De nos jours, la République française ressemble davantage aux États-Unis avec un président comme chef d'État, élu par le peuple français. Historiquement, pourtant, la France a été une monarchie pendant des siècles, et cela a fortement contribué à la culture française d'aujourd'hui. De la même manière, la langue anglaise transcontinentale est parsemée d'expressions faisant référence aux monarques. Cela est dû à la culture britannique qui a servi de base à l'évolution de cette langue. L'usage figuratif du substantif *throne* en est un excellent exemple. Certes, le président des États-Unis n'a pas de trône, d'ailleurs, il n'y a jamais eu de trône dans ce pays, sauf peut-être dans le château de Cendrillon à Disneyland ! Néanmoins, le sens littéral du terme, c'est-à-dire le trône en tant que siège d'un souverain, est largement connu grâce aux films d'époque, à la littérature et aux connaissances culturelles générales. En plus de son usage littéral et métaphorique, le trône a aussi un

usage métonymique lorsqu'il désigne l'ensemble de la monarchie ou le pouvoir de ce dernier.

Judge Taylor on his throne (231)	*le juge Taylor sur son trône* (231, 324) segment omis	1961, 2005 1989

Le juge Taylor n'est pas un souverain, mais en tant que juge il a un certain pouvoir au sein du tribunal. Topographiquement, il est assis en hauteur, face à l'audience, et il domine la salle. C'est lui qui accorde la parole aux témoins et lui qui a le pouvoir d'exiger le silence dans la salle. Son trône est pourtant entièrement métaphorique. Ce trône métaphorique nous rappelle à nouveau la hiérarchie en place dans la société de Maycomb et la suprématie du peuple blanc. Le juge Taylor est blanc et il est le roi du son tribunal, tout comme la reine des abeilles est la souveraine de sa ruche. L'ordre social est également maintenu dans le tribunal. Les meilleures places sont réservées aux Blancs, et les membres du jury sont tous blancs. Comme Atticus défend un Noir, ses enfants deviennent marginalisés est ils sont relégués au balcon où sont assis les membres de la communauté noire. Le tribunal est un microcosme de la ville de Maycomb, tout comme Maycomb est un microcosme de la société du sud des États-Unis.

Toutefois, Lee fait comprendre au lecteur que le juge Taylor n'est pas si puissant que sa position le laisse croire. Ses réactions pendant le procès montrent qu'il n'est pas du côté de Bob Ewell et qu'il fait son maximum pour influencer le jury. Mais son statut de juge ne lui permet pas de décider du sort de Tom Robinson. En effet, il est obligé d'accepter la décision du jury. Sa situation est représentative de celle des monarques dans les pays occidentaux démocratiques. La Reine d'Angleterre, par exemple, est à la tête de l'État, mais elle a moins de pouvoir que ses ancêtres. Il en va de même pour les Présidents qui, seuls, ne peuvent pas changer les lois nationales. Certes, en 1964, quatre ans après la publication de *To Kill a Mockingbird*, le Président Johnson a signé le *Civil Rights Act*, mais cela n'a pas suffi pour changer les préjugés et les attitudes de certains membres de la population. Par conséquent, il est même possible que Lee ait utilisé le terme *trône* au sens figuratif pour satiriser encore une fois le système hiérarchique. Après tout, de nos jours, le

mot *trône* est entré dans l'argot (anglais et français) pour désigner les toilettes : une personne qui se dit *on the throne* est en réalité assise sur les toilettes. La place du souverain est ainsi tournée en dérision et son pouvoir est remis en question, comme le font les républicains antimonarchiques au Royaume-Uni qui réclament l'abolition de la monarchie. En France, selon les idées révolutionnaires, tous les gens sont égaux (Liberté, Égalité et Fraternité) et la supériorité de certaines élites n'est pas justifiée. Ce même argument a été utilisé par les manifestants pour les droits civiques. Puisqu'en France la monarchie est démodée, il y a dans la traduction des connotations supplémentaires sur l'avenir des États-Unis et le *statu quo* qui allait changer. La pyramide sociale, bien établie depuis plus d'un siècle, était sur le point de s'écrouler, comme l'était la monarchie française en 1789.

Le sport

Malgré quelques particularités comme le cricket en Angleterre ou la pétanque en France, les sports populaires sont les mêmes des deux côtés de l'Atlantique. Parmi les sports les plus pratiqués dans les pays occidentaux nous trouvons le football et le tennis, qui occupent une place importante autant dans la culture anglo-saxonne que dans la culture francophone. Par conséquent, toute métaphore ou comparaison au sujet d'un de ces deux sports devrait être facilement transposable entre la langue anglaise et la langue française. Cela est le cas dans la comparaison suivante, qui assimile l'attitude d'Atticus, debout devant la maison en flammes de Miss Maudie, à celle de quelqu'un qui regarde un match de football :

He might have been watching a football game (78)	*comme s'il avait assisté à une partie de football* (74)	1961
	Il avait l'air d'assister à un match de football (104, 114)	1989, 2005

Le sens de la comparaison et son effet sur le lecteur sont identiques dans les deux langues, malgré la différence évidente entre le football américain et le football européen. Effectivement, ce sont deux sports relativement différents qui partagent le même nom[132]. Ce qui nous intéresse dans cette comparaison n'est pas le sport en lui-même mais ce qu'il

[132] Le football européen existe aux États-Unis mais sous le nom de *soccer*.

représente au sein de la société. Le football (qu'il soit américain ou européen) est un sport populaire, apprécié par toutes les classes sociales, et qui fait partie de la vie quotidienne. La plupart de ceux qui n'y jouent pas sont quand même des supporters, ou au moins ils soutiennent l'équipe de leur ville. Il convient de noter que la télévision n'a été généralisée dans les foyers qu'après la deuxième guerre mondiale, donc quand Scout imagine son père en train de regarder un match, elle l'imagine au bord du terrain plutôt qu'assis dans un fauteuil devant la télé (comme l'imaginerait certainement le lecteur moderne). Jem est un véritable passionné du football. Son rêve est de jouer pour l'équipe de son collège et il souffre du fait qu'Atticus est trop vieux pour jouer avec lui dans le jardin. Les références à ce sport sont nombreuses tout au long du roman, par exemple « I could see Jem on the sofa with a football magazine » (p. 150), et « I picked up a football magazine, found a picture of Dixie Howell » (p. 114). Étant donné la popularité du football dans la culture américaine, l'action de regarder un match est considérée comme quelque chose d'habituel dans la vie des gens. Cela implique que l'attitude d'Atticus à ce moment précis est tout à fait habituelle. Il ne semble pas gêné par la situation, alors qu'il est une heure du matin et que tous les voisins sont dans la rue à cause de l'incendie. En fait, Atticus est quelqu'un d'extrêmement calme qui sait bien gérer ses émotions, du moins lorsqu'il sait que la situation n'est pas entre ses mains : tout comme les supporters ne gèrent pas le résultat d'un match de football, Atticus ne peut rien faire pour contrôler l'incendie chez Miss Maudie.

Le seul élément problématique dans cette comparaison est l'auxiliaire *might,* qui s'avère intraduisible en français. Ce modal ne peut pas être traduit de manière littérale. À la base, *might* est le passé du modal *may* et il est utilisé pour indiquer une possibilité fondée sur une condition inaccomplie : *he might have passed the exam if he had studied.* Parfois il se trouve également au temps présent à la place de *may* : *I might come to the party but I'm not sure*. Dans ce cas, il s'agit d'une possibilité non-réalisée. Atticus ne regardait pas un match de football, mais au regard de son expression, cela *aurait pu* être le cas. Afin de faciliter la traduction de ce point de grammaire, il faut d'abord formuler une comparaison conventionnelle en anglais : *He looked* ***like*** *he was watching a football match.* Ensuite, l'on peut créer une comparaison traditionnelle en français avec le mot outil *comme* (ou *l'air de*). Le sens reste intact.

Pour soutenir l'hypothèse que le football est un point de repère interculturel, prenons la description de la prison où Tom Robinson est détenu. La cour de la prison est comparée à un terrain de football du point de vue de la taille. Le football étant universellement connu, n'importe quel lecteur a une notion de la taille d'un terrain de football, et peut donc concevoir la taille de la cour.

It was the size of a football field (261)	*elle avait la dimension d'un terrain de football* (263)	1961
	large comme un terrain de football (337)	1989
	qui n'était pas plus grande qu'un terrain de football (366)	2005

Le tennis est peut-être moins populaire comme sport mais il est tout de même mondialement connu. Une des caractéristiques du tennis est le va-et-vient de la balle entre les deux joueurs. Lorsque Jem lit son magazine de football à une vitesse impressionnante, Scout remarque que sa tête va de gauche à droite et de droite à gauche, comme s'il suivait une balle de tennis avec ses yeux. Cette comparaison est assez explicite et l'on constate qu'elle a pu être traduite de manière littérale assez facilement :

his head turning as if its pages contained a live tennis match (150)	*sa tête allait de gauche à droite aussi vite que s'il avait eu sous les yeux* […] *un véritable match de tennis* (148)	1961
	remuant la tête comme si ces pages présentaient un match de tennis en direct (193, 213)	1989, 2005

<u>La culture générale et les traditions</u>

Dans la culture occidentale, y compris dans les cultures francophone et anglo-saxonne, l'année est fondée universellement sur le calendrier grégorien. La semaine consiste en cinq jours ouvrables, suivis d'un week-end de deux jours. Traditionnellement, le samedi est le jour où l'on sort avec des amis, pour faire du shopping ou pour s'amuser. Le dimanche est le jour de repos, autrement appelé le jour du Seigneur, en dépit du statut laïc de la France et des États-Unis. En France, les lois commencent à peine à s'assouplir sur ce sujet, et généralement les établissements commerciaux français sont fermés le dimanche lorsque les

gens vont à la messe ou passent la journée en famille. Le procès de Tom Robinson a lieu un jour ouvrable, un jour où d'habitude la ville de Maycomb est assez calme, comme dans la description fournie par la narratrice vers le début du roman : « People moved slowly then. They ambled across the square, shuffled in and out of the stores around it, took their time about everything » (p. 5-6). Les enfants sont surpris de voir autant de gens se rendre en ville pour assister au procès. Pour expliquer ce changement radical au lecteur, la narratrice compare l'ambiance à un samedi. Grâce aux mœurs partagées par les deux cultures, la comparaison avec le samedi fonctionne en français sans problème.

It was like Saturday (174)	*C'était comme un samedi* (173) *On se serait cru un samedi* (225, 247)	1961 1989, 2005

Miss Maudie est également choquée par le nombre de gens présents en ville ce jour-là. Plus que choquée, elle est écœurée par ce que cela implique. Elle trouve leur comportement malsain : la vie de Tom Robinson est en jeu, mais pour certains ce n'est qu'un spectacle destiné à leur divertissement personnel. Elle compare l'ambiance à un carnaval de Rome :

Look at all those folks, it's like a Roman carnival (176)	*Voyez-moi tous ces gens! C'est un vrai carnaval romain* (174) *Regardez-moi ces gens, ils se croient aux arènes de Rome !* (227, 249)	1961 1989, 2005

La définition du terme *carnival* a évolué avec le temps. Miss Maudie ne parle pas du genre de carnaval que nous connaissons aujourd'hui, avec les chars, la musique, et les déguisements. Certes, une interprétation contemporaine du carnaval transmet efficacement la notion de plaisir (pour les spectateurs), mais pas celle de souffrance (des victimes). La comparaison de Miss Maudie fait plutôt référence à l'époque de l'Empire romain, où les amphithéâtres, y compris le Colisée de Rome, étaient des lieux de divertissement populaires. En guise de divertissement il y avait les combats entre gladiateurs. Il est à noter que la plupart des gladiateurs étaient des prisonniers ou des esclaves, qui étaient obligés de combattre comme forme de punition : une alternative à l'exécution. Dans *To Kill a*

Mockingbird, le combat n'a pas lieu entre deux gladiateurs mais entre la famille Ewell et l'impuissant Tom Robinson, qui, dépourvu de ses droits, se trouve au tribunal contre sa volonté. Nous traçons un lien entre ce dernier et les esclaves qui combattaient au Colisée. En plus des combats, l'arène - c'est-à-dire la partie sablée au cœur de l'amphithéâtre - servait de lieu pour les exécutions. Parmi ceux qui y ont été exécutés il y avait notamment des esclaves fugitifs. Cela renforce le parallélisme avec Tom Robinson et son inévitable peine de mort, faisant allusion à la fois à la tentative de fuite qu'il fera une fois condamné. Encore une fois, Lee nous rappelle que certains aspects de l'esclavage perdurent aux États-Unis. Les droits de Tom Robinson n'ont pas véritablement évolué depuis la fin de l'esclavage puisque l'homme blanc a toujours le pouvoir de décider si Tom doit vivre ou s'il doit mourir. Dans *To Kill a Mockingbird*, c'est le jury qui décide du destin de Tom Robinson, et par conséquent, de celui de sa femme et de ses enfants. En revanche, cette décision n'aura aucune incidence sur la vie des habitants blancs de Maycomb qui assistent au procès, à la recherche de divertissement. Ces derniers sont comparables aux spectateurs du carnaval de Rome, qui s'attendaient avec enthousiasme à voir des gens se faire tuer.

Dans son article *In Defense of To Kill a Mockingbird,* Jill May décrit attire notre attention sur la futilité du système judiciaire de l'Alabama, nous montrant à quel point des affaires très graves étaient traitées au tribunal de manière carnavalesque :

> In an act of violence he [Boo Radley] kills Bob Ewell, and with that act he becomes a part of southern honor. He might have been a hero. Had a jury heard the case, his trial would have entertained the entire region. The community was unsettled from the rape trial, and this avenged death in the name of southern justice would have set well in Maycomb, Alabama. Boo Radley has been outside of southern honor, however, and he is a shy man. Lee has the sheriff explain the pitfalls of southern justice when he says, "Know what'd happen then? All the ladies in Maycomb includin' my wife'd be knocking on his door bringing angel foodcakes[133]. To my way of thinkin' […] that's a sin. […] If it was any other man it'd be different." The reader discovers that southern justice through the courts is not a blessing. It is a carnival. (May 1993)

[133] Bien que l'origine exacte des *angel foodcakes* reste inconnue, il s'agit d'une spécialité américaine, probablement du Sud des États-Unis. Selon Stradley, « historians think that the first angel food cakes were probably baked by African-American slaves from the South because making this cake required a strong beating arm and lots of labor to whip the air into the whites. Angel food cakes are also a traditional African-American favorite for post-funeral feasting » (https://whatscookingamerica.net/History/Cakes/AngelFoodCake.htm). Tout cela est pertinent suite à la mort de Bob Ewell. Il est intéressant de noter que Muhammed Ali fait référence à ce même gâteau dans son autobiographie lorsqu'il conteste les connotations négatives de la couleur noir « everything black was considered bad, and undesirable. Like black cats bring bad luck. Devils' food cake was the dark cake, and angel food cake was the white cake » (Ali 2013: 13).

Dans les traductions de 1989 et 2005, il se produit un glissement lexical et le comparant « un carnaval romain » devient « les arènes de Rome ». En évitant le terme *Roman carnival*, la comparaison est davantage explicite puisqu'il n'y a plus d'ambiguïté entre la tradition romaine et les carnavals contemporains. Le lecteur est sûr que la comparaison fait référence aux carnages qui ont eu lieu au Colisée de Rome. De plus, le terme *arène,* dérivé du latin *arena* (sable), nous fait penser au sable, une matière choisie intentionnellement pour couvrir la terre afin d'absorber le sang versé par des victimes. Ces deux traducteurs font une allusion discrète à l'effusion de sang à venir vers la fin du roman, ce qui constitue une spécificité positive de la traduction.

Quant à la société de la Rome antique en général, il s'agissait d'une société ouvertement hiérarchique. À la différence de Maycomb, cette hiérarchie était explicite et assumée par les dirigeants sans la moindre hypocrisie. À travers Miss Maudie, qui lui sert de porte-parole, Lee suggère que notre société contemporaine n'a pas évolué autant que l'on aimerait le croire. La démocratie américaine est loin d'être une société parfaite sans préjugés. Cette allusion à l'Empire romain est accessible à tous les lecteurs anglophones ainsi qu'aux francophones. Après tout, la France et l'Angleterre ont toutes les deux fait partie de l'Empire romain, d'où les traces visibles dans les racines des cultures anglo-saxonne et française.

L'économie

De nos jours, on parle d'une économie globale, qui subit des incidences selon la situation économique dans les pays individuels. En début des années trente, le marché mondial existait déjà et les effets de la crise de 1929 se faisaient encore ressentir sur le plan international. Dans *To Kill a Mockingbird,* la dépression économique joue un rôle significatif et le lecteur apprend comment les habitants de Maycomb ont été particulièrement touchés par cette crise. Dès le premier chapitre, la narratrice nous dévoile la pauvreté de sa ville : « there was nowhere to go, nothing to buy and no money to buy it with » (p. 5).

Établie depuis des siècles et implantée dans les plus grandes villes du monde (par exemple, Londres, Paris, et New York), la Bourse se trouve au cœur de l'économie mondiale. Elle est passionnante pour les traders et les agents de change, mais monotone pour Monsieur Tout-le-monde. Pour une jeune fille comme Scout, la Bourse est un sujet ennuyeux, répétitif, et dépouillé d'émotion.

the reporter entertained us for some minutes by reading Mr Tate's testimony as if it were stock market quotations (194)	*avec le ton de voix qu'il aurait pris pour lire les cours du marché des valeurs* (193)	1961
	Comme s'il s'agissait des cours de la bourse (248)	1989
	Comme s'il s'agissait des cours de la Bourse (274)	2005

Cette comparaison, qui décrit le discours du sténographe, illustre le détachement de ce dernier face aux événements. Quel que soit son avis personnel sur Bob Ewell ou sur le témoignage de Mr Tate, le sténographe est dans l'obligation professionnelle de rester détaché afin d'éviter toute influence sur la décision du jury. S'agissant d'un concept international, la comparaison avec la Bourse (ou le *marché des valeurs*, selon l'appellation dans la première traduction) ne pose pas de problème pour le traducteur.

Dans la métaphore suivante, Atticus fait allusion à l'avenir de son peuple et au prix que vont payer les Blancs pour leur maltraitance des gens de couleur. La condamnation de Tom Robinson n'est qu'un point de détail dans l'histoire américaine, qui est entachée d'indénombrables actes d'injustice. Néanmoins, ces actes s'accumulent et une rébellion est imminente. Atticus n'est pas pour autant un visionnaire ; la lutte pour les droits civiques avait déjà commencé à la date de publication de *To Kill a Mockingbird.* Ici, c'est plutôt Harper Lee qui nous rappelle rétrospectivement les événements qui avaient contribué à de telles tensions entre les communautés noires et blanches.

it's all adding up, and one of these days we're going to pay the bill for it (243-4)	*tout est compté, et, un de ces jours, nous paierons la note!* (245)	1961
	tout ceci s'accumule et un de ces jours nous devrons payer l'addition (314, 342)	1989, 2005

Le 28 août 1963, trois ans après la publication de *To Kill a Mockingbird*, Martin Luther King, Jr. a employé une métaphore similaire dans son célèbre discours intitulé *I Have a Dream* :

> we've come to our nation's Capital **to cash a check**. When the architects of our republic wrote the magnificent words of the Constitution and the Declaration of Independence, they were **signing a promissory note** to which every American was to fall heir.
> **This note was a promise** that all men, yes, black men as well as white men, would be guaranteed the unalienable rights of life, liberty, and the pursuit of happiness.
> It is obvious today that **America has defaulted on this promissory note** insofar as her citizens of color are concerned. Instead of honoring this sacred obligation, **America has given the Negro people a bad check; a check which has come back marked "insufficient funds."**
> But we refuse to believe that **the bank of justice is bankrupt.** We refuse to believe that there are **insufficient funds in the great vaults of opportunity** of this nation. So we have come **to cash this check- a check that will give us upon demand the riches of freedom and the security of justice.** (*mes propres annotations en caractères gras*)

À partir de l'expression *to cash a check* (encaisser un chèque), Martin Luther King file la métaphore tout au long de son discours. En encaissant ce chèque figuratif, King et ses militants réclament la liberté et la justice qui leur avaient été promises, notamment lors de l'abolition de l'esclavage. Certes, Lee ne pouvait pas anticiper le contenu de ce discours, mais la présence de cette métaphore nous montre que la notion d'une dette qui s'accumulait envers les Afro-Américains était généralisée.

Dans la version anglaise de *To Kill a Mockingbird*, la métaphore au sujet de l'addition est reprise plus tard sur la même page et nous avons à nouveau affaire à une métaphore filée :

that's our share of the bill (244)	*cela fait partie de la note que nous aurons à payer* (245)	1961
	c'est notre faute (315, 343)	1989, 2005

En plus de revivifier la métaphore morte que constitue le verbe *payer*, la répétition du substantif *the bill* renforce l'idée de continuité : la note s'accumule graduellement jusqu'au jour où il faudra payer ses erreurs. Nous remarquons que dans la deuxième et la troisième traduction la métaphore n'a pas du tout été filée. La deuxième partie de la métaphore est tout simplement remplacée par *c'est notre faute*. Il se peut que les traducteurs aient voulu éviter les répétitions, mais dans ce cas, sans cette répétition de *l'addition* ou *la note,* la métaphore perd de sa force.

La religion

Comme nous l'avons signalé plus haut, la France et les États-Unis sont actuellement deux pays laïcs[134]. Cependant, ces deux pays ont des racines chrétiennes non-négligeables, des racines qui ont laissé des traces importantes, autant dans la langue que dans la culture. D'un côté, la France était un pays catholique, et de l'autre côté, les Pères fondateurs des États-Unis étaient majoritairement protestants. Malgré la laïcité présumée au niveau légal, la culture des États-Unis est parcourue de références religieuses, tout comme la devise nationale que l'on trouve sur les billets d'argent : *in God we trust.*

To Kill a Mockingbird « est baigné de l'atmosphère religieuse propre à la nation américaine » (Hausser 2005: 442), une atmosphère qui est d'autant plus prononcée dans le Sud profond des États-Unis. Inévitablement, au vu du contexte géographique, la religion joue un rôle significatif dans ce roman :

> the book's central meanings can be accessed most readily by exploring Lee's religious vision, particularly her use of important concepts and symbols from Christian tradition. Her view of human life can be understood better in fundamental Christian terms than in political or sociological ones. (Butler 2007 : 122)

Harper Lee se sert de la religion de manière ironique pour mettre en évidence l'hypocrisie de certains personnages qui vont à la messe sans faille chaque dimanche. Pourtant, l'écart entre la doctrine de l'Église et la réalité est frappant. Revenons à Mrs Merriweather, un personnage caractérisé par son extrême piété superficielle : « certainly Mrs Merriweather was the most devout lady in Maycomb » (p. 254). Lorsque Scout assiste à la réunion du *Missionary Circle*, elle nous fait part des prêches incessants de cette femme. La voix de Mrs Merriweather est musicale et imposante, et pour illustrer vivement sa façon de parler, Scout compare sa voix à un orgue. Étant donné que l'orgue est un symbole de l'Église,

---

[134] Certains mettent en question le statut laïc des États-Unis, notamment au vu du serment que doit prononcer le Président lors de son investiture (*so help me God*). Si la laïcité est appliquée de manière moins rigoureuse aux États-Unis qu'en France, la citation suivante de Thomas Jefferson et l'Article 11 du *Traité de Tripoli* montrent que le gouvernement américain est totalement séparé de l'église :

« building a wall of separation between Church & State » (Jefferson: 1802)

« As the government of the United States of America is not in any sense founded on the Christian Religion» (*Treaty of Peace and Friendship*, signé à Tripoli le 4 novembre, 1796)

Néanmoins, le préambule de la constitution des États confédérés (publiée 11 mars, 1861) suggère que dans certains états la séparation entre l'Église et l'État n'est pas toujours maintenue :

« We, the people of the Confederate States, each State acting in its sovereign and independent character, in order to form a permanent federal government, establish justice, insure domestic tranquillity, and secure the blessings of liberty to ourselves and our posterity invoking the favor and guidance of Almighty God do ordain and establish this Constitution for the Confederate States of America. »

cette comparaison est particulièrement appropriée. Dans la traduction en français, l'image de l'orgue ne pose aucun problème. Par conséquent, nous avons trois traductions presqu'identiques : *comme d'un orgue.*

Mrs Merriweather played her voice like an organ (254)	*Mrs Merriweather jouait de sa voix comme d'un orgue* (256)	1961
	Elle jouait de sa voix comme d'un orgue (329)	1989
	Mrs Merriweather jouait de sa voix comme d'un orgue (357)	2005

Plus tard dans la même scène, une nouvelle métaphore est employée lorsque Mrs Merriweather interrompt la conversation de sa voisine Gertrude :

Mrs Merriweather turned on her chimes for the lady sitting beside her (255)	*Mrs. Merriweather avait tourné ses batteries vers la dame assise à côté d'elle* (257)	1961
	Mme Merriweather battit le rappel auprès de sa voisine (330)	1989
	Mrs Merriweather se tourna vers sa voisine (358)	2005

Dans cette deuxième métaphore, le *comparant* n'est pas un orgue mais un carillon, une « série de cloches permettant l'exécution de mélodies » (larousse.fr). En Occident, les cloches se trouvent principalement dans les églises, et par conséquent, elles ont les mêmes connotations religieuses que l'orgue. D'ailleurs, la forme verbale - *to chime* (sonner) - désigne un tintement, que ce soit d'un orgue, d'une cloche, ou de tout autre instrument qui résonne. Dans ce cas, l'instrument en question est la voix puissante de Mrs Merriweather. Nous remarquons que ce *comparant* n'a été conservé dans aucune des traductions françaises.

Dans ce même segment et lors du discours direct de Mrs Merriweather, nous trouvons deux exemples d'allitération, indiqués ci-dessous en caractères gras :

> ' [...] Out there in J. Grimes Everett's land there's nothing but **sin** and **squalor**' […] '**Sin** and **squalor** - what was that, Gertrude?' Mrs. Merriweather turned on her chimes for the lady sitting beside her. 'Oh that. Well, I always say **forgive** and **forget**, **forgive** and **forget**. […] ' (p. 255)

Version originale	**1961** (p. 257)	**1989** (p. 330)	**2005** (p. 358)
Sin and squalor	péché et misère	le péché et l'indigence	le péché et la misère noire
forgive and forget	Oublier et pardonner	donnez et pardonnez	pardonnez et oubliez

L'allitération, ainsi que la répétition, met en évidence la monotonie du discours incessant de Mrs Merriweather. Cette dernière étant très loquace, elle a tendance à monopoliser la conversation. Elle se répète comme une cloche qui sonne en continue, ou comme un orgue lorsque quelqu'un laisse la main appuyée sur le clavier. La langue française n'a pas permis aux traducteurs de conserver l'allitération, mais un effet similaire a été produit par la traduction du segment *forgive and forget* puisque les terminaisons des verbes sont identiques : -ER à l'infinitif ou en -EZ à l'impératif. Il est à noter que dans la version de 1989, la traductrice a choisi le verbe *donner*, qui signifie *to give* au lieu de *to **for**give*. Son but était sans doute de créer une rime avec le verbe *pardonner* afin de renforcer l'idée de la répétition. Une autre différence remarquable est qu'en 2005 la traductrice a ajouté un adjectif après le substantif *misère* pour souligner la gravité de la situation. Il est très peu probable que cet adjectif (*noire*) ait été choisi par hasard. Alors que la collocation *misère noire* est d'usage répandue pour parler d'une misère extrême, cette couleur est d'autant plus pertinente au vu du contexte : leur discussion porte sur une tribu africaine à la peau foncée et dont Mrs Merriweather plaint les conditions de vie. Par la suite, Mrs Merriweather fait preuve de mépris envers les Noirs de Maycomb, dont certains vivent aussi dans la misère sans que cela ne dérange les dames présentes à cette réunion.

Lorsqu'elle prend la parole, Mrs Merriweather fait une pause uniquement quand elle s'arrête pour respirer. La comparaison avec l'orgue provoque chez Scout un souvenir involontaire de sa plus jeune enfance, et ainsi la métaphore est filée :

> I was reminded of the ancient little organ in the chapel at Finch's Landing. When I was very small, and if I had been very good during the day, Atticus would let me pump its bellows while he picked out a tune with one finger. The last note would linger as long as there was air to sustain it. Mrs. Merriweather had run out of air, I judged, and was replenishing her supply while Mrs. Farrow composed herself to speak. (p. 256)

I was reminded of the ancient little organ in the chapel at Finch's Landing [...] **Mrs Merriweather had run out of air** (256)	*J'évoquais le souvenir d'un vieux petit orgue dans la chapelle au Finch's Landing* […] *Mrs Merriweather avait dû épuiser son air* (258)	1961
	La suite me rappela le vieil orgue de la chapelle de Finch's Landing […] *Il me sembla que Mme Merriweather venait d'épuiser aussi toute sa réserve d'air* (331)	1989
	La suite me rappela le vieil orgue de la chapelle de Finch's Landing […] *Il me sembla que Mrs Merriweather venait elle aussi d'épuiser sa réserve d'air* (359-60)	2005

En plus de l'hypocrisie de certaines personnes malavisées, Lee nous montre comment une interprétation littérale de la Bible peut être dangereuse. En discutant avec Scout, Miss Maudie donne l'exemple de Mr Radley, dont le rapport avec la religion a eu des incidences négatives sur toute sa famille, notamment sur son fils, Arthur (Boo). Maudie explique : « There are just some kind of men who - who're so busy worrying about the next world they've never learned to live in this one, and you can look down the street and see the results » (p. 50). Pour elle, la foi de Mr Radley n'a pas fait de lui quelqu'un de bien. Elle compare l'usage erroné de la Bible (et les dangers que cela présente) à une consommation excessive de whisky : « the Bible in the hand of one man is worse than a whisky bottle in the hand of [...] your father » (p. 50). Compte tenu des faits historiques, la référence à la bouteille de whisky est encore plus frappante : Miss Maudie fait cette comparaison à la suite de la prohibition[135]. Il est intéressant de noter que ce furent en grande partie les Baptistes, comme la famille Radley, qui soutenaient la prohibition d'alcool entre 1920 et 1933. Même de nos jours, à l'exception des villes de Frisco City et Monroeville, le comté de Monroe en Alabama est toujours un « comté sec », c'est-à-dire où la vente des boissons

[135] Dans cette société post-prohibitionniste, l'interdiction de l'alcool est toujours présente dans l'esprit des gens. Dans *To Kill a Mockingbird* figurent plusieurs références au *shinny* (l'alcool de contrebande - voir explication dans notre deuxième chapitre) ainsi que les *stills* (distillateurs clandestins) : « He made it sound like you were runnin' a still » (p. 83).

Traductions :	*C'est comme si tu faisais de l'alcool de contrebande*	(1961 : 81)
	Il avait l'air de dire que tu faisais quelque chose de pas bien	(1989 : 112)
	On aurait cru que tu faisais quelque chose d'illégal	(2005 : 122)

alcoolisées est interdite par le gouvernement local[136]. Ironiquement, Mr Radley fait autant de mal à ses enfants avec son extrémisme religieux que Bob Ewell avec son alcoolisme.

Presque cent ans après la prohibition, les lecteurs du vingt-et-unième siècle sont davantage conscients des dangers de l'alcool, notamment de l'impact que ce dernier peut avoir sur la santé physique et sur les relations sociales. En plus, une consommation excessive d'alcool comporte les mêmes risques, quelle que soit la langue du consommateur. La comparaison entre la Bible et le whisky a donc toujours été facilement transposable de l'anglais au français :

Sometimes the Bible in the hand of one man is worse than a whisky bottle in the hand of - oh, your father (50)	*parfois la Bible entre les mains d'un homme est pire qu'une bouteille de whisky dans les mains de… tiens! de ton père* (45)	1961
	parfois, la Bible est plus dangereuse chez certains qu'une bouteille de whisky chez… ton père (68)	1989
	parfois, la Bible est plus dangereuse entre les mains d'un homme qu'une bouteille de whisky entre celles de ton père (76)	2005

Non seulement la religion est comparée à l'alcoolisme, mais Miss Maudie prétend que le comportement de Mr Radley est *pire*, ou du moins *plus dangereux*, que celui de quelqu'un qui s'enivre régulièrement. Il s'agit d'un comparatif : « A ressemble à B[137], d'un certain point de vue; mais à ce point de vue, précisément, A est plus grand ou paraît tel. Ce que l'on pourrait représenter par A ≥ B » (Morier 1975 : 709). Ainsi, la gravité des actions de Mr Radley est intensifiée.

E. La fidélité et la transparence

En traductologie, nous avons parlé de *l'équivalence dynamique* et de *l'équivalence formelle* (théorie d'Eugene Nida). Un traducteur qui vise l'équivalence dynamique peut opter pour un changement de véhicule s'il le juge nécessaire, sans que ce changement ait forcément une conséquence sur le sens de la métaphore ou de la comparaison. Il est tout à

[136] http://abcboard.alabama.gov/(S(lc1nt1j4dfoja1gp5jtj4xov))/wet_dry_map.aspx

[137] A = the Bible / la Bible
B = a whisky bottle / une bouteille de whisky

fait possible d'obtenir un effet identique avec des mots différents. Cette approche est à l'opposé de celle d'une traduction sourcière, qui est, naturellement, prédisposée à la fidélité et à l'équivalence formelle. Cependant, l'équivalence dynamique est la preuve que l'on peut trouver une traduction directe au-delà des mots, « above word level » (Baker 1992 : 68-71). Parmi les stratégies qu'elle propose pour la traduction des expressions idiomatiques, Mona Baker souligne la possibilité d'utiliser une expression qui est identique au niveau du sens malgré sa forme différente : « an idiom of similar meaning but dissimilar form » (Baker 1992 : 71-78). Si cette technique est appliquée avec un minimum d'effort herméneutique et épistémologique, le passage vers la langue cible se fait avec fluidité. Les trois traducteurs de *To Kill a Mockingbird* ont choisi unanimement cette stratégie pour l'expression idiomatique suivante :

I thought Jem was counting his chickens (197)	*Je pensai que Jem vendait la peau de l'ours* (195)	1961
	Je pensai que Jem vendait la peau de l'ours avant de l'avoir tué… (251, 277)	1989, 2005

Puisqu'en français il existe une expression lexicalisée qui a exactement le même sens, les trois traductions de ce segment sont presqu'identiques. Les traducteurs ont utilisé la même stratégie, produisant des résultats similaires. Il va sans dire qu'une traduction littérale ou sourcière serait inutile pour le lecteur francophone. La preuve : *J'ai pensé que Jem comptait ses poules* n'a aucun sens. Scout emploie cette expression quand elle sent que Jem se montre naïvement optimiste à propos du résultat du procès. Le déroulement du procès démontre l'innocence de Tom Robinson mais Scout sait au fond d'elle-même que de simples faits ne suffisent pas pour faire basculer les codes sociaux. *Counting his chickens* est une métaphore morte dérivée du proverbe anglais *don't count your chickens before they are hatched*. Le proverbe a ses origines dans la fable *The Milkmaid And Her Pail* (la laitière et le pot au lait). Cette fable d'Ésope, reprise par Jean de La Fontaine, raconte l'histoire de la fille rêveuse d'un fermier. Lorsqu'elle porte un pot de lait sur sa tête, elle commence à calculer la valeur de ce lait. Elle imagine qu'avec les bénéfices du lait elle pourra acheter des œufs et ouvrir une ferme de volailles. Ensuite, elle pense à ce qu'elle pourra acheter avec l'argent de la vente des poules, notamment une belle robe pour

attirer l'attention de tous les garçons. Perdue dans son imagination, elle rejette ses cheveux en arrière de manière vaniteuse, faisant tomber le pot de lait par terre, et détruisant ainsi ses rêves.

Comme la plupart des fables*, La laitière et le pot au lait* est intemporelle et universelle. En français, la morale que l'on tire de la fable est identique : *Ne comptez pas vos poussins avant qu'ils ne soient éclos.* Cependant, dans la langue française contemporaine, un autre proverbe équivalent est d'usage pour prévenir ceux qui tirent des conclusions de manière anticipée : *Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué.* Celle-ci comporte une image alternative, mais le message sous-jacent reste inchangé, c'est-à-dire qu'il ne faut pas crier victoire avant d'être sûr d'avoir gagné (les-proverbes.fr). Ce proverbe français est dérivé de la conclusion d'une autre fable de La Fontaine, *L'ours et les deux compagnons* : « Il ne faut jamais vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre ».

Encore une fois, nous abordons le sujet des connotations culturelles. Certes, le sens de l'énonciation est conservé et transposé en français sans difficulté, mais on peut s'interroger sur l'éventuelle perte d'une partie des connotations culturelles qui revivifient la force de la métaphore morte. Nous savons que *To Kill a Mockingbird* se déroule à la campagne où l'agriculture et les poules font partie de la vie quotidienne. Dans le sud profond des États-Unis, *yardbirds* (oiseaux du jardin) est le terme en argot pour désigner les poules, qui sont présentes dans presque tous les jardins suburbains, comme le constate le musicien Clyde E. B. Berhardt dans son autobiographie : « Down there in the South, all chickens are called yardbirds. Every house has some » (1986 : 153).

Comme la laitière dans la fable d'Ésope, certains personnages du roman, comme les membres de la famille Cunningham, sont dépendants de leurs produits fermiers. Cependant, il n'y a pratiquement pas d'ours dans l'Alabama, ceux-ci se trouvant plutôt dans le nord du pays où les températures sont beaucoup moins élevées. Nous pouvons également tracer un lien entre les poules et le motif du *mockingbird*. Malgré son incapacité à voler, la poule, en zoologie, est tout de même une espèce d'oiseau. *Counting his chickens* implique que l'on considère comme acquis la vie d'un poussin alors qu'il n'est pas encore né. Jem est optimiste par rapport à l'acquittement de Tom Robinson, l'un des *mockingbirds*

métaphoriques dans le roman. En *comptant ses poussins*, Jem espère que la vie de Tom Robinson sera sauvée. Qui plus est, le thème des œufs qui éclosent pour donner naissance à des poussins nous fait penser à une vie nouvelle, tandis que l'expression française au sujet de l'ours évoque la mort. L'alternative française est donc convenable à sa manière, puisque Tom Robinson est condamné à mort avant même d'entrer dans le tribunal.

F. Les métaphores universelles et conceptuelles

Dans notre introduction nous avons évoqué l'universalité des thèmes dans *To Kill a Mockingbird*, par exemple, la famille, la justice, et les différences. Cette universalité fait également partie des conditions requises pour effectuer un passage fluide entre la langue source et la langue cible. Quelle que soit la langue cible de la traduction, ce roman est universellement compréhensible dans son ensemble : « S'agissant de la littérature étrangère qui fait appel à l'universel humain, tout lecteur est potentiellement en mesure de la comprendre » (Lederer 2006 : 103). Il en va de même pour les métaphores et comparaisons isolées qui font appel à l'universel humain, en commençant par les métaphores conceptuelles. Nous avons parlé brièvement des métaphores conceptuelles dans le premier chapitre, intitulé *L'État des Lieux*. En règle générale, les métaphores conceptuelles, prises de notre expérience humaine, sont facilement transposables d'une culture à une autre, ou d'une langue à une autre. Prenons l'exemple *GOOD IS UP* et *BAD IS DOWN,* cité par Lakoff & Johnson (1980). Il s'agit d'une métaphore spatiale, présente dans l'esprit de tout être humain, et « familiar to most cultures » (Boase-Beier 2006 : 136). Quand quelqu'un est triste, on dit en anglais qu'il est « down » ou « low ». En français, il a le moral « au plus **bas** ». Cette idée se reflète dans les expressions faciales : une personne triste ou mécontente a les lèvres qui pointent vers le **bas** 🙁[138], tandis que les lèvres pointent vers le haut lorsque l'on sourit 🙂.

L'expression « to look **up to** someone » (admirer) a des connotations positives, contrairement à « to look **down on** someone » (dédaigner), ou encore « to let someone **down** » (décevoir), comme dans la citation « Uncle Jack was a prince of a fellow not to let

[138] Ce n'est que par pure coïncidence que le terme *frown* rime avec *down.*

me down » (p. 98). Pour revenir sur la pyramide sociale que nous avons présentée au deuxième chapitre, les personnes qui se trouvent en *haut* de la pyramide se croient bien *meilleures* que les autres. Par exemple, la métaphore « ruled the roost » fait allusion à la supériorité d'Aunt Alexandra, et la notion de hauteur est retenue dans les traductions de 1989 et 2005[139] :

Aunty again ruled the roost (276)	*Tante en était de nouveau la patronne incontestée* (280)	1961
	Tatie y reprit vite sa place dominante (359)	1989
	Tatie y reprit vite son perchoir (388)	2005

Tout en *bas* de la pyramide se trouvent les gens comme Bob Ewell, décrit par Heck Tate comme « **Low**-down skunk » (p. 296), et par Atticus comme « a **low**-grade white man » (p. 243) (mes annotations en caractères gras). Les traducteurs de 1989 et 2005 ont conservé la métaphore conceptuelle dans ce dernier segment :

a low-grade white man (243)	*un Blanc de bas étage* (314, 342)	1989, 2005

En effet, dans la plupart des cas, « metaphors are cognitive, and structure the way we conceive the world » (Boase-Beier 2006: 137). Une approche cognitive soutient l'hypothèse que les métaphores qui sont universellement intelligibles peuvent être transposées de manière littérale sans nuire à la qualité de la traduction :

> a cognitive view might suggest that what is universal will be more easily translated than what is culturally or linguistically diverse. [...] One possibility is to generalize so much as to reduce the cultural conflict to what is mutually comprehensible. (Boase-Beier 2006 : 82)

Bien évidemment, il y a des exceptions. Il s'agit majoritairement des exceptions qui surviennent du fait que certaines métaphores conceptuelles sont forgées par des conventions culturelles : « many have to do with conventions, and these can vary culturally » (Boase-Beier 2006 : 136). La signification des couleurs et les connotations

[139] La référence au perchoir fait penser aux perroquets, nous rappelant qu'Alexandra n'appartient pas à la même espèce que les oiseaux moqueurs.

métaphoriques de celles-ci sont d'une grande importance dans notre étude. Dans notre culture occidentale, le contraste entre le blanc et le noir sert souvent à juxtaposer le bon et le mauvais. Cette notion date du début de l'ancien testament, du livre de la Genèse où Dieu a créé la lumière (le blanc) et l'a séparée de l'obscurité (le noir). Des siècles plus tard, il suffit de jeter un coup d'œil à de nombreux films populaires pour voir à quel point cette métaphore conventionnelle est imprimée dans nos pensées. Par exemple, dans beaucoup de Westerns produits à Hollywood entre les années 1920 et 1940, on remarquera que les héros portent des chapeaux blancs alors que les méchants portent des chapeaux noirs afin de marquer ce contraste (Agnew 2012 : 131). Il en va de même pour les contes pour enfants. Les sorcières malveillantes s'habillent typiquement en noir alors que les fées gentilles s'habillent en blanc, ou d'autres couleurs claires, comme dans le célèbre film de 1939, *The Wizard of Oz* (à droite[140]).

Encore au vingt-et-unième siècle, cette convention demeure chez les personnages fictifs les plus appréciés sur le plan international. Par exemple, Voldemort et Sauron, les Seigneurs des Ténèbres dans *Harry Potter* et *Le Seigneur des Anneaux*, respectivement, s'habillent tout en noir. Les malveillants pratiquent la magie *noire*, alors que les *white witches* (sorcières blanches) se servent de la magie pour faire du bien. Puisque la couleur noire est entrée dans les mœurs comme symbole du mal, il n'est pas surprenant que la comparaison suivante ait été rendue de manière identique dans les trois traductions :

A lie as black as Tom Robinson's skin (225)	*un mensonge aussi noir que la peau de Tom Robinson* (225, 289, 317)	1961, 1989, 2005

Nous présumons que les mensonges ne sont tolérés dans aucune culture, mais le fait de qualifier ce mensonge de couleur noir implique qu'il ne s'agit pas d'un petit mensonge sans conséquences. En anglais, le terme *white lie* est une métaphore lexicalisée pour désigner un mensonge qui ne fait du mal à personne. La connaissance préalable de cette métaphore morte aide le lecteur à déchiffrer la comparaison *vive* au sujet du mensonge de Mr Ewell. Étant donné que la peau de Tom Robinson est intensément foncée, le lecteur

[140] Source : https://bfmbrainfall.files.wordpress.com/2015/10/are_you_glinda_the_good_witch_or_elphaba_the_wicked_witch_featured.jpg

comprend que ce mensonge fait partie des mensonges les plus graves. En effet, ce mensonge finit par provoquer la mort de Tom Robinson. À ce stade du roman, le lecteur français connaît bien les personnages et il a suivi de près le procès de Tom Robinson dès le début. Il n'y a donc aucun élément dans cette comparaison qui lui soit inconnu. D'ailleurs, comme les connotations de la couleur noire sont identiques dans les deux langues, les traducteurs ont pu traduire ce segment en français avec le minimum d'effort herméneutique, ce qui explique les traductions identiques.

À la page précédente, il y a une autre comparaison qui s'appuie sur le contraste entre le noir et le blanc. Atticus souhaite faire comprendre au jury que l'innocence de Tom Robinson est incontestable, telle la différence entre le noir et le blanc, et de prime abord, cette comparaison semble facilement transposable. Pourtant, ce n'est que dans la troisième traduction que cette image est traduite littéralement et donc conservée :

This case is as simple as black and white (224)	*Ce cas est aussi limpide que la lumière du jour* (223)	1961
	C'est aussi clair que deux et deux font quatre (287)	1989
	Elle est aussi évidente que la différence entre le noir et le blanc (314)	2005

En français, comme en anglais, on dit que quelque chose de certain ou de non-ambigu est *clair*, c'est-à-dire, limpide ou transparent, l'antonyme de *sombre.* L'innocence de Tom Robinson est *claire et nette*, et par conséquent le jury devrait pouvoir arriver à une décision sans trop de réflexion. En 1961, la notion de clarté a été transmise mais il n'y a aucune allusion au contraste avec l'obscurité. En 1989, le véhicule *black and white* a été entièrement remplacé par un autre exemple de la simplicité : l'équation *deux et deux font quatre*, une des premières équations que l'on apprend à l'école[141]. Atticus cherche à faire comprendre au jury que, dans le cadre de ce procès, distinguer entre l'innocence et la culpabilité est vraiment facile, tout comme distinguer entre le noir et le blanc. Si en 2005, la traductrice a choisi de restituer le *comparant* de l'original, c'est parce que la distinction entre le noir et le blanc a un double sens dans le roman. Ce double sens devrait être

[141] Sauf que Bob Ewell (et sans doute certains membres du jury) n'a pas vraiment été scolarisé !

conservé dans les limites du possible afin de souligner le message d'Atticus : si Tom Robinson avait été blanc, il ne se serait jamais trouvé dans cette situation.

Tout comme la clarté évoque l'innocence, la lumière est le symbole de la vérité[142]. À la fin du roman, le shérif Heck Tate refuse de révéler la vérité sur la mort de Bob Ewell dans le but protéger Boo Radley. Dans la métaphore suivante, le comparant *limelight* fait référence aux projecteurs sur une scène : on imagine la vedette (Boo) sur scène (au tribunal) devant un grand nombre de spectateurs (les habitants de Maycomb). Sous la lumière intense des projecteurs on ne peut rien dissimuler. Boo ne pourrait plus se cacher dans le noir et on ne pourrait plus masquer la vérité.

draggin' him with his shy ways into the limelight (304)	*le jeter en pleine lumière* (309)	1961
	le mettre sous la lumière des projecteurs (396)	1989
	mettre sous la lumière des projecteurs (426)	2005

Néanmoins, le traducteur doit se méfier des fausses *généralités* qui ne sont pas universelles dans cent pour cent des cas. Jean Boase-Beier nous met en garde contre certaines exceptions culturelles. Selon elle, « GOOD IS WHITE and BAD IS BLACK are not universal : good is not necessarily white in every culture » (Boase-Beier 2006 : 136). Elle cite Biedermann, qui explique que dans la tradition chinoise, le blanc symbolise le malheur, étant « generally considered the Chinese color of mourning » (Biedermann 1992 : 380). Cela explique pourquoi les robes de mariage en Chine sont rouges au lieu de blanches. Quant au noir, selon la tradition africaine, au lieu de signifier la mort ou le malheur, le noir « symbolizes age, maturity, and masculinity » (Wang 2015). Pour Boase-Beier, même à l'intérieur d'une culture « the concepts of white and black are more

[142] La lumière est également associée à la compréhension et/ou à la foi, notamment dans l'expression *to see the light*, utilisée à deux reprises par la narratrice. Par manque d'équivalence dans la langue française, cette métaphore a été explicitée dans toutes les versions, à l'exception de celle de 1961 (p. 205) où la compréhension est comparée à la lumière du jour.

Mayella had finally seen the light (p. 206),
Le jour se faisait enfin dans l'esprit de Mayella (1961 : 205)
Elle avait enfin compris (1989: 264, 2005: 290)

I wondered if he had seen the light (p. 162). (he = le juge Taylor)
je me demandai s'il avait la foi (1961: 160)
je me demandai s'il ne venait pas de recevoir la grâce (1989: 209, 2005: 230-1)

complex » (Boase-Beier 2006 : 136). Elle donne l'exemple des fantômes, qui sont blancs mais de mauvais présage[143], et celui des ramoneurs, couverts de suie noire, mais considérés comme porteurs de bonne chance en Allemagne et au Royaume-Uni, surtout lorsque l'on en croise un le jour de son mariage : « Dark does not equal sinister in every country : sweeps are lucky, especially in Germany » (Boase-Beier 2006 : 136).

Malheureusement, ces métaphores conceptuelles peuvent influencer inconsciemment notre façon de penser et renforcer les préjugés existants, notamment les préjugés qui sont contestés par Harper Lee dans *To Kill a Mockingbird.* Lorsque Atticus compare un cruel mensonge à la couleur de la peau de Tom Robinson, il met le jury à l'épreuve. Lee s'adresse simultanément au lecteur, le suppliant de se mettre en question et de regarder au-delà des apparences. Tom Robinson est noir, mais il est plus honnête et plus bienveillant que beaucoup des Blancs qui résident à Maycomb. Nos systèmes conceptuels ont parfois besoin d'être revus et ainsi modifiés.

Les expériences physiologiques et corporelles

Nous avons déjà constaté dans ce chapitre que la traduction littérale d'une métaphore ou d'une comparaison est plus efficace lorsque les deux langues, source et cible, partagent les mêmes concepts ou, encore mieux, les mêmes expressions idiomatiques. Pour cela, des points communs entre les deux cultures sont indispensables, et ces éventuelles réciprocités commencent dans notre propre existence en tant qu'être humain. La citation suivante de Martinet au sujet des idiomes s'applique également aux expressions métaphoriques :

> Comme tous les hommes habitent la même planète *et ont en commun d'être hommes avec ce que cela comporte d'analogies physiologiques et psychologiques*, on peut s'attendre à découvrir un certain parallélisme dans l'évolution de tous les idiomes. (Martinet 1950 : 104)

À titre d'exemple, Georges Mounin parle des universaux biologiques et anatomiques :

---

[143] La célèbre baleine dans *Moby Dick* de Herman Melville réfute également l'universalité de la métaphore *good is white.* La blancheur éclatante de cette baleine montre précisément que la couleur blanche est la couleur de la terreur et de la mort, et non pas du bien :

« a peculiar snow-white wrinkled forehead, and a high, pyramidical white hump » (Melville 1892 : 173-4)
« the peculiar show-white brow of Moby Dick, and his snow-white hump » (Melville 1892 : 191)

> Ethel et Burt Aginsky disaient aussi que « l'unicité fondamentale de l'espèce [humaine] et les conditions de vie sur notre planète » expliquaient la présence de ces universaux - parmi lesquels, au niveau biologique, ils dégageaient six (ou plutôt sept) champs linguistiques essentiels : nourriture, boisson, respiration, sommeil, excrétions, température et sexe, auxquels ils adjoignaient les universaux anatomiques. (Aginsky 1948 : 169-170, cité dans Mounin 1963 : 197-8)

Même dans le cadre d'une langue isolée, sans parler de la traduction, l'efficacité d'une métaphore dépend aussi du lecteur en question et de sa propre connaissance du *comparant*. Ainsi, selon Lakoff et Turner : « in order to understand a target domain in terms of a source domain, one must have appropriate knowledge of the source domain » (Lakoff and Turner 1989: 60). Une analyse du langage figuratif sur une période de plus de trois siècles a montré que « the human body is consistently the most frequent source » (Aitchison 1994 : 152). Le corps humain comme *comparant* ou comme domaine sourcier est un choix logique puisque « every human has that necessary bodily experience » (Mol 2004 : 88). Par conséquent, parmi les métaphores *conceptuelles*, une grande partie provient de notre expérience corporelle. D'ailleurs, « most cognitive stylistics, especially in the area of metaphor [...] is concerned to show that the very basics of cognition is the body and the senses » (Boase-Beier 2006 : 73). Le corps humain étant commun à tous les êtres humains, les métaphores au sujet du corps sont donc universelles. En outre, certains critiques comme Malinowski estiment que ce ne sont pas seulement les métaphores qui sont dérivées de l'expérience corporelle, mais l'ensemble des mots dans notre langage : « the meaning of all words is derived from bodily experience » (Malinowski 1935 : 58). Certes, le corps humain est un poste d'observation (*vantage point*) universel, mais cette généralisation nous semble quelque peu indue. Il existe aussi de nombreux phénomènes qui ont lieu en dehors du corps humain (voir plus tard les métaphores dérivées du royaume animal et de la géologie).

Si les métaphores sont enracinées dans notre expérience corporelle, beaucoup d'entre elles sont par la suite développées et adaptées selon la culture en question. D'après l'hypothèse de Mol, le corps humain n'est que le berceau des métaphores conceptuelles :

> A further factor in the development of both metaphors and metonymies is the influence of culture. One hypothesis holds that basic bodily experiences provide a source for conceptual metaphors, which are subsequently filtered through cultural models. (Mol 2004 : 88)

Son hypothèse se complique au regard du grand nombre d'éventuelles interprétations de cette expérience de base : « One question that researchers have raised is whether basic bodily experiences are interpreted differently by different cultures, and whether these experiences are filtered differently through cultural models before being rendered into language » (Mol 2004 : 109). Cela suggère que les métaphores et les comparaisons évolueraient parallèlement mais parfois différemment, en fonction des coutumes de chaque culture, d'où la présence des différences légères (de forme et/ou de sens) d'une langue à l'autre.

Notre premier exemple d'une métaphore corporelle est une métaphore filée. Suite à sa première journée à l'école, Atticus essaie de faire comprendre à Scout la situation de Miss Caroline, la jeune institutrice récemment arrivée dans la ville de Maycomb. Il explique la nécessité de se mettre à la place des autres pour mieux les comprendre, ce qui devient une des principales leçons morales du roman :

You never really understand a person until you consider things from his point of view […] **until you climb into his skin and walk around in it** (33)	Métaphore omise entièrement	1961
	tu ne comprendras jamais aucune personne tant que tu ne considéreras pas la situation de son point de vue […] *tant que tu ne te mettras pas dans sa peau t'en aller faire un petit tour avec* (46)	1989
	tu ne comprendras jamais aucune personne tant que tu n'envisageras pas la situation de son point de vue […] *tant que tu ne te glisseras pas dans sa peau et que tu n'essaieras pas de te mettre à sa place* (53)	2005

Quelques chapitres plus tard, lorsqu'elle essaie de comprendre la réaction de son frère, Scout réutilise la métaphore de son père :

I tried to climb into Jem's skin and walk around in it (64)	*J'essayai d'entrer dans sa peau et d'en faire le tour* (60)	1961
	j'essayai de me mettre dans sa peau et d'aller faire un tour avec (87)	1989
	j'essayai de me glisser dans sa peau et de me mettre à sa place (95)	2005

Selon Atticus, afin de considérer une situation du point de vue de l'autre, il faut se mettre *dans sa peau,* de manière figurative. Il s'agit d'une métaphore *vive* qui est devenue une citation mémorable du roman grâce à son originalité et à l'élaboration subséquente : non seulement il faut se mettre dans la peau de l'autre, mais en plus il faut se promener un petit moment avec (*walk around in it*). L'image reste imprimée dans la tête du lecteur, ainsi que dans les pensées de Scout. Si Lee avait utilisé une métaphore lexicalisée au sens identique (par exemple, *to put oneself in somebody else's shoes*) sa leçon aurait eu moins d'impact. Après tout, il est tout à fait possible de porter les chaussures de quelqu'un d'autre, alors que se glisser dans la peau d'une autre personne est d'une impossibilité absolue. C'est pour cette raison que la métaphore est si mémorable. À l'exception de la traduction de 1961 où l'on remarque une omission totale de la première métaphore, la notion de se mettre dans la peau de l'autre a été transférée dans toutes les traductions. Ainsi, la métaphore vive est conservée, et en aucun cas elle n'a été remplacée entièrement par la métaphore lexicalisée qui existe en français : *se mettre à la place de l'autre.*

Une fois que Scout (ainsi que le lecteur) a assimilé la leçon d'Atticus, Lee reprend l'expression lexicalisée (*to put oneself in somebody else's shoes*), mais les traducteurs alternent entre « se mettre à sa place », « se mettre dans sa peau », et exceptionnellement, « mettre ses souliers[144] » (mes annotations en caractères gras) :

Version Originale	***1961***	***1989***	***2005***
if Walter and I had put ourselves in her shoes (33)	*Segment omis*	si Walter et moi nous étions mis **à sa place** (47)	si Walter et moi nous étions mis **à sa place** (53)
you children last night made Walter Cunningham stand in my shoes for a minute (173)	vous, des enfants, vous avez, la nuit dernière, fait que Walter Cunningham s'est mis une minute **dans ma peau** (172)	cette nuit, vous avez forcé M. Cunningham à se mettre cinq minutes **à ma place** (224)	cette nuit, les enfants, vous avez forcé M. Cunningham à se mettre cinq minutes **à ma place** (246)
see if you can stand in Bob Ewell's shoes a minute (241)	essaye de te mettre un instant **à la place de Bob Ewell** (242)	tâche de te mettre cinq minutes **à sa place** (311)	tâche de te mettre cinq minutes **à la place de Bob Ewell** (339)

[144] Le résultat de ce calque est une métaphore *vive* qui produit un effet défamiliarisant sur le lecteur.

One time he said you never really know a man until you stand in his shoes and walk around in them (308)	Il avait dit une fois qu'on ne connaissait jamais quelqu'un avant d'avoir **mis ses souliers** et de s'être promené dedans. (314)	Il avait dit un jour qu'on ne connaissait vraiment un homme que lorsqu'on s'était mis **dans sa peau.** (402)	Il avait dit un jour qu'on ne connaissait vraiment un homme que lorsqu'on se mettait **dans sa peau**. (431)

Go Set a Watchman :	**he always tried to put himself in his clients' shoes** (224)	Il s'efforçait toujours de se mettre **à la place de ses clients** (285)

Si la métaphore vive a pu être reproduite dans les traductions, c'est parce que le corps humain, et donc la peau, appartiennent au domaine universel. La peau est la partie extérieure du corps, c'est-à-dire la partie visible qui cache tous les sentiments et l'esprit de la personne. Les préjugés se forment à partir de ce que l'on voit à l'extérieur, par exemple la couleur de la peau, un motif important dans *To Kill a Mockingbird.* Atticus montre qu'il est important de connaître l'intérieur d'une personne avant de faire des jugements.

Avec le temps, les enfants apprennent à comprendre les autres, en commençant par Miss Caroline, puis Dolphus Raymond, et finalement, Boo Radley. À vrai dire, ils se mettent déjà à la place des autres lorsqu'ils jouent à *Boo Radley* dans la première partie du roman. L'imagination d'un enfant étant particulièrement vive, Scout et Dill imaginent toute la vie cachée de leurs voisins, sauf que le but de ces jeux de rôle n'est pas de comprendre mais tout simplement de s'amuser :

> playing out the drama of the Radley family, taking the roles of Boo and his parents, thus perversely doing what Atticus has always taught them they should do: understand people different from themselves by walking around in their shoes or "skins." The word "skin" is suggestive here because it conjures up primitive, ritual shamans who wrapped themselves in the skins of the animals they hoped to subdue or appease. (Johnson 1994 : 78)

To Kill a Mockingbird contient un éventail de métaphores et de comparaisons corporelles, mais celles-ci ne se limitent pas aux parties physiques du corps. Elles évoquent également les cinq sens physiologiques (la vue, l'odorat, le goût, l'ouïe et le toucher), ainsi que les fonctions, telle la respiration, ou encore les excrétions. Les trois comparaisons suivantes ont été transposées littéralement en français sans aucune difficulté apparente.

Les sens :

Mr Ewell reminded me of a deaf-mute (192)	*Mr Ewell me fit penser à un sourd-muet* (191)	1961
	M. Ewell me fit penser à un sourd-muet (246)	1989
	Mr Ewell me fit penser à un sourd-muet (271)	2005

La respiration :

It's like angel's breath this evening (48)	*Ce soir on dirait le souffle d'un ange* (43)	1961
	On dirait le souffle des anges à cette heure (65)	1989
	Ce soir on croirait un souffle d'anges (73)	2005

I heard Miss Maudie breathing as if she had just climbed the steps (260)	*J'entendais la respiration de Miss Maudie comme si elle venait de monter des marches* (262)	1961
	J'entendais Mme Atkinson respirer aussi fort que si elle venait de monter un escalier (336)	1989
	J'entendais Miss Maudie respirer aussi fort que si elle venait de monter un escalier (365)	2005

La toux :

engines coughed (170)	*les moteurs toussèrent* (168)	1961
	les moteurs hoquetèrent (218, 214)	1989, 2005

Cette dernière métaphore qui décrit le bruit soudain fait par les moteurs lors du démarrage est un exemple de personnification. C'est-à-dire que l'on attribue des traits humains à un objet non-vivant. Dans ce genre de contexte, le verbe *to cough* est communément utilisé de manière figurative. Il s'agit d'une métaphore morte. En français, on peut utiliser le même verbe : *tousser*, ainsi que son équivalent, *hoqueter*, malgré la différence sémantique sur le

plan biologique. En 1961, nous avons une traduction littérale avec le verbe *tousser,* qui se transforme en *hoqueter* en 1989 et 2005. Par rapport au moteur, le sens ne change pas, sauf que la notion de maladie impliquée par la toux est perdue. Après tout, les voitures délabrées des campagnards sont *malades* - « ramshackle cars » (p. 170) - et une toux métaphorique indique des problèmes mécaniques.

Les excrétions

Pendant que Tom Robinson est en garde à vue, sa femme Helen n'a pas d'argent pour nourrir ses enfants. Afin de l'aider, le Révérend Sykes fait une quête à la fin de la messe, exigeant une participation de tous ceux qui ont les moyens :

Reverend Sykes intended to sweat the amount due out of his flock (135)	*le Révérend Sykes avait l'intention de faire suer à son troupeau le montant exact* (131)	1961
	le pasteur tirerait cette somme à la sueur du front de ses ouailles (175)	1989
	le pasteur avait l'intention de tirer cette somme à la sueur du front de ses ouailles (193)	2005

Ce segment contient deux métaphores distinctes :

1) *to sweat the amount due*

2) *his flock*

Sur le plan littéral, le verbe *to sweat/suer* signifie transpirer, un phénomène automatique et universel, déclenché par une température corporelle élevée. Ce verbe a également une signification figurative, en anglais comme en français :

- to sweat (verbe figuratif) = travailler dur / to work hard
- sweat (nom figuratif) = hard work (ex. sweat and toil / sueur et peine)

Pendant les temps difficiles de la Grande Dépression, il fallait travailler extrêmement dur pour survivre, et les Afro-Américains étaient particulièrement touchés. La petite part qu'ils contribuent à la quête pour Helen a sans doute été gagnée avec sueur et peine. Cela

explique pourquoi certains hésitent à donner leur argent, mais le révérend ne leur laisse pas le choix. Tout comme suer est une action involontaire, ces membres de la congrégation doivent donner une contribution contre leur volonté.

Au sens littéral, le substantif *flock* désigne un troupeau de moutons. Au sens figuratif, il désigne un groupe de personnes, et ce sens figuratif est maintenant lexicalisé en anglais[145]. En français, nous avons le terme *ouailles* (utilisé dans les traductions de 1989 et 2005), qui signifie, à l'origine, un troupeau de brebis. Son sens littéral étant devenu archaïque, seulement le sens figuratif est utilisé de nos jours. C'est-à-dire que la signification dominante du terme *ouailles* est désormais une congrégation ou un groupe de fidèles. En revanche, un *troupeau* (utilisé en 1961) a toujours deux sens distincts : littéral et figuratif. Sachant qu'il ne s'agit pas d'un groupe d'animaux, c'est le sens figuratif qui s'applique dans ce cas : « Ensemble de personnes placées sous la direction d'un pasteur spirituel » (Larousse.fr).

Le lien entre le bétail et la congrégation est renforcé par le remplacement de *révérend* par *pasteur* dans deux de nos traductions. Si ici le pasteur est le *prêtre*, il ne faut pas oublier la signification poétique de ce mot : *berger*. En effet, il existe un lien parallèle entre les prêtres et les bergers : le prêtre guide sa congrégation de la même manière que le berger guide ses moutons. Du substantif *pasteur* provient l'adjectif *pastoral*, qui nous fait penser aux romans pastoraux, un genre de littérature qui idéalise la vie rurale. En plus d'évoquer la vie bucolique, cet adjectif a un sens différent, apparent dans la définition de *flock* :

> ***Flock*** *= a body of Christians regarded as the* ***pastoral*** *charge of a priest*
> (Collins Dictionary).

En anglais, l'adjectif *pastoral* renvoie à ces mêmes origines lorsqu'il est employé dans le sens suivant : « relating to a teacher's responsibility for the personal development of a pupil » (Collins Dictionary). Au vu des connotations de cette métaphore, nous nous demandons si Lee insinuait que les pratiquants fanatiques étaient comparables à des

---

[145] « You can refer to a group of people or things as a flock of them to emphasize that there are a lot of them » (collinsdictionary.com).

moutons. Il est possible qu'elle critique subtilement ces personnes qui obéissent au prêtre et se conforment aux traditions religieuses sans jamais s'interroger sur les vraies valeurs dans la vie.

L'estomac

My stomach turned to water and I nearly threw up (80)	*Mon cœur se souleva et je faillis vomir* (76) *Mon estomac se liquéfia et je faillis vomir* (107, 117)	1961 1989, 2005

Chacun d'entre nous connaît cette sensation dans l'estomac, celle qui se produit au moment d'apprendre une mauvaise nouvelle ou lors d'un écœurement majeur. « My stomach turned to water » est une expression peu courante, voire une métaphore *vive*, qui remplace la métaphore lexicalisée *butterflies in my stomach* (avoir l'estomac noué). « On peut parler des papillons dans l'estomac […] et nous comprenons tous l'idée et la pensée derrière l'image » (Akemark 2011 : 4), parfois en ignorant complètement le sens littéral, tellement la métaphore est fréquente. Avec la métaphore vive, « My stomach turned to water », l'image perçue est beaucoup plus frappante grâce à son originalité. Ici, Scout est perturbée parce qu'elle vient d'apprendre que c'était Boo Radley qui lui avait mis la couverture autour des épaules pour la protéger du froid. La liquéfaction fait certainement référence à la bile et aux vomissements imminents dus au choc. En 1989 et 2005, cette métaphore a été traduite littéralement et avec succès, mais dans la traduction de 1961 nous observons un changement d'organe. Lors du passage d'une langue à l'autre et d'une culture à l'autre, les connotations des différents organes, ainsi que ce que ces derniers symbolisent, peuvent varier, parfois de façon significative. Une particularité de la langue française est le lien entre l'estomac et le cœur, d'où l'existence de la métaphore *le cœur est l'estomac*, que l'on trouve exclusivement en français (Gutiérrez Pérez 2008 : 44). Dans son article *A Cross-Cultural Analysis of Heart Metaphors,* Gutiérrez Pérez démontre ce parallèle entre le cœur et l'estomac : « It manifests itself mainly in the expression "avoir mal au coeur", which is translated in English as "to feel sick/ nauseous" » (Gutiérrez Pérez 2008 : 44). Elle cite également les exemples suivants qui se trouvent dans la dictionnaire Larousse (1989) :

Barbouiller ou soulever le coeur : to turn sb's stomach.

Manger de bon cœur : to eat with a good appetite. (Gutiérrez Pérez 2008 : 45)

Voici un deuxième exemple tiré de notre corpus qui montre que les mots *cœur* et *estomac* sont parfois interchangeables quand ils sont employés de manière figurative. Il s'agit d'une phrase de Dolphus Raymond qui propose un Coca Cola à Dill pour soulager son écœurement. Bien qu'il n'y ait pas de métaphore apparente dans la version originale, la locution française *remettre d'aplomb* (utilisée en 1961 et 2005) est une expression figurative qui signifie *rétablir*. Cependant, en 1961 Mr Raymond parle du cœur, alors qu'en 2005 il fait référence à l'estomac :

I got something that'll settle your stomach (220)	*J'ai quelque chose qui vous remettra le cœur d'aplomb* (220)	1961
	j'ai quelque chose qui va te soulager (283)	1989
	J'ai quelque chose qui va remettre ton estomac d'aplomb (310)	2005

L'écœurement est un terme idéal pour décrire le sentiment de Dill, le jeune garçon étant particulièrement marqué par l'injustice pendant le procès. Gutiérrez Pérez met en évidence le lien morphologique entre le substantif *cœur* et le verbe *écœurer*, qui se traduit en anglais par *to be sickening* (Gutiérrez Pérez 2008 : 45). Nous avons toute une famille lexicale construite autour d'une seule racine : *cœur.* Lors d'un usage littéral, au sens propre, ces mots se trouvent fréquemment en collocation avec les noms des aliments ou des odeurs désagréables pour désigner le dégoût. Dans ce cas, l'organe concerné est l'estomac. En voici quelques exemples :

- ces champignons sont **écœurant** = *these mushrooms are disgusting.*
- j'ai mangé trop de gâteau, je suis **écœuré** = *I've eaten too much cake, I feel sick.*

Néanmoins, s'il s'agit d'un écœurement *figuratif,* c'est-à-dire, émotionnel, l'attention se déplace vers le cœur. Selon Gutiérrez Pérez, le sens figuratif du verbe *écœurer* se traduit en anglais par *to grow weary, to discourage,* ou *to dis**heart**en* (Gutiérrez Pérez 2008 : 45-46, mes annotations). Quand Dill quitte le tribunal en pensant qu'il va vomir, Dolphus

Raymond comprend tout de suite que sa douleur est psychologique. Son écœurement est figuratif, ressenti plutôt dans son cœur que dans son estomac, même si physiologiquement le cœur n'est pas touché. Dans les versions françaises de 1989 et 2005, Dolphus Raymond implique que Dill est *dis**heart**ened* par les événements :

it just makes you sick (220)	*ça vous rend malade* (219)	1961
	te voilà écœuré (281)	1989
	c'est seulement que ça t'écœure (309)	2005

<u>Le cœur</u>

Au cœur de notre expérience humaine se situent les émotions : « Emotions are the most basic thing of the human being and, therefore, they constitute something intrinsic to our lives » (Gutiérrez Pérez 2008 : 31). Les émotions étant intangibles, nous cherchons constamment à les localiser, et en règle générale dans notre culture occidentale (anglo-saxonne comme francophone) « the heart stands out for being considered the place where they are located » (Gutiérrez Pérez 2008 : 31). Biologiquement, le cœur se situe au milieu de notre corps et celui-ci est l'organe moteur qui nous maintient en vie. D'ailleurs, certaines émotions, comme le stress et l'angoisse, se manifestent dans le rythme de nos battements cardiaques. Dans le cadre de notre étude, nous pouvons considérer que la métaphore du cœur en tant que contenant de nos émotions est universelle. Cela explique la possibilité de traduire de manière littérale presque toutes les métaphores au sujet du cœur lorsque l'on passe de l'anglais vers le français, et sans doute vice versa. Néanmoins, concernant certaines langues autres que celles de notre étude, il est à noter qu'il ne s'agit pas d'un universel absolu :

> the fact that emotions are located in this body part does not constitute a universal, since there are other languages and cultures in which they are metaphorically reificated in other body parts. Turkish, for example, locates them in the liver. (Gutiérrez Pérez 2008 : 31).

Probablement la plus connue parmi les métaphores cardiaques est celle du cœur brisé. Le cœur brisé est une manière figurative d'exprimer une grande douleur émotionnelle, liée en principe à l'amour, mais également à d'autres formes de tristesse. Il s'agit d'une métaphore

interculturelle vastement répandue, dont les premières références se trouvent dans l'Ancien Testament de la Bible :

> EN : *Insults have broken my heart and left me weak, I looked for sympathy but there was none; I found no one to comfort me* (Psalm 69: 20)
>
> FR : *L'opprobre me brise le cœur, et je suis malade; J'attends de la pitié, mais en vain, Des consolateurs, et je n'en trouve aucun.* (Psaume 69 : 20)

Bien évidemment, le cœur n'est pas physiquement brisé, mais étant donné que le cœur joue un rôle essentiel dans notre survie, si le cœur est brisé, l'individu en question est ainsi brisé par son chagrin et il peine à survivre. Gutiérrez Perez nous montre que cette métaphore existe dans plusieurs autres langues européennes :

> *Sp.* *Tener el corazón roto*
> *It.* *Avere il cuore spezzato*
> *Fr.* *Avoir le cœur brisé*
> *Gr.* *Das Herz gebrochen haben* (Gutiérrez Pérez 2008 : 33)

Suite à la révélation de Boo Radley, la narratrice raconte au lecteur comment ce dernier a observé les enfants de loin depuis le début des événements. En les observant, Boo s'est aperçu de la tristesse que les événements malheureux avaient provoquée chez Scout et Jem. Le sort de Tom Robinson, et la prise de conscience que cela a entraînée, leur a brisé le cœur. Bien entendu, cette métaphore est traduite littéralement dans les trois versions :

he watched his children's heart break (308)	*l'homme voyait le cœur de ses enfants se briser* (313)	1961
	il voyait le cœur de ses enfants se briser (402, 431)	1989, 2005

Parmi les dérivés de cette même métaphore, nous avons l'adjectif *heart-breaking*, qui se trouve dans l'exemple suivant :

it was heart-breaking the way Atticus Finch let her children run wild (111)	*cela brisait le cœur de voir la façon dont Atticus laissait ses enfants devenir sauvages* (109)	1961
	c'était pitié qu'Atticus Finch s'occupât si peu de ses enfants (146)	1989
	cela vous brisait le cœur qu'Atticus Finch laissât ses enfants devenir des sauvageons (159)	2005

Dans ce cas, une traduction littérale n'est plus envisageable, en raison de l'absence d'équivalent lexicalisé en français. Nous proposons l'adjectif composé *brise-cœur,* inexistant dans le dictionnaire mais qui fonctionnerait de la même manière que le terme *casse-pieds*. Pourtant, si le but du traducteur est de conserver la fluidité du texte, un terme moins frappant est requis. Une traduction appropriée que l'on trouve dans le dictionnaire et qui résume parfaitement le terme *heart-breaking* est l'adjectif *navrant*. Ce dernier est interchangeable avec le terme *pitié* employé dans la traduction de 1989. Cependant, afin de garder l'image du cœur brisé, les traducteurs de 1961 et 2005 ont reformulé la phrase en remplaçant l'adjectif par un verbe.

Depuis le hall, Scout écoute une conversation entre son père et sa tante, et elle prend conscience que c'est elle le sujet de leur discussion. Elle emploie la métaphore suivante pour décrire ce qu'elle ressent :

my heart sank (150)	*Le cœur me manquait* (148) *J'en eus un coup au cœur* (193, 213)	1961 1989, 2005

Cette métaphore est un mélange de deux métaphores conceptuelles : celle du cœur, et celle de la hauteur sur une échelle verticale. Nous revenons à l'exemple cité plus haut par Lakoff & Johnson (1980), « *good is up* » et « *bad is down* », également évoqué par Gutiérrez Pérez :

> According to the metaphor "SAD IS DOWN", the lack of spirit is conceptualized as a downwards projection. This metaphor gives sense to expressions such as "Her heart sank". This one is similar to the Spanish "se le cayó el alma a los pies", and the German "Ihr Mut sank", in which we also find a downwards projection. (Gutiérrez Pérez 2008 : 37)

En français, il n'existe aucune métaphore lexicalisée qui parle de la *chute* ou la *descente* du cœur même, mais la projection vers le bas se trouve dans de nombreuses expressions autour du moral pour décrire l'état d'esprit de quelqu'un. En voici quelques exemples :

- *avoir le moral en berne* (comme un drapeau à mi-mât)
- *avoir le moral à zéro*
- *avoir le moral au plus bas*
- *avoir le moral dans les chaussettes*

En outre, quand quelqu'un tente de faire sourire une personne qui est déprimée, on dit qu'il essaie de lui *remonter le moral*, c'est-à-dire, ramener son moral vers le haut, et donc vers la positivité. La conversation entre Atticus et Alexandra a eu l'effet contraire sur Scout. La descente figurative de son cœur représente sa contrariété. Dans les traductions françaises, le cœur ne subit plus une descente, mais ce *lack of spirit* dont parle Gutiérrez Pérez est illustré autrement en 1961 : *le cœur me manquait.* En 1989 et 2005, son cœur en a pris *un coup.* Après avoir reçu un *coup* (de pied ou de poing) une petite fille aurait tendance à tomber par terre. De la même manière, Scout se sent abattue. Tout lecteur francophone peut donc comprendre la réaction de Scout et la sensation ressentie dans sa poitrine.

La dernière catégorie de métaphore à ce sujet concerne la dureté ou la tendresse figurative que l'on attribue au cœur. En règle générale, quelqu'un qui a le cœur tendre (*soft-hearted*) est quelqu'un de sensible ou de généreux. D'un autre côté, plus le cœur est *dur*, plus la personne est froide et manque de compassion. La pierre étant une des matières les plus dures sur la planète, la métaphore *cœur de pierre* (*heart of stone*) a été lexicalisée dans plusieurs langues. Dans l'exemple suivant, Aunt Alexandra, connue à ce stade pour son hostilité à l'égard des Noirs et de toute personne d'une classe inférieure, essaie de persuader Atticus de licencier Calpurnia. Elle estime qu'une dame de couleur pourrait avoir une mauvaise influence sur les enfants, surtout sur Scout, qui aurait besoin d'un modèle féminin de sa propre classe sociale. Selon Atticus, Calpurnia fait partie de la famille et il est hors de question qu'il la licencie contre sa volonté, mais aux yeux d'Alexandra, qui a un cœur de pierre, Atticus est trop indulgent. Elle l'accuse d'avoir le cœur trop *tendre* :

it's all right to be soft-hearted (150)	*C'est très bien d'avoir le cœur tendre* (148)	1961
	C'est bien gentil d'avoir bon cœur (193, 213)	1989, 2005

La traduction de ce segment en 1961 est la preuve que cette métaphore est transférable de manière littérale entre l'anglais et le français. Si les deux autres traductrices ont remplacé *tendre* par *bon*, c'est sans doute parce qu'elles ont jugé cette collocation plus naturelle, surtout lors d'une conversation spontanée entre Atticus et sa sœur. Puisque la seule fonction de cette métaphore est informative, rien n'est perdu en changeant l'adjectif,

d'autant moins que *all right* a été traduit par *bien gentil*, ce qui renforce l'idée d'une gentillesse excessive.

G. La planète et les phénomènes météorologiques

Tout comme les expériences corporelles, la connaissance de la planète que nous habitons et des phénomènes météorologiques se situent également dans notre « common pool of basic human experience » (Tabakowska 1993 : 128). Certes, le climat et l'environnement géographique varient considérablement selon l'endroit où se trouve chaque individu, mais il y a une multitude de phénomènes universels que l'on observe partout sur notre planète :

> on découvre toute la zone des universaux écologiques: le froid et le chaud, la pluie et le vent, la terre et le ciel, le règne animal et le règne végétal, les divisions planétaires du temps, jour et nuit, parties du jour, mois d'origine lunaire, année luni-solaire, cycles de végétation. Quel que soit le découpage du champ sémantique des précipitations atmosphériques, et quelle que soit la nomination de la neige en aztèque, par exemple […] la signification référentielle de base est la même, les cadres de référence au monde extérieur sont les mêmes. (Mounin 1963 : 197)

<u>Les métaphores thermiques</u>

Les métaphores dites *thermiques* constituent un sous-groupe de métaphores qui servent à décrire le caractère ou le tempérament des individus. On estime même que celles-ci font partie des métaphores conceptuelles les plus répandues (Escandell Vidal 1993 : 228). Toujours dans son étude sur les métaphores relatives au cœur, Gutiérrez Pérez examine les connotations positives et négatives de la chaleur et du froid respectivement :

> The cold-hot duality has negative and positive connotations respectively, which are motivated by the effect that these sensations have on the body, as can be proved by the following English expressions: "To be warm-hearted"; "Heart- warming" as in "It was heart-warming to see how pleased the child was". (Gutiérrez Pérez 2008 : 40)

Bien évidemment, ces connotations ne s'appliquent pas exclusivement au cœur. Les conditions météorologiques et les températures conséquentes forment la base de maintes métaphores, majoritairement universelles. Nombreuses sont les métaphores autour du soleil, ce dernier étant considéré une « source de connaissance; source de la joie, du bonheur, du Bien » (Morier 1989 : 1143). Quand Aunt Alexandra se lamente sur le comportement de Scout, elle prétend que la jeune fille devrait être un rayon de soleil dans

la vie de son père. Veuf, et seul face au procès éprouvant de Tom Robinson, la vie d'Atticus est loin d'être facile, d'où la description *lonely life.* Nous en déduisons qu'à ce moment-là c'est l'hiver dans la vie d'Atticus, et selon sa sœur, ce dernier devrait pouvoir compter sur sa fille pour lui apporter un peu de soleil. Il s'agit d'un soleil figuratif sous forme de bonheur ou de consolation. Cette métaphore est filée tout au long de la page lorsque Scout cherche à justifier son comportement de garçon manqué (mes propres annotations en caractères gras) :

Anglais	1961	1989	2005
I should be a ray of sunshine in my father's lonely life (90)	Je devais être un **rayon de soleil** dans la vie solitaire de mon père (87)	il faillait que je sois le **rayon de soleil** qui éclaire la vie solitaire de mon père (120)	il fallait en outre que je sois le **rayon de soleil** qui éclairait la vie solitaire de mon père (131)
I suggested that one could be a ray of sunshine in pants just as well (90)	Je suggérais qu'on pouvait tout aussi bien être un **rayon de soleil** en pantalons (87)	À mon sens je pouvais **l**'être aussi en pantalon (120)	Je fis valoir qu'on pouvait aussi être un **rayon de soleil** en pantalon (131)
Aunty said that one had to behave like a sunbeam (90)	Tante répliquait que l'on devait se *conduire* comme un **rayon de soleil** (87-8)	*segment omis*	Tatie affirma qu'il fallait se comporter en **rayon de soleil** (131)
When I asked Atticus about it, he said there were already enough sunbeams in the family (90)	quand j'interrogeai Atticus sur tout ça, il me dit qu'il y avait déjà assez de **rayons de soleil** dans la famille (88)	quand j'en parlais à papa, il me répondait qu'il y avait déjà assez de **rayons de soleil** dans la famille (120)	quand j'en parlai à Atticus, il me répondit qu'il y avait déjà assez de **rayons de soleil** dans la famille (131)

À l'exception d'une omission dans la traduction de 1989, nous remarquons que le terme *ray of sunshine* a été traduit unanimement en français par *rayon de soleil*. Il en va de même pour le synonyme anglais *sunbeam*. Le soleil étant à la source de toute la vie sur la terre, cette métaphore au sujet des rayons de soleil constitue une universalité, et par conséquent, une traduction littérale est naturellement possible. Nous proposons l'hypothèse que Lee a alterné entre *ray of sunshine* et *sunbeam* pour éviter les répétitions. Cette même hypothèse expliquerait également le cas d'omission et la substitution par un pronom personnel COD (*je pouvais **l**'être*) en 1989.

Pourtant, la chaleur n'a pas que des connotations positives. Dans la métaphore suivante, l'adjectif *hot* signifie turbulent ou difficile. L'été est toujours chaud dans le sud de l'Alabama, mais avec le procès de Tom Robinson, Atticus craint que celui-ci sera particulièrement éprouvant :

the summer's going to be a hot one (142)	*cet été ne va pas être facile* (139) *l'été sera chaud* (183, 201)	1961 1989, 2005

À l'inverse de la chaleur du soleil, la saison hivernale sert de véhicule métaphorique pour décrire quelqu'un ou quelque chose de *froid*, c'est-à-dire de distant ou d'insensible. Dans la prochaine comparaison, il s'agit de la voix d'Atticus, qui arrive à la maison après avoir appris ce qu'a fait son fils avec les camélias de Mrs Dubose. Il commence à réprimander Jem avec froideur. Alors que cette comparaison a pu être traduite de manière littérale, il est à noter que dans les versions de 1989 et 2005, l'adjectif *glacée* a été ajouté. Cet ajout a pour but de préciser que c'est la froideur qui rend la voix d'Atticus comparable au vent d'hiver.

His voice was like the winter wind (115)	*Sa voix était comme le vent d'hiver* (113) *D'une voix glacée comme un vent d'hiver* (151) *d'une voix glacée comme le vent d'hiver* (164)	1961 1989 2005

Dans son *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Morier parle des *poncifs littéraires*, définis comme « les métaphores des grands genres, celles qui trouvaient grâce aux yeux des critiques classiques » (Morier 1989 : 728). Parmi celles-ci, il cite le participe adjectivé *glacé* : « un silence *glacé* » (Morier 1989 : 728). Loin d'être une création de la part du traducteur, l'adjectif ajouté dans cette comparaison en 1989 et 2005 est en effet une métaphore lexicalisée.

Morier constate que les auteurs classiques « retombent constamment sur les mêmes images, où le feu, la chaleur, la lumière et les astres tiennent la vedette » (Morier 1989 : 728). Toutes en rapport avec les éléments classiques, ces images ont résisté à l'épreuve du

temps (et de la traduction !) et elles constituent aujourd'hui des métaphores mortes dans plusieurs langues. Cela appuie notre hypothèse sur la traduisibilité des métaphores universelles.

En plus du soleil et du vent, la pluie est un autre phénomène météorologique universellement connu et dont les usages métaphoriques sont nombreux. Hormis les premières gouttes qui tombent suite à une longue période de sécheresse, la pluie est rarement la bienvenue. Elle est souvent associée au malheur et au dérangement, une idée qui est soutenue par l'expression anglaise *to rain on somebody's parade* (gâcher le bonheur de quelqu'un). Le verbe *pleuvoir* a aussi un sens figuratif lorsqu'il s'agit de quelque chose qui arrive en abondance. Cela est le cas dans la métaphore suivante, où Atticus bombarde Mayella Ewell de questions. Ses questions sont tellement nombreuses que Mayella ne peut pas les esquiver, de la même façon qu'il est impossible de rester sec lorsque l'on prend le déluge.

Atticus […] **rained questions on her** (206)	*Atticus* [...] *fit pleuvoir les questions sur elle* (205)	1961
	Atticus [...] *se mit à la bombarder de questions* (264)	1989
	Atticus [...] *fit pleuvoir les questions sur lui*[146] (291)	2005

<u>Le brouillard - un signe de confusion</u>

To Kill a Mockingbird contient plusieurs métaphores au sujet du brouillard, un phénomène météorologique qui a été transformé en métaphore morte en anglais ainsi qu'en français. Lorsqu'il y a du brouillard, au sens propre, la visibilité est considérablement réduite, et il est difficile de trouver son chemin. Le brouillard est donc devenu synonyme de confusion, valable dans de nombreuses situations où l'on ne voit pas clair. Il existe même des verbes qui en sont dérivés, tels que *brouiller* (rendre imprécis) et *embrouiller* (compliquer, semer la confusion). En anglais, nous avons le verbe *to fog* (to daze), d'où les expressions comme *to fog the issue* (embrouiller les choses), ou encore, *to be in a fog/a daze* (être dans un brouillard).

[146] lui = le témoin. « Atticus […] tourna son œil droit, le meilleur, vers le témoin et fit pleuvoir les questions sur lui. »

Dans ce premier exemple, la comparaison entre la fumée et le brouillard repose purement sur l'apparence. Aux yeux de Scout, la fumée a la même allure que le brouillard :

Smoke was rolling off our house and Miss Rachel's house like fog off a river bank (77)	*Comme un brouillard sur les bords d'une rivière la fumée roulait au-dessus de notre maison et sur celle de Miss Rachel* (74)	1961
	De la fumée s'élevait de notre maison ainsi que de celle de Mlle Rachel, comme le brouillard sur une rivière (104)	1989
	De la fumée s'élevait de notre maison et de celle de Miss Rachel, comme du brouillard sur une rivière (113)	2005

Cependant, dans ce deuxième exemple, le brouillard est purement métaphorique. Jem et Scout sont éblouis par ce qui se passe devant leurs yeux. Ils n'ont jamais vu leur père prendre un fusil donc ils le regardent de loin avec incrédulité :

In a fog, Jem and I watched our father… (106)	*Dans un brouillard, Jem et moi, nous vîmes notre père…* (104)	1961
	Dans un semi-brouillard, Jem et moi regardions notre père… (140)	1989
	métaphore omise	2005

<u>La tempête - synonyme de turbulence émotionnelle et d'agitation</u>

Nous avons pu remarquer dans ce chapitre que beaucoup de métaphores conceptuelles se fondent sur des contrastes universels : la chaleur et le froid, la lumière et l'obscurité, le haut et le bas, et cætera. À ces paires d'opposés s'ajoutent la tranquillité et la tempête. Des tempêtes se produisent partout sur la Terre, fussent-elles des tempêtes de neige, de sable, des cyclones tropicaux ou des orages communs accompagnés de foudre et de tonnerre. Le contraste entre le calme du beau temps et l'agressivité de l'orage a occasionné l'expression idiomatique suivante, usitée autant en anglais qu'en français : *c'est le calme avant la tempête / it's the calm before the storm.* Cette expression est lexicalisée au point de rester reconnaissable même lorsque certains termes sont remplacés par des synonymes. À titre d'exemple, regardons la métaphore qui décrit les derniers instants avant l'attaque de Bob Ewell :

This was the stillness before the thunderstorm (287)	*C'était le calme qui précède l'orage* (292)	1961
	Un peu comme le calme avant l'orage (373)	1989
	Le calme avant un orage (403)	2005

Stillness est unanimement traduit par *calme,* ainsi que *thunderstorm* par *orage.* Puisque le genre de tempête est précisé en anglais (**thunder**storm), il était souhaitable d'employer le terme *orage* au lieu de *tempête*, afin d'éviter toute confusion avec les tempêtes de neige ou de sable. Tandis qu'une traduction littérale *tempête de tonnerre* aurait paru maladroite, le terme *orage* suffit pour transmettre l'ensemble du sens. Après tout, un orage est généralement accompagné par des coups de tonnerre.

Tout le monde connaît le bruit intense du tonnerre qui fait peur aux animaux comme aux enfants. Le terme anglais *thunderbolt* (coup de tonnerre) a un sens figuré pour désigner quelque chose de bouleversant. Dans la métaphore suivante, ce terme est employé pour faire référence aux éléments du procès qui ont fait hésiter un membre du jury. L'hésitation de cet individu représente un énorme avancement, même si cela n'a pas suffi pour sauver Tom Robinson.

it took a thunderbolt plus another Cunningham to make one of them change his mind (245-6)	*il fallait à la fois un coup de tonnerre et l'aide d'un autre Cunningham pour que l'un d'eux change d'avis* (247)	1961
	il avait sans doute fallu une véritable tempête plus un autre Cunningham pour faire changer d'avis l'un d'entre eux (317)	1989
	Il avait ensuite fallu un coup de tonnerre, plus un autre Cunningham, pour que l'un d'entre eux change d'avis (345)	2005

En 1961 et en 2005, *thunderbolt* a été traduit littéralement mais correctement par *coup de tonnerre*. En 1989, le coup de tonnerre est devenu une *tempête* entière. Certes, il s'agit d'une généralisation, mais dans une tempête il peut y avoir plusieurs coups de tonnerre, qui correspondraient aux nombreux événements qui ont contribué à cette hésitation de la part du jury.

Le tonnerre pour signifier une arme date au moins de la mythologie gréco-romaine, où Zeus/Jupiter a reçu cette arme divine de la part du cyclope. Des siècles plus tard, le *thunderbol*t demeure un symbole éternel qui représente la puissance. Il figure sur le logo de groupe de hard rock australien AC/DC, ainsi que sur le front du célèbre sourcier fictif, Harry Potter, sous forme de cicatrice. Dans le combat que mène Atticus contre le racisme, il n'y a pas d'armes de guerre, ni de tonnerre au sens littéral. Atticus se sert tout simplement de sa puissance intellectuelle pour changer la mentalité de ses compatriotes.

Tout au long du procès, Scout analyse l'attitude de son père et elle ne cesse d'être impressionnée par sa capacité à rester calme en toute circonstance. On peut même en déduire que Scout est légèrement déçue par son manque d'émotion, étant donné que les enfants, comme maints habitants de Maycomb, sont venus au tribunal avec l'espoir d'assister à un drame. Mais grâce à Atticus, le procès pour viol devient ennuyeux, autant que le sermon d'un prédicateur :

with his infinite capacity for calming turbulent seas, he could make a rape case as dry as a sermon (186)	*Avec sa capacité illimitée de calmer les océans en furie, il pouvait rendre un cas de viol aussi sec qu'un sermon* (186)	1961
	Avec son infini talent d'apaiser les tempêtes, il pouvait rendre un cas de viol aussi aride qu'un sermon (239)	1989
	Avec son infinie capacité à calmer les mers agitées, il pouvait rendre un cas de viol aussi aride qu'un sermon (264)	2005

Dans ce segment, nous avons à la fois une métaphore (*calming turbulent seas*) et une comparaison (*as dry as a sermon*). L'ensemble a été traduit plus ou moins littéralement dans les trois versions, avec de légères variations parmi les choix lexicaux : calmer/apaiser, en furie/agitées, sec/aride. Tandis que ces derniers sont tous des synonymes, la fluctuation entre *océans* (1961), *tempêtes* (1989), et *mers* (2005) est plus radicale. En 1961, la capacité d'Atticus est amplifiée puisque les océans sont beaucoup plus grands que les mers. En 1989, la substitution de *turbulent seas* par *tempêtes* constitue une généralisation, une mer agitée n'étant qu'une des conséquences d'une tempête.

Il y a une partie de Scout qui éprouve une grande admiration pour son père, surtout lorsqu'elle est adulte et elle adopte une perspective rétrospective. Pour elle, Atticus est un héros, ou au moins un antihéros au vu de ses imperfections humaines. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que le manuscrit original de *To Kill a Mockingbird* s'appelait *Atticus*, et ce même personnage est glorifié par Gregory Peck dans la version cinématographique. Il ne serait pas démesuré de suggérer que dans cette citation, Scout compare son père à Jésus-Christ[147]. Parmi les miracles que ce dernier a accompli, il y a le miracle de la tempête apaisée, cité dans les Évangiles selon Matthieu (8:23-27), Marc (4:35-41) et Luc (8:22-25), où Jésus aurait apaisé la tempête sur la mer de Galilée. La tempête est également une métaphore pour la condition humaine, ainsi que le racisme et les préjugés, qu'Atticus fait de son mieux pour combattre.

La vitesse de l'éclair

En physique, un éclair est l'éclat de lumière provoqué par une décharge électrique. La vitesse de la lumière est une constante universelle, et il est accepté scientifiquement que rien ne se propage plus vite que la lumière. La rapidité et l'imprévisibilité des éclairs ont donné naissance à de multiples métaphores et comparaisons à ce sujet, dont la plupart sont lexicalisées. Encore une fois, l'universalité de ce concept explique pourquoi les métaphores suivantes ont pu être traduites littéralement, ou au moins en gardant le même *comparant*.

Dans cette première comparaison, Scout décrit l'intelligence de Dill et ses capacités extraordinaires de calcul mental. Elle compare la vitesse de ses calculs à l'éclair, une image qui fonctionne aussi bien dans la langue source que dans la langue cible :

---

[147] Scout n'est pas la seule à établir un rapprochement entre Atticus et Jésus. Lors d'une discussion à propos du procès, Uncle Jack emploie une métaphore biblique : « let this cup pass from you, eh? » (p. 98). Cette métaphore est dérivée d'une prière de Jésus dans jardin de Gethsémani, citée dans les Évangiles selon Matthieu et Luc :

« my Father, if it is possible, let this cup pass from me » (Matthew 26:39)
« Father, if you are willing, take this cup from me » (Luke 22:42)

Comme Jésus avant la Crucifixion, Atticus s'apprête à se sacrifier et à souffrir pour le bien des autres. Il a été choisi par le juge Taylor et il remplit ses obligations avec dignité.

he could add and subtract faster than lightning (158)	*Il pouvait additionner et soustraire plus vite que l'éclair* (156)	1961
	Il savait calculer à la vitesse de l'éclair (203, 225)	1989, 2005

Nous avons à nouveau affaire à un comparatif :

« A [le calcul mental de Dill] ≈ B [l'éclair] » est devenu « A ≥ B » (Morier 1975 : 709).

En utilisant un comparatif au lieu d'une comparaison traditionnelle (*comme/like*), l'écrivain cherche à « exagérer l'élément valeur du comparé en le mettant au-dessus du comparant » (Morier 1975 : 709). Il s'agit d'un glissement sémantique capable de modifier, voire intensifier, les métaphores mortes et les images conventionnelles, comme le montrent les deux exemples donnés par Morier (1975 : 709) :

« elle est belle comme le jour » → « elle est plus belle que le jour »
« laid comme un singe » → « plus laid qu'un singe »

Sans doute pour des raisons de fidélité, la traduction de 1961 a conservé le comparatif *faster than / plus vite que*. Cependant, les deux autres traductions se conforment aux locutions françaises avec l'expression lexicalisée éprouvée : *à la vitesse de l'éclair.* Dans tous les cas, le lecteur comprend que l'intelligence de Dill est inégalable, puisque rien ne va plus vite que l'éclair.

La métaphore suivante fait à nouveau référence à la vitesse de l'éclair. Cette fois-ci, c'est la course de Tom Robinson qui est particulièrement rapide lorsqu'il essaie de s'échapper de la prison. L'expression *fit to beat lightning* est une adaptation de la comparaison *faster than lightening*[148], sauf que le verbe *to beat* nous fait penser au combat et à la détermination dont fait preuve Tom Robinson pour s'évader. L'on peut imaginer une

[148] La locution « *verbe* + fit to beat + *substantif* » relève du parler local. En voici un autre exemple dans *To Kill a Mockingbird* : « Mayella was screamin' fit to beat Jesus » (p. 190). En 1961, *to beat* a été traduit littéralement par *assommer* pour créer une figure vive : *Mayella braillait à en assommer Jésus* (1961 : 189), mais les autres traducteurs ont opté pour un comparatif : *Mayella braillait plus fort que Jésus* (1989 : 244, 2005 : 269). Le choix du verbe *brailler* dans les trois versions est intéressant, puisqu'il est à la fois familier et archaïque : « ce verbe demeure usuel au Québec, dans la francophonie canadienne et dans certaines régions de France, mais il n'appartient plus à l'usage courant de la majorité des locuteurs du français » (Multidictionnaire de la Langue Française). Cela ajoute une touche d'étrangeté aux versions françaises.

course entre Tom et l'éclair, dans laquelle Tom court tellement vite qu'il pourrait battre l'éclair au poteau d'arrivée.

he was runnin' fit to beat lightnin' (265)	*il courait plus vite que l'éclair* (267) *il a filé comme un éclair* (342, 372)	1961 1989, 2005

En 1961, la traductrice a opté pour un simple comparatif afin de garder la fluidité en français. Il est évident qu'une traduction littérale, c'est-à-dire mot-à-mot, de ce segment aurait eu un effet défamiliarisant sur le lecteur[149]. Quant aux versions de 1989 et 2005, la comparaison lexicalisée *comme un éclair* est dépourvue de l'adverbe *vite.* Pourtant, il n'y a aucune perte puisque le verbe *filer*[150] se suffit à lui-même pour transmettre la notion de rapidité.

Voici la dernière comparaison au sujet de l'éclair :

He was up like lightning (289)	*Il se releva dans un éclair* (293) *Il se releva en un éclair* (376, 405)	1961 1989, 2005

Ici on aurait pu envisager une traduction littérale de la comparaison : *comme un éclair*, mais nos trois traductrices ont visiblement préférée une autre solution qui semble plus naturelle en français : *dans/en un éclair*. Il s'agit d'une expression lexicalisée, qui signifie *en un rien de temps.* Sans changer le sens du segment et sans perdre l'image de l'éclair, cette comparaison a été transposée avec facilité dans les trois versions.

[149] De nos jours l'effet défamiliarisant est davantage accepté, voire souhaitable, d'abord parce que la défamiliarisation est une des caractéristiques du langage poétique, mais aussi grâce à Venuti et sa promotion de la traduction sourcière, qui, selon lui, est loin d'être négatif : « foreignizing « goes beyond literalism to advocate […] experimentalism: innovative translating that samples the dialects, registers and styles already available in the translating language » (Venuti 2000 : 314). The result is a style which is heterogeneous and « defamiliarizing » (*ibid*) » (Boase-Beier 2006 : 68).

[150] *Filer* = s'en aller rapidement / disparaître en courant

H. La géologie

Parmi les références au monde extérieur, il y a les métaphores en lien avec les phénomènes géologiques. Comme celles relatives aux conditions météorologiques, ces métaphores qui s'appuient sur la formation de la Terre sont universellement compréhensibles et, en théorie, transposables d'une langue à une autre. Dans le segment suivant, Scout décrit la longue période d'attente entre le moment où Jem a arraché les camélias et l'arrivée de leur père à la maison. Les enfants savent qu'ils seront punis et ils attendent la réaction d'Atticus avec appréhension.

Two geological ages later (114)	*Deux ères géologiques s'écoulèrent* (112)	1961
	Deux ères géologiques plus tard (151)	1989
	Deux ères géologiques plus tard (164)	2005

En anglais familier, le terme *ages* est couramment utilisé pour désigner une longue période. En français aussi, *un âge* signifie *une période* ou *une ère*. Cependant, lorsqu'il apparaît dans des expressions hyperboliques, telles que *to wait ages* ou *it has been ages*, le mot *ages* est généralement traduit par *une éternité.* Afin d'éviter une simple expression lexicalisée, c'est-à-dire *ages later*, Harper Lee a amplifié et revivifié la métaphore, la transformant en *two **geological** ages later*. Cette transformation ajoute une touche d'originalité ainsi que de l'humour, l'hyperbole étant l'un des procédés types de l'humour. Puisqu'en réalité une ère géologique dure des millions d'années, l'accent est mis sur la tendance de Scout à exagérer les faits de manière humoristique. En outre, cette exagération nous rappelle le jeune âge de Scout et le fait que la perception du temps chez les enfants est ralentie : « A day was twenty-four hours long but seemed longer » (p. 6).

Couvrant environ 71% de la terre[151], les océans sont connus pour leur immensité et leur profondeur. Le jour de Noël chez sa tante Alexandra, Scout nous présente son cousin Francis, un garçon qu'elle trouve très peu intéressant. Converser avec Francis provoque en Scout un sentiment d'ennui profond, presqu'asphyxiant. Elle compare cette sensation à une lente noyade au fond de l'océan :

[151] http://www.oceanicinstitute.org/aboutoceans/aquafacts.html

Talking to Francis gave me the sensation of settling slowly to the bottom of the ocean (89)	*Parler à Francis me donnait la sensation de me poser lentement dans le fond de l'océan* (87)	1961
	Cette conversation avec Francis me donnait l'impression de couler lentement au fond de l'océan (119)	1989
	Parler avec Francis me donnait l'impression de couler lentement au fond de l'océan (130)	2005

Nous revenons encore une fois à la notion « *bad/sad is down* ». Francis est quelqu'un d'oppressif, qui a un impact négatif sur sa cousine. Il lui fait tomber le moral en-dessous de zéro : si zéro équivaut au niveau de la mer, le moral de Scout coule jusqu'aux fonds marins. Le lecteur peut imaginer la sensation d'asphyxie, lorsque Francis vide Scout de toute son énergie et qu'elle se noie lentement dans l'ennui. Sans bouteille d'oxygène, aucun être humain ne peut respirer en dessous de l'eau, ce qui rend la comparaison *vive* de Scout compréhensible dans n'importe quelle langue.

Le Mont Everest

Nous allons passer des fonds marins à l'autre extrémité géologique : les sommets des montagnes. Nous avons mentionné plus haut la notion universelle « *good is up* », mais la hauteur est également synonyme de supériorité et d'autorité. Dans la hiérarchie sociale de la ville de Maycomb (voir deuxième chapitre) c'est Aunt Alexandra qui se trouve au sommet de la pyramide. C'est de manière tout à fait délibérée que Scout compare ce même personnage au Mont Everest :

Aunt Alexandra would have been analogous to Mount Everest: throughout my early life, she was cold and there (86)	*Tante Alexandra aurait pu être comparée au mont Everest. Pendant toute ma première enfance elle a été froide et lointaine* (83)	1961
	je dirais que, présente et glacée comme le mont Everest, tante Alexandra n'avait cessé d'occuper mes jeunes années (115)	1989
	tante Alexandra aurait été semblable à l'Everest, froide et présente, ce qu'elle fut durant toute mon enfance (126)	2005

Le Mont Everest est officiellement la plus haute montagne au monde et, comme la vitesse de la lumière, il constitue un point de repère universel. L'image de la montagne est fréquemment utilisée de manière figurative pour décrire quelque chose d'énorme ou d'insurmontable. En voici quelques exemples :

Faith can move mountains / la foi soulève les montagnes (fait des miracles)
Mountains of work = énormément de travail

Cependant, en comparant Aunt Alexandra au Mont Everest, Scout fait preuve d'une certaine créativité. Même si c'est la hauteur du Mont Everest qui l'a rendu célèbre, cela ne fait pas partie des traits qu'il partage avec Aunt Alexandra. Pour cela, Scout signale au lecteur les deux éléments que sa tante et cette montagne ont en commun : 1) une présence constante, et 2) la froideur. Scout veut profiter de sa jeunesse de garçon manqué en toute liberté, mais sa tante s'y oppose. Cette dernière représente donc un obstacle insurmontable pour la jeune fille.

Le contexte historique ne fait qu'intensifier la force métaphorique de ce segment. Il ne faut pas oublier que jusqu'en 1953, l'homme n'avait toujours pas atteint le sommet du Mont Everest, malgré de nombreuses expéditions. Alors, pendant les années trente, l'Everest restait invaincu et son sommet paraissait hors de portée pour l'homme. Il est intéressant de noter que parmi les premiers Britanniques ayant tenté l'ascension figurait George *Finch*, un homme qui partage le nom de famille de Scout. Même s'il n'est pas parvenu à atteindre le sommet, George Finch fut le premier, avec Geoffrey Bruce, à dépasser les 8000 mètres d'altitude en 1922, un record pour son époque. Son nom de famille n'est qu'une simple coïncidence, mais toujours est-il que pendant l'enfance de Harper Lee, et encore lorsqu'elle écrivait *To Kill a Mockingbird,* l'ascension de l'Everest était un sujet d'actualité.

Tous ceux qui ont fait de l'escalade peuvent apprécier la sensation de liberté ressentie en altitude. Les montagnes ont tendance à être moins peuplées et moins polluées que les villes, et par conséquent, l'air de la montagne est plus propre. En comparaison avec la ville de Maycomb où l'été il fait une chaleur accablante, l'air de la montagne est synonyme de

liberté et de rafraîchissement. Suite à la mort de Mrs Dubose, Atticus explique à ses enfants que cette femme voulait mourir libérée, sans morphine alors qu'elle y était dépendante :

> *'Did she die free?' asked Jem.*
>
> *'As the mountain air,' said Atticus.*

As the mountain air (123)	*Comme l'air de la montagne* (121) *Libre comme l'air* (161, 176)	1961 1989, 2005

La référence à la montagne nous rappelle également les camélias de Mrs Dubose, de l'espèce nommée *snow on the mountain.* Mrs Dubose, comme Aunt Alexandra, fait partie de ces personnes blanches qui se situent au sommet de la pyramide sociale, tout comme la neige étalée sur le sommet d'une montagne.

<u>La Lune</u>

Dès le début du roman, Dill est fasciné par la maison sinistre de la famille Radley. Pour illustrer cette fascination, la narratrice utilise la comparaison suivante :

it drew him as the moon draws water (9)	*il en ressentait l'attraction comme la mer celle de la lune* (14) *il se laissait attirer comme un papillon par la lumière* (18, 20)	1961 1989, 2005

À première vue, ce segment n'est pas trop compliqué à traduire. L'eau, ou plus précisément, la mer, est le *comparant* qui remplace Dill, et la lune représente la maison des Radley (« *it* »). La comparaison « as the moon draws water » fait intervenir à la fois l'eau et la lune. Il s'agit de la marée, l'eau de la mer, qui est attirée par la gravité de la lune. Or, dans le texte, la réapparition de la lune vient assez vite après :

> Inside the house lived a malevolent phantom. People said he [Boo Radley] existed, but Jem and I had never seen him. People said he went out at night when the moon was down, and peeped in windows. (p. 9)

Autrement dit, il y a un réseau autour de cette comparaison, avec des échos tout au long du texte, notamment lorsque les enfants se faufilent dans le jardin des Radley : « An old Franklin stove sat in a corner of the porch; above it a hat-rack mirror caught the **moon** and shone eerily ». (p. 58), « The back porch was bathed in **moonlight** » (p. 59) (mes propres annotations en caractères gras). Paradoxalement, ce n'est pas Boo Radley mais l'*absence* de la lune qui symbolise le danger, ce qui est confirmé la veille du procès quand les enfants vont à la recherche d'Atticus : « There was no moon tonight » (p. 164), et surtout quand Jem et Scout partent à la fête de Halloween : « There was no moon. The street light on the corner cast sharp shadows on the Radley house » (p. 280).

Comme l'Everest, le soleil, ou encore l'éclair, la marée est un phénomène naturel. Elle est perpétuelle et se produit partout sur toute la planète, de manière plus ou moins importante. Pour cette raison, la première traductrice a pu conserver les mêmes *comparants* dans la traduction de 1961. En 1989, la traductrice a choisi une approche davantage cibliste, en remplaçant la comparaison de Harper Lee par une expression lexicalisée au sens équivalent et largement usitée en français. Cette nouvelle comparaison qui évoque un papillon attiré par la lumière reste inchangée en 2005. Cela nous laisse penser que si *To Kill a Mockingbird* avait été écrit d'abord en français, c'est cette image qui aurait prédominé, sauf en cas de création artistique de la part de l'auteur. Même s'il y a plus de mer en France qu'en Alabama, la traductrice de la version de 2005 a visiblement préféré la comparaison proposée en 1989, certainement à cause de son idiomaticité en français. Plutôt qu'une création du traducteur, ce changement de véhicule n'est que le résultat d'un transfert direct de l'anglais vers le français, où il existe déjà une expression équivalente toute faite. Cependant, cette nouvelle image apporte un petit rappel au contexte géographique. Le roman contient de nombreuses scènes ayant lieu les nuits d'été, et dans lesquelles les insectes sont mentionnés par la narratrice, notamment la scène où Atticus attend devant la cellule de Tom Robinson pour le protéger des lyncheurs :

> In the light from its bare bulb, Atticus was sitting propped against the front door. He was sitting in one of his office chairs, and he was reading, oblivious of the nightbugs dancing over his head. (p. 166)

Revenons au sujet de la lune. En anglais comme en français, les métaphores et les expressions idiomatiques qui font référence à notre satellite naturel sont nombreuses. En voici quelques exemples :

To ask for the moon / demander la lune	réclamer quelque chose d'impossible
To be over the moon	être extrêmement heureux
To promise the moon	promettre quelque chose d'impossible
Être dans la lune	être perdu dans ses pensées
Décrocher la lune	obtenir l'impossible

Nous remarquons que la notion d'impossibilité est récurrente dans les métaphores lunaires. Située encore plus loin que le sommet de l'Everest, l'homme n'a pas pu accéder à la lune avant 1969. La lune est un satellite mystérieux et fascinant, toujours inaccessible pour la plupart des gens, et Scout n'est pas une exception. Lorsqu'elle demande à son père si elle peut aller chez Calpurnia, Aunt Alexandra intervient à nouveau et lui interdit d'aller dans le quartier des gens de couleur. Scout compare cette interdiction à l'inaccessibilité de l'autre côté de la lune :

I might as well have wanted to see the other side of the moon (247)	*J'aurais aussi bien pu désirer voir l'autre face de la lune!* (249)	1961
	À croire que j'avais demandé la lune (319)	1989
	J'aurais aussi bien pu avoir émis le désir de visiter l'autre face de la lune (348)	2005

Au premier abord, ce segment ne semble pas métaphorique mais il y a bien une comparaison dissimulée. Le *comparé* est l'idée de rendre visite à Calpurnia et le *comparant* est l'idée de voir l'autre face de la lune. Ce que ces deux choses ont en commun est l'impossibilité. Pour Scout, le fait d'aller chez Calpurnia, la femme qui l'a élevée et qui vient à la maison tous les jours, n'a rien d'extraordinaire. Alexandra, elle, est scandalisée par ce souhait, comme si Scout avait *demandé la lune* (traduction cibliste de 1989). Alors que la jeune fille assume l'inaccessibilité inhérente de la lune, elle est contrariée par le manque de cohérence dans le raisonnement de sa tante. Cette comparaison met en relief l'exagération des règles imposées par Aunt Alexandra. L'autre face de la lune, autrement appelé *the dark side of the moon*, est le côté de notre satellite naturel qui n'est jamais visible depuis la Terre, quelle que soit la position de celui qui le regarde. À cause de

la rotation synchrone, lorsque nous regardons la lune, nous voyons toujours la même partie face à la terre. Cela est un fait scientifique, invariable d'une culture à une autre, et par conséquent, compréhensible dans toutes les langues.

Entre les traductions de 1961 et 2005, il y a une différence sémantique qui mérite notre attention. En 1961, comme dans le texte source, Scoute parle de *voir* l'autre face de la lune, alors qu'en 2005, elle parle de la *visiter*. De nos jours, grâce aux avancées technologiques, nous avons à notre disposition des images de l'autre hémisphère de la lune, donc il est devenu tout à fait possible de voir cette face cachée[152]. En revanche, le tourisme lunaire demeure quasiment impossible, au moins pour l'instant. En remplaçant *voir* par *visiter*, la troisième traductrice a rétabli na notion d'impossibilité selon le contexte actuel.

En développant cette comparaison, on peut imaginer que la lune représente la ville de Maycomb, également divisée en deux parties : le centre-ville habité par les Blancs, et le quartier des Noirs (convenablement appelé *the dark side*) en périphérie. Pour la plupart des gens blancs de l'époque, il n'était pas envisageable de mettre les pieds dans ce quartier. Seule Scout est assez curieuse et ouverte d'esprit pour vouloir découvrir cette face cachée de la ville. Toutefois, il ne s'agit pas d'une métaphore vive ni d'une nouvelle création dans la littérature américaine. En 1897, l'écrivain américain Mark Twain l'avait déjà appliquée à l'homme dans *Following the Equator* : « Every one is a moon, and has a dark side which he never shows to anybody » (Twain 1989 [1897] : 654)[153].

I. La nature et les animaux

Nous avons analysé maintes métaphores et comparaisons au sujet de la Terre, de la météo et de la géographie. À présent nous allons transférer notre attention vers les organismes vivants, notamment les plantes et les animaux qui habitent notre planète.

---

[152] La face cachée de la lune a été photographiée (par Luna 3) pour la première fois en 1959, moins d'un an avant la publication de *To Kill a Mockingbird*, mais longtemps après les événements racontés par Scout. Il a fallu attendre décembre 1968 pour que les premiers êtres humains (les astronautes de la mission *Apollo 8*) voient la face cachée de la lune à l'œil nu.

[153] Cette maxime ouvre le chapitre LXVI de *Following the Equator*. Il est à noter que *Following the Equator* est une œuvre non fictive qui critique le racisme ainsi que l'oppression de l'Empire Britannique.

> Les métaphores animalières ont toujours eu une grande place dans la littérature, notamment depuis notre bon Jean de La Fontaine. Et beaucoup d'entre nous ont appris et retenu Le Corbeau et le Renard, La Cigale et la Fourmi, ou encore Le Lièvre et le Tortue. (Guédon 2015)

Les références aux animaux servent de repères dans une narration, ou encore de *comparants* dans certaines métaphores. D'ailleurs, la différence entre les espèces et leur localisation nous permet de distinguer entre les endroits géographiques. Nous avons déjà vu comment l'évocation de certaines plantes et certains animaux aident à construire l'univers de l'Alabama du sud dans la narration de Scout. Tous les exemples que nous allons étudier dans cette partie font référence à des espèces qui sont généralement connues dans la plupart des cultures. Dans chaque cas, il y a une traduction facilement disponible en français, ce qui a permis aux traducteurs d'effectuer de nombreuses traductions littérales, mais parfaitement intelligibles.

Dans le sud de l'Alabama, la neige est extrêmement rare. Scout se rappelle d'une occasion extraordinaire où il a neigé à Maycomb et elle a construit, à l'aide de son frère, un bonhomme de neige. Elle a décoré ce bonhomme avec le chapeau de Miss Maudie, qu'elle a retrouvé le lendemain complètement glacé :

Miss Maudie's sunhat was suspended in a thin layer of ice, like a fly in amber (80)	*Le chapeau de Miss Maudie était pris dans une mince couche de glace, comme une mouche dans l'ambre* (77)	1961
	Le chapeau de Mme Atkinson pendait sur un reste de glace, tel un insecte sur un attrape-mouche (107)	1989
	Le chapeau de Miss Maudie était suspendu à une mince couche de glace, telle une mouche dans l'ambre (118)	2005

Des gisements d'ambre se trouvent aux quatre coins du monde, même si la mer Baltique est le lieu d'origine le plus connue. Quant aux mouches, ces insectes sont abondants sur tous les continents habitables, donc il n'y a aucune difficulté à trouver des correspondances directes pour traduire cette comparaison de manière littérale. Il suffit de lire la définition du substantif *ambre* dans les dictionnaires anglais et français pour comprendre que le phénomène de la mouche (ou un autre insecte) attrapée dans la résine fossilisée est répandu dans les deux cultures :

> **Ambre** : résine fossile jaune ou rouge [...] L'ambre jaune contient souvent des insectes englués, parfaitement conservés. (Larousse)
>
> **Amber**: a yellow or yellowish-brown hard translucent fossil resin derived from extinct coniferous trees that occurs in Tertiary deposits and often contains trapped insects. It is used for jewellery, ornaments, etc. (Collins)

Cette comparaison contient deux *comparants* et deux *comparés* : la mouche représente le chapeau, et l'ambre représente la couche de glace qui a gelé autour du chapeau. Malgré le fait que cette comparaison ne soit pas lexicalisée en français, l'image à elle seule est efficace pour décrire la position et l'état du chapeau au lecteur. Cependant, la traductrice de la version de 1989 a fait le choix de remplacer *l'ambre* par un *attrape-mouche*, ce qui implique une volonté préméditée de piéger l'insecte. Ce piège est un présage du sort de Tom Robinson, qui sera également emprisonné à cause des préjugés de Maycomb.

Contrairement au français, en anglais la métaphore *fly in amber* est une métaphore morte, avec sa propre entrée dans le dictionnaire. Elle est utilisée pour désigner « a strange relic or reminder of the past » (Collins). Une fois que l'insecte a été coincé dans l'ambre, il peut être préservé pendant des millions d'années, protégé de l'air et de l'eau. Ainsi, grâce à l'ambre, nous avons des traces d'insectes et de plantes préhistoriques, ce qui donne un double sens à la comparaison. En dépit des progrès sociologiques, le passé restera toujours gravé dans l'histoire des États-Unis. Elle nous rappelle que certaines coutumes d'autrefois et certains préjugés perdurent encore.

Toujours au sujet de Miss Maudie, quand la narratrice décrit sa voisine plus tôt dans le roman elle la compare à un caméléon :

She was a widow, a chameleon lady (47)	*Elle était veuve. C'était une dame caméléon* (42)	1961
	C'était une veuve un peu caméléon (64)	1989
	C'était une veuve, une dame caméléon (71)	2005

À première vue, cette métaphore décrit la façon de s'habiller de Miss Maudie. Le matin, dès l'aube, elle travaille dans son jardin en salopette, mais le soir elle se transforme en une véritable dame du Sud :

> a chameleon lady who worked in her flower beds in an old straw hat and men's coveralls, but after her five o'clock bath, she would appear on the porch and reign over the street in magisterial beauty. (p. 47)

Sa salopette nous fait penser aux habitudes vestimentaires peu féminines de Scout. Cette dernière, qui déteste les robes et n'arrive pas à trouver sa place dans le monde des femmes, éprouve de l'admiration pour Miss Maudie et sa capacité à se transformer en femme une fois son travail fini. D'ailleurs, contrairement à Aunt Alexandra, Miss Maudie est très proche de la jeune fille et la respecte malgré ses différences :

> Jem and I had considerable faith in Miss Maudie. She never told on us, had never played cat and mouse with us, she was not at all interested in our private lives. She was our friend. (p. 49)

Miss Maudie fait bien partie de la communauté blanche mais elle n'est pas contaminée par les préjugés de ses contemporains. Elle est capable de se mettre à la place des autres, notamment de Tom Robinson. C'est par respect pour ce dernier qu'elle a refusé d'assister au procès. À propos des symboles consacrés ou conventionnels, Morier spécifie que le caméléon représente la *versatilité* et *l'adaptabilité* (Morier 1989 : 1137), deux caractéristiques qui sont attribuées à Miss Maudie.

L'aspect le plus frappant de cette métaphore est sa forme. Elle consiste en deux noms consécutifs, dont le premier (caméléon) agit comme un adjectif. Selon Morier, celle-ci est une métaphore par *juxtaposition* :

> L'énoncé A-B ou B-A constitue un cas particulier important. C'est, en effet, dans la catégorie de la juxtaposition brutale ou parataxe du comparé et du comparant qu'il faut ranger le substantif épithète. Ainsi dans : une femme-sphynx. (Morier 1975 : 691)

Il s'agit d'une façon économique de dire *the lady is a chameleon,* ou encore, *the lady is like a chameleon*. Cette technique a été également utilisée pour nommer certains superhéros célèbres :

Spiderman = *a man who is like a spider*

Cat-woman = *a woman who is like a cat*

Nous avons traité aux chapitres précédents de la famille Ewell, notamment Mr. Bob Ewell, le père de la famille et le méchant du roman. S'il vivait au vingt-et-unième siècle, Mr Ewell ferait partie des gens que l'on appelle *white trash*, un terme expliqué ci-dessous par Fender :

> The term started out as a black response to insults like "Nigger," but it was quickly adopted in white usage too, as a way of discriminating between the deserving and undeserving poor - a distinction that persists in To Kill a Mockingbird too. (Fender 2012: 103)

Maintenant nous allons regarder les métaphores et les comparaisons qui illustrent des analogies entre les Ewell et certains animaux, montrant ainsi leur manque d'éducation et leur niveau social moindre. Les exemples suivants sont également transposables en français sans perte de sens.

They were people, but they lived like animals (34)	*il m'emmènerait voir comment ils vivaient ... des bêtes* (29)	1961
	C'étaient des êtres humains mais ils se comportaient comme des animaux (47)	1989
	C'étaient des êtres humains, mais ils vivaient comme des animaux (54)	2005

Cette fameuse description de la part d'Atticus est conforme à la tradition de traiter d'animal une personne qui est sale, impolie ou grossière. En effet, l'adjectif français *bête*, synonyme de *stupide*, est dérivé du substantif *bête*, le terme zoologique pour désigner tout animal quadrupède, ou parfois des insectes. Voici, en français et en anglais, quelques exemples de noms d'animaux qui sont fréquemment attribués aux êtres humains selon leurs traits. Nous remarquons que chaque animal a des connotations différentes et qu'il y a une correspondance non-négligeable entre les deux langues.

Anglais	Définition		Français	Définition
chicken	coward		poule (mouillée)	lâche
donkey / ass	stupid		âne	stupide
pig	dirty, greedy		cochon	sale
bitch	nasty		chienne	une femme (insulte)
cow	nasty		(grosse) vache	méchant
(to act the) goat	to fool around		chèvre	incompetent
(cold) fish	unfriendly/unemotional		poisson rouge	distrait
sheep	conformist		mouton	soumis

Cette concordance à travers les deux langues est démontrée dans notre corpus. Prenons d'abord l'exemple de la poule :

Cecil Jacobs is a big wet he-en! (287)	*Cecil Jacobs est une grosse poule mouillée!* (292)	1961
	Cecil Jacobs est une grosse poule mouil-lée! (374, 404)	1989, 2005

Visiblement, le rapport entre la poule et la lâcheté est plus important en français, cet animal étant cité métaphoriquement même quand il n'apparaît pas dans l'original :

'Scout's a coward!' ringing in my ears (85)	*j'entendis sonner à mes oreilles: - Scout est une lâche* (82)	1961
	Scout est une poule mouillée! L'horrible phrase me résonna dans les oreilles (114)	1989
	tandis que résonnait à mes oreilles "Scout est une poule mouillée!" (124)	2005

it's all dark and creepy (117)	***c'est tout noir et ça donne la chair de poule*** (115)	1961
	elle est vieille et abîmée (153)	1989
	elle est sombre et effrayante (167)	2005

L'expression française « avoir/donner la chair de poule » est utilisée en 1961 pour remplacer l'adjectif *creepy* dans la description de la maison de Mrs Dubose. Comme son équivalent en anglais « goosebumps », cette locution provient de la ressemblance entre la peau hérissée d'une personne et la peau d'une poule après avoir arraché les plumes. Jem et Scout ont peur d'aller chez Mrs Dubose mais Scout tient à accompagner son frère, montrant ainsi qu'elle est loin d'être lâche.

Le lien entre la famille Ewell et les animaux est maintenu tout au long du procès de Tom Robinson, avec une certaine préférence pour les cochons :

white people wouldn't have anything to do with her because she lived among pigs (212)	*les Blancs ne voulaient rien avoir à faire avec elle parce qu'elle vivait dans les ordures* (211)	1961
	les Blancs ne voulaient pas entendre parler d'elle parce qu'elle vivait dans une porcherie (271)	1989
	les Blancs ne voulaient rien avoir affaire avec elle parce qu'elle vivait dans une porcherie (298)	2005

Dans les trois versions françaises, l'accent a été mis sur le bâtiment de la maison de la famille Ewell plutôt que les membres de la famille. L'absence des cochons dans les traductions nous rappelle l'absence d'une véritable figure paternelle dans la vie de Mayella. Littéralement, une porcherie est un endroit où l'on garde les cochons, ce qui implique que Mayella habite chez des cochons, même si elle se trouve souvent seule. En 1961, la métaphore a été omise et remplacée par une explicitation (*les ordures*), ce qui transmet le sens du désordre sans conserver la référence aux cochons.

C'est lors de son premier jour à l'école que Scout rencontre un membre de la famille Ewell pour la première fois. Il s'agit de Burris Ewell, un des petits frères de Mayella : « He was the filthiest human I had ever seen. His neck was dark grey, the backs of his hands were rusty, and his fingernails were black deep into the quick » (p. 29). La ressemblance avec les cochons se trouve dans les actions de cet enfant, notamment le grognement. Le garçon grogne deux fois d'affilée, montrant que son attitude détestable est bien invétérée :

He gave a short contemptuous snort (30)	segment omis entièrement	1961
	il laissa échapper un grognement méprisant (43)	1989
	il laissa échapper un grognement méprisant (48)	2005

En français, deux verbes sont proposés pour traduire *snort* : *renifler* (1961 et 1989) et *grogner* (2005). Ces verbes ne sont pas synonymes[154], mais ils s'appliquent tous les deux aux cochons. Ainsi, la métaphore qui relie la famille Ewell et les animaux est filée :

The boy snorted and slouched leisurely to the door (31)	*Le garçon renifla fortement et sans se presser, le pas traînant, il se dirigea vers la porte* (28)	1961
	Le gars renifla et se dirigea vers la porte en traînant les pieds (44)	1989
	Le garçon grogna et se dirigea tranquillement vers la porte (50)	2005

Connu pour son manque de respect envers toutes les personnes, Bob Ewell rabaisse sa propre fille au niveau des animaux en la comparant à un cochon[155] :

I heard Mayella screamin' like a stuck hog inside the house (190)	*j'entendis dans la maison Mayella brailler comme un cochon qu'on égorge* (189)	1961
	j'entends Mayella brailler dans la maison comme un porc qu'on égorge (268)	2005

Il n'est donc pas surprenant que Mr Ewell déshumanise Tom Robinson :

I seen that black nigger yonder ruttin' on my Mayella (190)	*j'ai vu c'sale nègre là-bas, enfournant ma Mayella!* (189)	1961
	J'vois c'te cochon d'Nègre en train d'besogner ma Mayella! (244)	1989
	J'vois ce nègre noir en train d'besogner ma Mayella! (269)	2005

[154] *renifler* = **aspirer** par le nez, *grogner* = **émettre** un bruit sourd

[155] En 1989, elle est comparée à un veau : *j'entends Mayella brailler comme un veau dans la maison* (p. 244)

Si Bob Ewell n'a pas de respect pour sa propre fille, il est inimaginable qu'il puisse en avoir pour Tom Robinson. Pour lui, Tom Robinson n'est qu'un animal, ce qui se voit à travers son choix de verbe dans cette citation. *To rut* est un verbe utilisé pour parler de l'activité sexuelle d'un cerf ou d'un élan, mais jamais pour un être humain. Voici la définition fournie par le dictionnaire Collins en ligne : « Rut : verb. (of male ruminants) to be in a period of sexual excitement and activity ». Les verbes choisis en français (*besogner/enfourner*) sont d'un registre familier, conforme au style de Mr Ewell, mais il n'y a aucun rapport avec les animaux. Pour cette raison, la traductrice en 1989 a ajouté l'insulte *cochon* afin de conserver la déshumanisation et son mépris envers Tom Robinson.

Néanmoins, Mayella Ewell n'est pas placée au même niveau que les autres membres de sa famille. Plusieurs détails parsemés dans le roman nous montrent qu'elle est tout simplement la victime du comportement de son père. Comme Scout et Jem, elle n'a pas de mère, mais elle n'a pas eu la chance d'avoir un père comme Atticus. Toute seule, elle s'occupe de ses petits frères et de ses petites sœurs lorsque leur père s'enivre avec l'argent de ses allocations. Au milieu de la déchèterie qui leur sert de maison se trouvent six pots de géraniums, sans doute cultivés par Mayella dans l'espoir de construire une vie meilleure pour elle-même :

> Against the fence, in a line, were six chipped-enamel slop jars holding brilliant red geraniums, cared for as tenderly as if they belonged to Miss Maudie Atkinson, had Miss Maudie deigned to permit a geranium on her premises. People said they were Mayella Ewell's. (p. 188)

Pour montrer que Mayella n'est pas malveillante comme son père, Scout compare la jeune femme à un chat, plutôt qu'un cochon. Le chat est un animal dont les connotations sont moins péjoratives.

like a steady-eyed cat with a twitchy tail (199)	*comme un chat qui à l'œil aux aguets et le bout de la queue qui frémit* (198)	1961
	elle semblait aux aguets tel un chat au regard fixe et à la queue battante (256)	1989
	elle semblait aux aguets tel un chat qui aurait le regard fixe tout en battant de la queue (281)	2005

Toutefois, les chats ne sont pas totalement inoffensifs. Ce sont des chasseurs, attirés notamment par les souris et les oiseaux. Si Tom Robinson est l'oiseau moqueur, Mayella est le chat qui le poursuit sans relâche. Les chats sont programmés par la nature pour chasser leur proie, de la même manière que Mayella a été élevée par son père dans un environnement où le racisme et les préjugés font partie de l'instinct humain. Pour chasser, les chats sont munis de griffes et de canines bien pointues. Ces dernières sont aussi indispensables pour se défendre, ce que Mayella n'a pas fait lors de la visite de Tom Robinson :

Fought him tooth and nail? (199)	*Battue avec les dents et les ongles?* (199)	1961
	En le giflant et en le mordant? (256)	1989
	Vous vous êtes battue bec et ongles? (281)	2005

En 2005, le segment « tooth and nail » a été traduit par « bec et ongles », nous transportant à nouveau dans le domaine des oiseaux plutôt que celui des félins. Ce mélange entre un prédateur et un oiseau vulnérable montre que Mayella n'est pas coupable à cent-pour-cent. Victime de sa situation familiale, on pourrait, à la rigueur, la placer parmi les oiseaux moqueurs.

En plus des oiseaux, les chats chassent des poissons, et non seulement Mayella cherche à faire condamner Tom Robinson, mais elle cherche aussi à duper le juge et le jury. La comparaison suivante est une description du Judge Taylor et du sténographe judiciaire, dans laquelle ils sont comparés à des poissons :

Judge Taylor was on the Bench, looking like a sleepy old shark, his pilot fish writing rapidly below in front of him (181)	*Il avait l'air d'un vieux requin endormi; devant lui et en dessous son poisson pilote écrivait rapidement* (180)	1961
	Juché sur son estrade, le juge Taylor avait l'air d'un vieux requin assoupi et son poisson-pilote écrivait à ses pieds, face à lui (233)	1989
	Juché sur son estrade, le juge Taylor avait l'air d'un vieux requin assoupi dont le poisson pilote écrivait rapidement au-dessous de lui (257)	2005

Depuis son *trône* (voir ci-dessus), le juge Taylor dirige le procès lorsque le sténographe suit l'action de manière passive, notant par écrit la totalité du discours. Mayella et son père se croient capables de duper la communauté de Maycomb, y compris les représentants de la loi, mais le juge Taylor ne se laisse pas abuser. Il est peut-être âgé et fatigué, mais il voit à travers les mensonges, et même s'il ne peut pas contredire le jury, il fait de son mieux pour ridiculiser Bob Ewell :

Mr Ewell […] **looked up complacently to see Judge Taylor staring at him as if he were some fragrant gardenia in full bloom on the witness stand** (196)	*pour voir le juge le contempler comme s'il était, sur l'estrade des témoins, quelque gardénia odorant en plein épanouissement* (194)	1961
	le juge le dévisageait comme s'il avait affaire à quelque odorant gardénia en pleine floraison (250)	1989
	le juge le dévisageait comme s'il avait affaire à un gardénia odorant, en pleine floraison, à la barre des témoins (276)	2005

Cette moquerie discrète est confirmée par Atticus après le procès :

> 'I proved him a liar, but John [Judge Taylor] made him look like a fool. All the time Ewell was on the stand I couldn't dare look at John and keep a straight face. John looked at him as if he were a three-legged chicken of[156] a square egg. Don't tell me judges don't try to prejudice juries,' Atticus chuckled. (p. 276)

as if he were a three-legged chicken of a square egg (276)	*comme il aurait regardé un poulet à trois pattes ou un œuf cubique* (280)	1961
	comme il l'aurait fait d'un poulet à trois pattes ou d'un œuf carré (358)	1989
	comme s'il était un poulet à trois pattes ou un œuf carré (388)	2005

Dans toutes les cultures, et cela sans aucune exception, les poulets n'ont que deux pattes et les œufs sont ovales. Ainsi, cette comparaison peut être traduite littéralement dans n'importe quelle langue et la touche d'absurdité sera toujours conservée. De même, les œufs sont universellement fragiles et facilement cassables, d'où l'expression anglaise *to*

[156] Dans notre édition (Arrow Books, 1997) il est bien marqué « **of** a square egg » mais dans d'autres éditions, comme par exemple celle de Random House, 2014 (Enhanced Edition), Atticus dit « **or** a square egg ». Cela explique les variations parmi les versions françaises.

walk on egg shells / to walk on eggs. Cette métaphore lexicalisée a une correspondance directe en français, qui est également lexicalisée : *marcher sur des œufs.* La métaphore suivante au sujet de la montre d'Atticus est donc facilement traduisible en français :

On the days he carried the watch, Jem walked on eggs (67)	*ce jour-là Jem marchait sur des œufs* (64)	1961
	Le jour où il la portait, il marchait sur des œufs (91)	1989
	Les jours où il la portait, il marchait sur des œufs (100)	2005

S'agissant d'une métaphore morte, l'image des œufs n'est pas indispensable au transfert du sens. Une expression alternative comme *prendre mille et une précautions* ou *marcher comme dans un champ de mines* aurait eu le même effet en français en cas d'absence de correspondance directe. Pourtant, la vieille montre d'Atticus est précieuse et fragile, comme le sont les œufs. S'il commet la moindre erreur, Jem cassera les œufs sur lesquels il marche, ainsi que la montre. En outre, la fragilité des œufs nous rappelle les oiseaux à naître, et par conséquent, le fragile oiseau moqueur que l'on essaie de protéger.

La métaphore suivante montre que les connotations de l'âne sont bien assimilées dans nos langues source et cible. L'adjectif anglais *asinine* est une métaphore morte, employée pour démontrer la stupidité du jeu des enfants[157]. Bien qu'il existe un équivalent direct en français (*asinien*), la référence animalière a été omise unanimement dans les versions françaises. Cela montre que le terme *asinine* a perdu sa force métaphorique, au point de devenir un simple synonyme de *stupid*.

we were not to play an asinine game (55)	*nous n'avions pas à jouer un jeu stupide* (49)	1961
	nous étions priés de […] *ne pas jouer ces pièces imbeciles* (73)	1989
	nous étions priés de […] *ne pas jouer à ces jeux idiots* (82)	2005

[157] Il s'agit du jeu où les enfants imitent les membres de la famille Radley.

Pour terminer cette partie sur les figures zoologiques, voici encore quelques comparaisons extraites du corpus, dont la traduction directe et littérale est évidente. Pour clarification, j'ai moi-même souligné les segments concernés en caractères gras.

Aunt Alexandra was standing **stiff as a stork** (146)	*Tante Alexandra se tenait* ***raide comme une cigogne*** (143)	1961
	Tante Alexandra se taisait, ***raide comme une cigogne*** (188, 207)	1989, 2005

He shivered like a rabbit (156)	*Il trembla* ***comme un lapin*** (154)	1961
	Il frémit ***comme un lapin*** (200)	1989
	Il se mit à frissonner ***comme un lapin*** (221)	2005

he'd follow it, like an ant (159)	*il la suivrait,* ***comme une fourmi*** (157, 205, 226)	1961, 1989, 2005

It's like bein' a caterpillar in a cocoon (237) (citation de Jem, lorsqu'il se rend compte de la cruelle réalité qui lui a été cachée pendant son enfance)	*C'est comme d'être une chenille dans un cocon* (239)	1961
	On est comme une chenille dans son cocon (306)	1989
	C'est comme être une chenille dans son cocon (334)	2005

Stomped around **like horses** (277)	*Il y a eu un piétinement de* ***chevaux*** (281)	1961
	Ils piétinaient ***comme des chevaux*** (361, 390)	1989, 2005

if we followed our feelings all the time we'd be **like cats chasin' their tails** (295)	*si nous écoutions tout le temps nos pressentiments, nous serions* ***comme des chats qui courent après leur queue*** (300)	1961
	si nous écoutions tous nos pressentiments nous deviendrions ***comme des chats à la poursuite de leur queue*** (384)	1989
	si nous écoutions tout le temps nos pressentiments, nous serions ***comme des chats en train de poursuivre leur queue*** (414)	2005

like a giant with a big foot just came along and stepped on her [...] **Like you'd step on an ant** (265)	*comme si un géant était passé avec ses grands pieds et lui avait marché dessus* [...] *comme si tu marchais sur une fourmi* (267)	1961
	comme si un géant venait de lui marcher dessus [...] *Comme sur une fourmi* (342)	1989
	comme si un géant venait de lui marcher dessus […] *Comme lorsque tu écrases une fourmi* (372)	2005

Cette dernière comparaison repose sur le contraste universel entre le grand et le petit. D'un côté, la fourmi fait partie des espèces les plus petites visibles à l'œil nu. De l'autre côté, le géant est un être surdimensionné, avec la forme d'un homme, mais d'une taille surhumaine. De plus, la fourmi et le géant représentent respectivement la faiblesse et la puissance. Dans cette comparaison, la fourmi est le *comparant* pour Helen Robinson, qui tombe par terre lorsqu'elle apprend la nouvelle écrasante de la mort de son mari.

Le géant est une créature mythologique et le terme lexical *giant/géant* (substantif et adjectif) est dérivé du nom *gigantes*, de la mythologie grecque. Cependant, le plus célèbre des géants est probablement Goliath, le personnage biblique abattu par David dans le premier livre de Samuel. Les géants sont également présents dans de nombreuses fables et certains contes populaires, comme *Jack and the Beanstalk* (Jack et le Haricot magique) où un jeune garçon, Jack, tue le méchant géant après s'être procuré une grande quantité d'or. Mais contrairement à David et Jack, ni Atticus Finch ni Tom Robinson n'ont le pouvoir de vaincre l'injustice gigantesque qui règne dans le tribunal de Maycomb. D'autre part, le verbe *écraser* a été ajouté par la traductrice en 2005, parce qu'il décrit parfaitement la défaite de Tom Robinson et sa famille.

Dans ce chapitre, nous avons remarqué que de multiples traductions sont identiques dans les versions de 1989 et 2005. Certes, si une correspondance directe ou littérale est disponible dans la langue cible, la tâche du traducteur sera beaucoup moins compliquée, puisque ce dernier n'aura pas besoin d'inventer, et ses choix seront moins contestables. Pour cette raison, en 2005, Isabelle Hausser a conservé de nombreuses traductions produites par Isabelle Stoïanov en 1989. À ce stade, nous sommes bien placés pour savoir

que la traduction littérale n'est pas toujours une option pour le traducteur, malgré son éventuelle quête de fidélité. Le cas échéant, le traducteur est obligé d'imaginer des solutions de contournement, ce qui relève de l'innovation stylistique. Au chapitre précédent nous avons étudié le rôle du traducteur en tant que créateur, mais on se demande toujours quel peut être le degré maximum de liberté qu'un traducteur peut s'accorder ? Il s'agit d'une vielle question qui reste toujours sans réponse : « L'exigence de littéralisme de certains traductologues rappelle l'interrogation vieille de plusieurs siècles : le traducteur doit-il être libre ou fidèle? » (Lederer 2006 : 67).

Conclusion

A. Synthèse

Les approches et solutions observées dans notre corpus sont nombreuses et diverses. Il aurait été souhaitable de catégoriser l'ensemble des métaphores et comparaisons selon la manière dont chaque figure de style a été traduite en français, mais établir des catégories absolues n'était pas une option. Nous avons vu tout au long de cette thèse que les stratégies sont rarement employées en isolation. Parfois le traducteur mélange deux, voire plusieurs stratégies traductologiques dans le même segment, comme dans l'exemple suivant, analysé au deuxième chapitre :

Mr Radley's posture was ramrod straight (13)	*il se tenait raide comme un piquet* (22, 25)	1989, 2005

Au premier abord, la comparaison *raide comme un piquet* relève de la traduction cibliste, mais il y a également un élément de compensation (avec le substantif *piquet*), qui n'est perceptible qu'en étudiant le corpus dans son ensemble.

Au sein de notre corpus, nous n'avons observé que deux méthodes traductologiques qui sont véritablement dénombrables : l'omission totale, c'est-à-dire quand un segment est entièrement omis sans aucune substitution, et l'ajout d'un segment entier qui ne figure pas dans le texte source. Dans tout le corpus nous avons compté 12 cas d'omission totale, dont neuf en 1961[158], trois en 1989[159], et zéro en 2005. Quant aux ajouts créatifs, nous avons

[158] *Omissions en 1961:*

- The remains of a picket drunkenly guarded the front yard (9)
- his boy was in with the wrong crowd (11)
- it's like if you wanta learn about cows, you go milk one (20)
- You're starting off on the wrong foot in every way (24)
- "He made me start off on the wrong foot." (25)
- He gave a short contemptuous snort. (30)
- You never really understand a person until you consider things from his point of view […] until you climb into his skin and walk around in it (33)
- if Walter and I had put ourselves in her shoes (33)
- we filed out (299)

[159] *Omissions en 1989:*

- Aunty said that one had to behave like a sunbeam (90)
- his rubber-like left hand (209)
- Judge Taylor on his throne (231)

compté deux comparaisons : une en 1961 (*comme on ferme un verrou de sûreté*, p. 221), et une en 1989 (*comme un champignon*, p. 22).

Notre impression globale est que la version de 1989 est la plus *cibliste* de notre corpus. La traductrice, Isabelle Stoïanov, a employé un grand nombre d'expressions idiomatiques qui donnent l'impression que le texte a été écrit directement en français[160]. En plus, elle a ajouté de nombreuses références à la culture francophone, comme les *choux à la crème* (p. 14) ou le *millefeuille* (p. 183), sans parler du titre : *Alouette, je te plumerai*. C'est sans doute cette traduction qui fait le plus preuve de créativité.

En 2005, Isabelle Hausser a conversé une grande partie de l'œuvre de Stoïanov, mais tout en faisant certains changements non-négligeables. Se focalisant sur la « dimension américaine du livre » (Hausser 2005 : 442), elle a fait de la fidélité sa priorité. Nous avons remarqué que cette troisième version ne s'écarte jamais du texte source, aucun segment n'ayant été ni omis ni ajouté.

B. La traduction parfaite : un idéal inaccessible ?

Les analyses effectuées tout au long de cette thèse ont confirmé la supposition de Paul Ricœur : « il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction » (Ricœur 2004 : 39). Cette hypothèse est réitérée par Anthony Pym qui évoque des obstacles individuels (*translation problems*) sur le plan microstructurel : « There is, for us, no such thing as *the* definitive solution to a translation problem (by definition, translation problems allow for more than one solution) » (Pym 2005b : 73). Naturellement, les traducteurs-écrivains ne cessent de proposer de nouvelles solutions en quête d'une version parfaite et définitive, mais Friedrich Schlegel, Marianne Lederer, et Dominique Aury sont tous d'accord sur l'idée qu'une traduction définitive n'existe pas :

---

[160] Afin d'éviter les répétitions, voici une sélection d'expressions typiquement françaises que nous n'avons pas étudiées dans les chapitres précédents mais qui figurent dans la version d'Isabelle Stoïanov :

• It'll drive him nuts (89)	**Ça va le faire tourner en bourrique** (119)
• She was vicious (110)	**C'était une vraie teigne** (146)
• I stayed miserable for two days (128)	**J'en eus le cafard pendant deux jours** (166)
• My feathers rose again (151)	**je […] remontai illico sur mes grands chevaux** (195)
• This is the last straw (260)	**C'est le bouquet** (335)
• that English Channel of gossip (266)	**cette pipelette** (343)
• Miss Rachel went off like the town fire siren (61)	**Mlle Rachel se mit à pousser des cris d'orfraie** (82)

> « chaque traduction est une tâche indéterminée, infinie ». (Schlegel 1996 : 214)
>
> « aucune traduction n'est jamais définitive, aucun traducteur n'écrira jamais la même traduction qu'un autre traducteur. » (Lederer 2006 : 116)
>
> « il est vrai qu'on n'en a jamais fini, que chaque traducteur a souvent envie de recommencer les traductions des autres, et toujours de recommencer les siennes. » (Aury 1963 : XII)

Cela explique pourquoi il y a autant de retraductions, c'est-à-dire de nouvelles versions des traductions existantes. Il faut préciser que *retraduction* n'est pas obligatoirement synonyme d'*amélioration*. Certes, il existe des traducteurs qui cherchent à perfectionner une version précédente, mais parfois ces derniers veulent tout simplement rénover l'ancien texte ou fournir une vision alternative pour les lecteurs contemporains. Selon Ricœur, on devrait renoncer au projet idéaliste de produire une traduction parfaite : « Ce renoncement seul permet de vivre, comme une défiance acceptée, l'impossibilité […] de servir deux maîtres : l'auteur et le lecteur » (Ricœur 2004 : 16). D'ailleurs, il estime qu'une « bonne traduction ne peut viser qu'à une *équivalence* présumée » (Ricœur 2004 : 40). *Présumée* est le mot-clé dans cette citation, particulièrement dans le cadre de la traduction littéraire, qui d'après Gaddis Rose, « is flawed by nature » (Gaddis Rose 1997 : 5). Ainsi comme le confirme Venuti,

> a translation then can never be more than a second-order representation: only the foreign text can be original, authentic, true to the author's psychology or intention, whereas the translation is forever imitative, not genuine, or simply false. (Venuti 1998 : 50)

Toujours dans le même esprit mais au sujet de la Bible, sans doute le texte le plus traduit dans le monde, Northrop Frye soutient que « reading a translation is a settling for the second best » (Frye 1983 : 4). On peut se demander pourquoi les spécialistes semblent si défaitistes ? Tout simplement parce qu'une traduction « n'est pas l'original » (Mounin 1955 : 7), et elle ne le sera jamais.

C. Les premières versions françaises de TKAM : deux « occasions manquées » ?

Dans la postface à la dernière traduction, Isabelle Hausser explique le besoin de retraduire *To Kill a Mockingbird*. Cette citation constitue un élément fondamental dans le dénouement de notre thèse :

> Est-ce parce que ce roman était trop américain qu'il n'a pas connu en France le succès qu'il a eu dans d'autres pays, en Allemagne, par exemple? Cela paraît peu probable. D'abord parce que les lecteurs français n'ont jamais boudé les grands romanciers américains. Ensuite parce qu'il est plus vraisemblable que les deux parutions précédentes ont été des occasions manquées, chacune pour des raisons différentes. Enfin, parce que le parti pris de ces deux éditions successives, lié sans doute au goût et aux habitudes du moment, aboutissait à gommer une part importante de la dimension américaine du livre. C'est notamment sur ce point que la traduction a été actualisée. (Hausser 2005 : 441-442)

Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur (Hausser, 2005) est une réécriture d'*Alouette, je te plumerai* (1989), qui est passée presque inaperçue en France, tout comme son prédécesseur, *Quand meurt le rossignol* (1961). Si le terme « occasion manquée » nous paraît un peu sévère, d'autres critiques partageaient l'avis de Hausser : « son admirable roman fut un best-seller dans le monde, à l'exception de la France; il y fut pourtant traduit deux fois déjà […] Espérons que la troisième édition sera la bonne » (Grisolia 2005). De nos jours, cette troisième version est celle que l'on trouve dans les librairies, et visiblement, c'est la seule qui ait eu un véritable succès en France : « En France, son succès s'est fait attendre longtemps […]. En 2005, sa réédition chez De Fallois a finalement éveillé l'intérêt des lecteurs français » (Esperluette 2009).

Par rapport à la réception d'une traduction, certaines cultures sont plus tolérantes que d'autres. Rappelons-nous que le français, comme l'anglais, est une langue dominante, et que de nombreuses œuvres en langue française sont « exportées » partout dans le monde. Moins dépendants des traducteurs pour accéder à de grands romans, les francophones sont peu enclins à tolérer une traduction, sourcière ou autre, qui ne se lise pas avec fluidité. Cela pourrait également expliquer le besoin de retraduire jusqu'à ce que l'intérêt des lecteurs soit enfin éveillé.

Les raisons de la réussite ou de l'échec d'une traduction sont nombreuses, même si historiquement « translation criticism has been characterized by its tendency to find fault with the translator because the actual text can never meet the ideal standards of the two abstract poles »[161] (Gentzler 1993 : 128). Gentzler évoque la question d'éventuelles erreurs

---

[161] Les pôles = *acceptability* et *adequacy* :

« Positing hypothetical poles of total acceptability in the target culture at the one extreme and total adequacy to the source text at the other, Toury locates translation as always in the middle: no translation is ever entirely "acceptable" to the target culture because it will always introduce new information and forms defamiliarizing to that system, nor is any translation entirely "adequate" to the original version, because the cultural norms cause shifts from the source text structures » (Gentzler 1993 : 128).

dans le texte cible que les futurs traducteurs chercheront sans aucun doute à rectifier : « from a linguistic point of view, errors can always be pointed out and better solutions proposed » (Gentzler 1993 : 128). Par exemple, si l'on compare les trois traductions du segment « Walter looked as if he had been raised on fish food » (p. 25), la version de 2005 est la seule qui demeure fidèle, et qui correspond de façon « adéquate » au texte source :

Walter looked as if he had been raised on fish food (25)	*Il donnait l'impression de n'avoir jamais été nourri que de poisson* (25)	1961
	Il avait l'air d'un poisson hors de son aquarium (37)	1989
	Il donnait l'impression de se nourrir d'aliments pour poissons (42)	2005

En ce qui concerne le sens de la phrase, ces trois traductions sont très différentes. Certes, il n'y a aucune faute de français et chaque version décrit à sa manière l'apparence de ce petit garçon mal à l'aise, issu d'une famille frappée par la pauvreté, mais les traductions de 1961 et 1989 s'écartent du sens de l'original. Il a fallu trois tentatives pour obtenir une traduction fidèle de ce segment.

Il va sans dire que le traducteur d'une version ultérieure a un avantage sur le(s) traducteur(s) précédent(s). Il se peut que la version de 1961 ait été rédigée dans la précipitation afin de publier une version française le plus vite possible après la parution de l'original, ce qui expliquerait les nombreux cas d'omission. Les traducteurs de 1989 et 2005 ont eu accès à davantage de ressources, notamment la version cinématographique et des sources secondaires, comme les articles de presse et les commentaires des critiques littéraires. Un *retraducteur* peut également puiser dans les versions existantes pour s'inspirer, ou encore pour vérifier sa propre interprétation :

> Le traducteur ne cessera pas même de faire œuvre personnelle, lorsqu'il ira puiser conseil et inspiration dans une précédente traduction. Nous ne refuserons pas la qualité d'auteur d'une œuvre dérivée, *par rapport à des traductions antérieures*, à celui qui se serait contenté de choisir, entre plusieurs versions déjà publiées, celle qui lui paraît la plus adéquate à l'original : allant de l'une à l'autre, prenant un passage à celle-ci, un autre à celle-là, il créerait une œuvre nouvelle, par fait même de la combinaison, qui rend son ouvrage différent des productions précédentes. Il a fait acte de création, puisque sa traduction reflète une forme nouvelle, résulte de comparaisons, de choix. (Desbois cité dans Derrida 1985 : 243)

En outre, le *retraducteur* a plus de recul sur l'importance d'une œuvre et ce qu'elle représente au sein de la culture source. Avec le passage du temps, il a pu observer son impact - parfois changeant - sur les lecteurs, ainsi que la réception qui en découle. La réputation d'une œuvre littéraire est en constante évolution : aujourd'hui, *To Kill a Mockingbird* est indiscutablement un classique de la littérature américaine, mais à sa parution, le roman a fait scandale. Avant la deuxième traduction de 1989, l'œuvre avait sans doute commencé à acquérir le statut d'un grand classique, ce qui a peut-être influencé la manière dont les traductions ultérieures ont été abordées :

> Writers and their works are translated differently when they are considered 'classics', when their work is recognised as 'cultural capital', and when they are not. Writers become classics, and their work becomes cultural capital not only on their/its own merits, but also because they are rewritten. (Bassnett & Lefevere 1998 : 109)

D. De nouvelles interprétations d'une même œuvre et le besoin de retraduire

Dans la première partie de cette thèse nous avons constaté que la traductologie comme discipline est également en constante évolution. Un traducteur élabore son travail en fonction des tendances du moment et en se servant des outils qui lui sont disponibles. Par exemple :

> traduire du russe en français, en 1960, ne signifie pas la même chose que traduire du russe en français en 1760 (ou même en 1860) quand le premier dictionnaire français-russe (1786) n'existait pas, quand les contacts étaient rares. (Mounin 1963 : 277)

Nous avons parlé ci-dessus des éventuelles erreurs dans une traduction que l'on a forcément envie de corriger, mais il arrive de temps en temps qu'une traduction tout à fait « acceptable » (Gentzler 1993) nous semble vieillie : « What sounded normal to earlier readers, what called up associations that seemed to fit, may begin to sound silly or quaint, overdone or inappropriate » (Gaddis Rose 1997 : 73). Par ailleurs, « The passage of time and a multitude of readers can bring about changes in how a particular work is perceived and hence interpreted » (Gaddis Rose 1997: 6). Chaque traduction représente un reflet de son contexte culturel et constitue donc une œuvre en elle-même. Cette idée est résumée par Schleiermacher :

> chaque époque a droit à ses traductions, non seulement parce que sont corrigées des erreurs des époques précédentes, mais parce que la vie de la langue et l'évolution culturelle, la parole des individus engagent de nouvelles déterminations de concepts. (Schleiermacher 1999 : 18)

Lors de sa parution, chaque traduction a maintes choses à nous apprendre sur les lecteurs, les idéologies, et les « préoccupations actuelles » (De Launay 2007) : « Translation never takes place in a vacuum; it always happens in a continuum, and the context in which the translation takes place necessarily affects how the translation is made » (Bassnett & Lefevere 1998 : 93). Ainsi, « A translation proclaims that this is what the work in question meant to that translator on the date he or she declared the translation finished. It marks an understanding that is time-bound » (Gaddis Rose 1997 : 7).

Parallèlement, le transfert d'un texte littéraire vers une autre culture donne lieu à de nouvelles interprétations : « No matter how extensively we have studied any great writer, translation will give us new spaces for thinking about them » (Gaddis Rose 1997 : 14). Bassnett et Lefevere confirment que la retraduction ne fait qu'amplifier la diffusion de nouveaux concepts : « Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation » (Bassnett & Lefevere 1993 : ix).

Concernant *To Kill a Mockingbird*, de nouvelles interprétations ont surtout émergé depuis le tournant du siècle. Tout d'abord, il y a la question de la sexualité de Scout : « While *To Kill a Mockingbird* cannot easily be assigned the label of 'lesbian novel,' it does follow a typical pattern described in much lesbian coming-of-age literature » (Fine 2007 : 62). Alors qu'il y a toujours eu des soupçons, de telles spéculations n'ont jamais pu être confirmées à cause de la nature réservée de Harper Lee. L'homosexualité étant mieux acceptée de nos jours (même en Alabama le mariage homosexuel a été légalisé en 2015), cette interprétation avant-gardiste a davantage de valeur. Laura Fine développe ainsi son hypothèse :

> In essence, *To Kill a Mockingbird* presents no viable models of heterosexual relationships. […] Through her depiction of a range of impaired heterosexual relationships, Lee hints at Scout's possible future rejection of heterosexuality in pursuit of a sexual identity that is true for her. (Fine 2007 : 69)

Plus récemment, un certain nombre de lecteurs dubitatifs se sont interrogés sur l'innocence de Boo Radley. Marx nous parle des élèves sud-africains, qui ont lu et interprété le roman plus de quarante ans après sa publication, à la lumière des événements actuels : « In recent years […] Boo interests the students because of the theme of child abuse. As one of the growing scandals in South Africa, this approach to Boo is a powerful one » (Marx 2007 : 113). En effet, « if a strange man today paid close enough attention to two children he did not know to fashion dolls in their images and secretively leave them as presents, he might be suspected as a pedophile » (Fine 2007 : 73). De toute évidence, le contexte herméneutique évolue rapidement, et cela encore davantage depuis la mondialisation et la révolution numérique. Qui sait quelles seront les interprétations de demain ? Mais faudra-t-il retraduire l'œuvre pour chaque nouvelle génération, c'est-à-dire, « with every major fluctuation of the rhythms of cultural history » (Gaddis Rose 1997 : 72) ? Après tout, « The translations that are heralded as definitive at one moment in time can vanish without trace a few years later » (Bassnett & Lefevere 1998 : 135).

E. Un 'système' composé de l'original et de ses traductions existantes

En revanche, on estime qu'il ne faut jamais enterrer les anciennes traductions, quelle que soit la qualité de ces dernières. D'abord, les versions préexistantes constituent un point de départ pour le futur traducteur. Malheureusement, « une traduction est, comme produit fini, souvent l'objet d'un jugement de valeur » (Sardin 2007 : 2), parce qu'il est dans la nature humaine de juger, ou encore, de critiquer : « J'ai bien conscience qu'il est très facile, trop facile même, de critiquer les traductions anciennes, forcément caduques » (Hoepffner, cité dans Crom 2008). Dans cette thèse, au lieu de critiquer, on a essayé de se focaliser sur les atouts que chaque version a pu apporter au polysystème :

> a polysystem study of repeated translations of a single work over a period of time can provide a lexical and syntactic record of the changes in taste and ideology, since translations usually follow prevailing norms. Such patient research can be immensely useful to literary historians. (Gaddis Rose 1997 : 53)

Comme tous ceux qui dépendent de la traduction, le lecteur francophone a une vision plutôt restreinte de l'univers perdu de Harper Lee : « faute de description complète, nous n'avons que des points de vue, des perspectives, des visions partielles du monde » (Ricœur

2004 : 48). Chaque point de vue, perspective, ou vision partielle, est présenté sous forme d'une traduction parmi plusieurs, et ces traductions se superposent pour donner une vue d'ensemble : « C'est pourquoi on n'a jamais fini de s'expliquer […] avec autrui qui ne voit pas les choses sous le même angle que nous » (Ricœur 2004 : 48). À travers ses métaphores et comparaisons, chaque version dans notre corpus apporte sa propre contribution à l'expérience du lecteur francophone, ainsi qu'à sa découverte de *To Kill a Mockingbird* :

> each new translation […] is a new performance of the text, each one brings out potential meaning and potential emotion. Translations, in other words, like stage or screen adaptations, fertilize, energize and sometimes even rejuvenate the old standard version which in the source-language is, of course, immutable. Whether for better or for worse is a question, however, which cannot be assessed by those for whose benefit translations are intended since they, by definition, have no knowledge of the source-language. Like spectators attending a play that they do not know, these readers discover a text that has been pre-read and pre-interpreted. (Sadrin 1998 : 278)

Dans cette étude nous avons confirmé la valeur individuelle de chaque traduction au sein du polysystème. La superposition de plusieurs versions contrastantes avait déjà été recommandée par Schleiermacher :

> bien que la même méthode soit toujours à la base, il pourra y avoir simultanément plusieurs traductions d'une même oeuvre, conçues de points de vue différents, desquelles on ne pourra pas dire que l'une est dans son ensemble supérieure ou moins parfaite, sinon que certaines parties sont plus réussies dans une traduction, et d'autres parties dans une autre, et que seule la totalité des traductions, rapportées les unes aux autres, chacune se rapprochant plus ou moins de la langue d'origine ou montrant telle ou telle marque de respect pour la sienne, accomplira entièrement cette tâche, tandis que chaque traduction, pour elle-même, n'a jamais qu'une valeur relative et subjective. (Schleiermacher 1999 : 69-71)

Bien qu'à l'origine la traduction ne lui soit pas destinée, le lecteur bilingue peut s'en servir en tant que commentaire détaillé pour accompagner sa lecture : « reading literature with a translation will always ensure our collaboration with the author, and it will always add more to our experience of the work » (Gaddis Rose 1997 : 73). Plus les traductions sont nombreuses, plus le lecteur pourra puiser dans des interprétations alternatives. Au sujet de la poésie de Charles Baudelaire en anglais, Gaddis Rose nous rappelle l'avantage d'avoir accès à plusieurs traductions en même temps :

> many a translation is needed to render with even partial completeness the original inspiration. As readers, we profit, according to this perspective, from having all five translations. Since none is inaccurate, we receive a fuller approximation of whatever might have been Baudelaire's melancholia at twilight. (Gaddis Rose 1997 : 49)

Comme nous l'avons constaté tout au début dans notre problématique, la version originale d'une œuvre est considérée comme un « hypotexte » (Genette 1982) tandis que les traductions sont des « hypertextes », toutes indissociables non seulement de l'original mais aussi des autres versions précédentes ou subséquentes. Il se peut qu'une nouvelle traduction de *To Kill a Mockingbird* soit nécessaire un jour, mais sans pour autant éliminer ou remplacer les versions antérieures.

F. Recherches futures et les obstacles qui restent à surmonter

C'est en juillet 2015, pendant la rédaction de cette thèse, que le deuxième roman de Lee, *Go Set a Watchman*, a été publié. Cette parution si inattendue, cinquante-cinq ans après la publication de *To Kill a Mockingbird*, a bouleversé le monde entier, y compris la France, déclenchant la redécouverte du premier roman grâce à une publicité médiatique considérable. Bien évidemment, il a fallu traduire ce nouveau roman le plus vite possible, et trois mois plus tard, une version française est sortie : *Va et poste une sentinelle*, traduit par Pierre Demarty. Cette publication imprévue nous a apporté un nouvel éventail de métaphores et de comparaisons, mais nous avons décidé d'intégrer au corpus uniquement celles qui se trouvaient déjà dans *To Kill a Mockingbird* et qui sont réutilisés dans *Go Set a Watchman*. La répétition de certaines figures de style montre leur importance au sein du discours de Lee. D'ailleurs, les similitudes entre les deux romans sont flagrantes, à tel point que l'on pourrait considérer ce deuxième roman comme une version supplémentaire to *To Kill a Mockingbird*, ou encore une version déformée, comme le décrit Isabelle Hausser : « Quand on lit ce livre c'est un peu comme quand on se regarde dans un miroir déformant : c'est un peu vous mais ce n'est pas complètement vous » (citée dans Broué 2015). *Go Set a Watchman* raconte la même histoire que *To Kill a Mockingbird*, mais sous un autre angle, et on pourrait dire la même chose pour chaque traduction.

Se déroulant pendant les années 50 au lieu des années 30, dans *Go Set a Watchman* certains faits historiques ont pu être évoqués de manière plus explicite. Par exemple, lors d'un

débat animé avec Atticus, Scout compare la maltraitance des Afro-Américains au génocide des Juifs pendant la guerre de 1939-45 : « Hitler and that crowd in Russia've done some lovely things for their lands, and they slaughtered tens of millions of people doing 'em » (pp. 251-2). Cette comparaison n'est que sous-entendue dans *To Kill a Mockingbird*. Situées dans une période tumultueuse de l'histoire moderne, ces vingt années supplémentaires ont été marquées par une multitude d'événements, grâce auxquels nous avons plus de recul, ainsi que de nouvelles perspectives, ajoutées couche par couche avec le passage du temps et l'ouverture sur le monde extérieur. Il est intéressant de noter que dans son deuxième roman Lee mentionne en passant l'impénétrabilité du Sud pour les étrangers, citant comme exemple les Parisiens. Uncle Jack explique à Scout que dans l'esprit de beaucoup de ses compatriotes la guerre de Sécession n'est toujours pas terminée, ce qui n'est ni visible depuis l'étranger, ni compréhensible pour les gens de l'extérieur, dont les Français :

> It depends how you look at it. If you were sitting on the sidewalk in Paris you'd say certainly. But look again. The remnants of that little army had children - God, how they multiplied - the South went through the Reconstruction with only one permanent political change: there was no more slavery. (p. 196)

Cette citation nous rappelle la particularité du Sud et le besoin de la conserver dans les traductions. En anglais comme en français, *Go Set a Watchman* présente l'univers de Lee sous un nouveau jour, et une étude à part entière pourrait y être consacrée.

D'autre part, il n'y a pas que le texte en lui-même qui contribue à la réussite d'une œuvre dans une langue étrangère. Comme nous l'avons indiqué précédemment, d'autres facteurs, comme la couverture, la mise en page, les critiques, et surtout la commercialisation, y jouent un rôle et peuvent altérer de manière importante l'impact de l'œuvre (Venuti 1998 : 68). Tout comme le corps du texte, ces derniers peuvent être façonnés avec une approche plutôt cibliste ou sourcière. Si l'on jette un coup d'œil sur les couvertures des éditions françaises qui figurent dans notre corpus[162], on remarque une disparité flagrante par rapport au contenu et à la mise en page de chacune :

[162] Celles-ci sont les couvertures qui figurent sur les livres brochés utilisés dans le cadre de cette étude, mais même en France, d'autres couvertures ont vu le jour lors de la publication des éditions ultérieures.

D'abord, la jeune fille blonde aux cheveux longs que l'on voit sur la couverture de 1961 (et celle de 1989) ne ressemble pas du tout au garçon manqué qui est notre chère Scout. Avec sa robe élégante, elle évoque plutôt l'idéal féminin du *Deep South*, et derrière elle, nous avons un aperçu du paysage de l'Alabama avec une maison traditionnelle typiquement sudiste. En 2005 le nom de l'auteur est mis en avant, la police étant de la même taille que celle du titre, et la fille photographiée s'approche davantage à la description physique de Scout que l'on trouve dans le texte. Finalement, sur la couverture du DVD, c'est Atticus (Gregory Peck) que l'on voit au premier plan, conformément à son rôle de protagoniste dans la version cinématographique. Cela n'est qu'un échantillon des nombreuses couvertures pour le même roman, conçues entre 1960 et 2018 partout dans le monde. Tout comme les traductions, les couvertures ne cessent d'être modifiées, chaque édition apportant une nouvelle interprétation au polysystème.

Le français n'est qu'une seule parmi une trentaine[163] de langues vers lesquelles *To Kill a Mockingbird* a été traduit. Au deuxième chapitre, nous avons parlé brièvement de la traduction du titre dans d'autres langues européennes, mais il serait intéressant d'étudier comment l'ensemble de nos métaphores et comparaisons a été traduit dans des langues autres que le français. Nous présumons que surgiront de nouveaux obstacles, mais aussi de nouveaux apports, propres à chaque langue ou culture étrangère. Titulaire d'un Master en traductologie avec une spécialisation en espagnol, la version espagnole, *Matar a un ruiseñor,* m'intéresse particulièrement pour un éventuel article de recherche. D'ailleurs, il semble qu'en Espagne, comme en France, le succès de l'œuvre de Lee s'est fait attendre :

[163] Ce nombre varie selon les sources, mais d'après Hausser, « il a été traduit en trente langues » (Hausser 2005: 436).

> Han tenido que pasar muchos años para que los amantes de la obra de Harper Lee pudiéramos disfrutar de una edición a la altura de la obra, ya que, de forma incomprensible, las editoriales de este país mantuvieron un total desinterés por la publicación de una traducción revisada y una edición más cuidada. (Aúz Vázquez 2015)

G. Ce que m'a apporté ce travail de recherche

Il va sans dire que ce travail de recherche m'a été très enrichissant pour de multiples raisons. D'abord, j'ai pu élargir ma culture générale, ainsi que mes connaissances des nombreux domaines périphériques, comme l'histoire, la géographie, et la sociologie. Linguistiquement, je pense avoir approfondi mes compétences en français, en relevant le défi de rédiger une thèse en langue étrangère. En l'étudiant sous un autre angle tout au long de ma recherche, j'ai même acquis une meilleure connaissance de l'anglais, qui est pourtant ma langue maternelle. En ce qui concerne la culture américaine, notamment celle du Sud profond, j'ai pris un immense plaisir à voyager dans l'univers de Harper Lee à travers son œuvre et les traductions françaises. Je n'ai qu'un seul regret, celui de ne pas avoir achevé ce travail avant sa mort en 2016. À l'issu de ce doctorat, un pèlerinage à Monroeville s'imposera, afin de voir à quoi ressemble le *Maycomb* du vingt-et-unième siècle.

Annexe

Tableau des métaphores et comparaisons

1960 - Texte Source	Ch	**1961**	**1989**	**2005**
Maycomb was an old town, but it was a tired old town when I first knew it. (5)	1	Mes souvenirs me représentent Maycomb comme une vieille ville (12)	Quand je vins au monde, Maycomb était déjà une vieille ville sur le déclin. (14)	Quand je vins au monde, Maycomb était déjà une vieille ville sur le déclin. (16)
were like soft teacakes with frostings of sweat and sweet talcum (5)	1	ressemblaient à des biscuits mollassons, glacés de sueur et de poudre de riz (13)	évoquaient des choux à la crème avec leur glaçage de poudre et de transpiration (14)	ressemblaient à des gâteaux pour le thé, glacés de poudre et de transpiration (16)
she was all angles and bones […] her hand was as wide as a bed slat and twice as hard (6)	1	Tout angles et os […] la main large comme une traverse de lit et deux fois plus dure (13)	tout en angles et en os […] elle avait les mains larges comme des battoirs et qui tapaient sec (15)	toute en angles et en os […] elle avait les mains larges comme des battoirs et deux fois plus dures (17)
his hair was snow white and stuck to his head like duck-fluff (8)	1	ses cheveux blancs comme la neige se hérissaient tels le duvet d'un canard (14)	aux cheveux blonds presque blancs moussant sur sa tête comme du duvet de canard (17)	aux cheveux blonds presque blancs moussant sur sa tête comme du duvet de canard (19)
we came to know Dill as a pocket Merlin (8)	1	tel un enchanteur en miniature (14)	Il finit par nous devenir une sorte de Merlin de poche (18)	Nous finîmes par le considérer comme une sorte de Merlin de Poche (20)
it drew him as the moon draws water (9)	1	il en ressentait l'attraction comme la mer celle de la lune (14)	il se laissait attirer comme un papillon par la lumière (18)	il se laissait attirer comme un papillon par la lumière (20)
The remains of a picket drunkenly guarded the front yard (9)	1	*omission*	une carcasse de guérite gardait en titubant ce qui avait été la cour « d'apparat » (18)	Les restes de piquets branlants gardaient la cour avant (21)
Inside the house lived a malevolent phantom (9)	1	Là, vivait un fantôme cruel (15)	À l'intérieur vivait un spectre malveillant (18)	À l'intérieur vivait un spectre malveillant (21)
he "bought cotton" (10)	1	il « achetait du coton » (15)	il se « tournait les pouces » (19)	il se « tournait les pouces » (22)
his boy was in with the wrong crowd (11)	1	*omission*	son fils filait un mauvais coton (20)	son fils filait un mauvais coton (23)
One night in an excessive spurt of high spirits (11)	1	Une nuit où ils étaient particulièrement surexcités (16)	Un soir, la bande avinée surgit sur la place (20)	Une nuit, dans un accès d'exaltation (23)
Inexistant	1	*inexistant*	comme un champignon (22)	*inexistant*
there were other ways of making people into ghosts (12)	1	il y avait d'autres moyens […] de changer les gens en fantômes (17)	il existait d'autres façons de faire disparaître quelqu'un de la circulation (22)	il existait d'autres façons de transformer quelqu'un en fantôme (25)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Mr Radley's posture was ramrod straight (13)	1	l'attitude de Mr Radley révélait une rigidité absolue (17)	il se tenait raide comme un piquet (22)	il se tenait raide comme un piquet (25)
the only difference […] was their ages (13)	1	à qui il ressemblait comme un gant (17)	Seule l'écart d'âges différenciait ces deux hommes (23)	Leur âge était la seule différence (26)
his head was like a skull (14)	1	une vraie tête de mort (17)	sa figure ressemblait à une tête de mort (23)	sa figure ressemblait à une tête de mort (27)
it's sort of like making a turtle come out (15)	1	Quand tu veux faire sortir une tortue il n'y a qu'à … (18)	on peut faire comme pour les tortues (25)	on peut faire comme pour les tortues (28)
She looked and smelled like a peppermint drop (18)	2	Elle avait l'aspect et le parfum d'une pastille de menthe (20)	Elle avait l'air et l'odeur d'une pastille de menthe (28)	Elle avait l'air et l'odeur d'une pastille de menthe (32)
the class was wriggling like a bucketful of catawba worms (18)	2	toute la classe se tortilla comme un seau plein de vers (21)	toute la classe gigotait comme un nœud d'asticots (29)	toute la classe se tortillait comme des chenilles dans un seau de pêcheur (33)
something that just came to me, as learning to fasten the seat of my union suit without looking around, or achieving two bows from a snarl of shoelaces (19)	2	aussi naturellement que le fait d'attacher ses souliers (21)	aussi naturellement que boutonner les bretelles de ma salopette derrière ou réussir une double boucle à mes lacets (30)	aussi naturellement que boutonner dans le dos les bretelles de ma salopette sans me retourner, ou réussir une double boucle à mes lacets (34)
One does not love breathing (20)	2	est-ce qu'on aime respirer? (21)	Pense-t-on que l'on aime respirer? (30)	Pense-t-on que l'on aime respirer? (35)
it's like if you wanta learn about cows, you go milk one (20)	2	*omission*	un peu comme si, pour connaître les vaches, on commençait par aller les traire (31)	un peu comme si, pour connaître les vaches, on allait en traire une (35)
the ceiling danced with metallic light (21)	2	firent danser au plafond des reflets métalliques (22)	faisant danser sur le plafond des cercles de lumière (32)	faisant danser sur le plafond des reflets de lumière métallique (36)
You're starting off on the wrong foot in every way (24)	2	*omission*	Tu as commencé l'année de travers (35)	Tu as commencé l'année de travers (40)
"He made me start off on the wrong foot." (25)	3	*omission*	Il m'a fait commencer l'année de travers (37)	il m'a fait commencer l'année de travers (42)
Walter looked as if he had been raised on fish food (25)	3	Il donnait l'impression de n'avoir jamais été nourri que de poisson (25)	Il avait l'air d'un poisson hors de son aquarium (37)	Il donnait l'impression de se nourrir d'aliments pour poissons (42)
He gave a short contemptuous snort. (30)	3	*omission*	il laissa échapper un grognement méprisant (43)	il laissa échapper un grognement méprisant (48)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
The boy snorted and slouched leisurely to the door. (31)	3	Le garçon renifla fortement et sans se presser, le pas traînant, il se dirigea vers la porte. (28)	Le gars renifla et se dirigea vers la porte en traînant les pieds (44)	Le garçon grogna et se dirigea tranquillement vers la porte (50)
Ain't no snot-nosed slut of a school-teacher ever born c'n make me do nothin'! (31)	3	— Allez au diable, salope d'institutrice! Vous m'forcerez pas à faire c'que j'veux pas. (28)	C'est pas une morveuse d'instit' qui va m'faire peur ! (44)	C'est pas une salope morveuse d'institutrice qui va m'faire peur ! (50)
When I passed the Radley Place for the fourth time that day—twice at a full gallop (31)	3	En passant devant la maison Radley pour la quatrième fois de la journée - dont deux au grand galop (28)	En passant devant la maison des Radley pour la quatrième fois de la journée — dont deux au pas de course (44)	En passant devant la maison des Radley pour la quatrième fois de la journée - dont deux au pas de course (50)
You never really understand a person until you consider things from his point of view […] until you climb into his skin and walk around in it (33)	3	*omission*	tu ne comprendras jamais aucune personne tant que tu ne considéreras pas la situation de son point de vue […] tant que tu ne te mettras pas dans sa peau t'en aller faire un petit tour avec (46)	tu ne comprendras jamais aucune personne tant que tu n'envisageras pas la situation de son point de vue […] tant que tu ne te glisseras pas dans sa peau et que tu n'essaieras pas de te mettre à sa place (53)
if Walter and I had put ourselves in her shoes (33)	3	*omission*	si Walter et moi nous étions mis à sa place (47)	si Walter et moi nous étions mis à sa place (53)
They were people, but they lived like animals (34)	3	il m'emmènerait voir comment ils vivaient … des bêtes (29)	C'étaient des êtres humains mais ils se comportaient comme des animaux (47)	C'étaient des êtres humains, mais ils vivaient comme des animaux (54)
by the simple method of becoming blind to some of the Ewell's activities (34)	3	de fermer les yeux sur quelques-unes de leurs activités (29)	en fermant les yeux sur quelques-unes de leurs activités (48)	en fermant les yeux sur quelques-unes de leurs activités (54)
as I inched sluggishly along the treadmill of the Maycomb County school system (36)	4	à pousser pas à pas la meule du système scolaire du Comté de Maycomb (31)	tandis que je progressais poussivement dans la morne routine du système scolaire du comté de Maycomb (52)	tandis que je progressais poussivement dans la morne routine du système scolaire du comté de Maycomb (58)
Some tin-foil was sticking in a knot-hole just above my eye level, winking at me in the afternoon sun (37)	4	Juste un peu plus haut que ma tête, une feuille d'étain était enfoncée dans un de ces trous qui se forment dans les nœuds des arbres. Elle avait l'air de me faire de l'œil sous le soleil de l'après-midi (32)	Un ruban d'aluminium était posé au bord d'une cavité du tronc, juste à hauteur de mes yeux, et brillant au soleil de l'après-midi (52)	Un papier d'aluminium était collé dans un trou de l'arbre, juste à la hauteur de mes yeux, et accrochait le soleil de l'après-midi (58)
Dill arrived in a blaze of glory (39)	4	Dill arriva, tout flambant de gloire (34)	Dill arriva, tout nimbé de gloire (55)	Dill arriva nimbé de gloire (62)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
“In a pig’s ear you did, Dill.” (40)	4	- Assez! (35)	- Mon œil ! (56)	- Mon œil ! (62)
I slapped it up to the front yard (41)	4	Je le fis rouler comme un cerceau jusqu’à la cour de devant (36)	j’allai tirer un vieux pneu de voiture de sous la terrasse et l’envoyai devant moi (57)	d’un coup, [je] l’envoyai vers l’avant du jardin (64)
The tyre […] popped me like a cork on to the pavement (42)	4	Le pneu […] m’éjecta comme un bouchon, sur un sol pavé (37)	Le pneu […] pour […] m’éjecter comme un bouchon de sa bouteille (58)	Le pneu […] m’ejecta sur la chaussée comme un vulgaire bouchon (65)
Jem […] trod water at the gate, then dashed in and retrieved the tyre (42)	4	Il […] fit du sur place devant la barrière, puis s’élança à l’intérieur et rapporta le pneu (37)	Il […] esquissa quelques gestes incohérents puis, se jetant à l’eau, alla récupérer le pneu (59)	Il […] fit du surplace devant le portail, puis, se jetant à l’eau, alla récupérer le pneu (65)
Jem was a born hero (44)	4	Jem était un héros-né (39)	Jem avait l’étoffe des héros (60)	Jem était de l’étoffe dont on fait les héros (67)
Through all the head-shaking (45)	4	À travers tout l’ébranlement de ma tête (40)	Malgré ma tête en citrouille (62)	Malgré ma tête en citrouille (69)
Dill was becoming something of a trial (46)	5	Dill devenait empoisonnant (41)	il devenait exaspérant (63)	il devenait exaspérant (70)
She was a widow, a chameleon lady (47)	5	Elle était veuve. C’était une dame caméléon (42)	C’était une veuve un peu caméléon (64)	C’était une veuve, une dame caméléon (71)
If she found a blade of nutgrass in her yard it was like the Second Battle of the Marne (47)	5	Si elle trouvait un brin de nutgrass dans son jardin c’était comme la Seconde Bataille de la Marne (42)	Le moindre brin de cuscute provoquait aussitôt une seconde bataille de la Marne (64)	Le moindre brin de souchet rond déclenchait quelque chose qui ressemblait à une seconde bataille de la Marne (71)
Miss Maudie’s face likened such an occurrence unto an Old Testament Pestilence (47)	5	Le visage de Miss Maudie était à ce moment celui d’un être qui se serait trouvé face à face avec une des calamités de l’Ancien Testament (42)	Son expression laissait alors à penser qu’il devait s’agir au moins d’une des Sept plaies d’Egypte (65)	À son expression on pouvait penser qu’il s’agissait d’un événement comparable à une calamité de l’Ancien Testament (72)
It's like angel’s breath this evening (48)	5	Ce soir on dirait le souffle d’un ange (43)	On dirait le souffle des anges à cette heure (65)	Ce soir on croirait un souffle d’anges (73)
He said he was trying to get Miss Maudie’s goat (48-49)	5	Il disait qu’il essayait de faire enrager Miss Maudie (44)	Il prétendait avoir Mme Atkinson à l’usure (66)	Il disait qu’il essayait d’avoir Miss Maudie à l’usure (73)
My shell’s not that hard, child. I’m just a Baptist. (49)	5	Ma secte n’a pas cette rigueur. Je suis simplement Baptiste. (44)	Je suis moins pratiquante que lui. (67)	Mes convictions ne sont pas aussi fortes, ma petite fille, je suis simplement baptiste. (74)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
she had an acid tongue in her head (49)	5	elle avait une langue acide (44)	elle avait la langue plutôt bien pendue (67)	elle avait la langue acérée (75)
She […] had never played cat-and-mouse with us (49)	5	Elle […] n'avait jamais joué au chat-et-à-la-souris avec nous (44)	Elle ne nous avait […] jamais trahis (67)	elle n'avait jamais joué au chat et à la souris avec nous (75)
Sometimes the Bible in the hand of one man is worse than a whisky bottle in the hand of - oh, your father (50)	5	parfois la Bible entre les mains d'un homme est pire qu'une bouteille de whisky dans les mains de… tiens! de ton père (45)	parfois, la Bible est plus dangereuse chez certains qu'une bouteille de whisky chez… ton père (68)	parfois, la Bible est plus dangereuse entre les mains d'un homme qu'une bouteille de whisky entre celles de ton père (76)
I was ravelling a thread (51)	5	je suivais mon idée (46)	je parlais en termes généraux (69)	je parlais en termes généraux (77)
You act like you grew ten inches in the night! (51)	5	On croirait vraiment que tu as grandi de dix pouces cette nuit! (46)	On dirait que tu as grandi de vingt-cinq centimètres en une nuit! (70)	On dirait que tu as grandi de vingt-cinq centimètres en une nuit! (78)
we were not to play an asinine game (55)	5	nous n'avions pas à jouer un jeu stupide (49)	nous étions priés de […] ne pas jouer ces pièces imbeciles (73)	nous étions priés de […] ne pas jouer à ces jeux idiots (82)
The back porch was bathed in moonlight, and the shadow, crisp as toast, moved across the porch toward Jem (59)	6	La véranda était baignée par la lune et l'ombre se profila nettement (55)	La terrasse était baignée de clair de lune et la silhouette, *raide comme un piquet*, se dirigeait vers Jem (79)	Le clair de lune baignait la véranda et l'ombre, nette et claire, se dirigeait vers Jem (88)
Miss Rachel went off like the town fire siren (61)	6	On entendit la voix de Miss Rachel, stridente comme la sirène d'incendie de la ville (56)	Mlle Rachel se mit à pousser des cris d'orfraie (82)	Miss Rachel se mit à pousser des cris rappelant la sirène d'incendie de la ville (90)
Sleep, Little Three-Eyes? (62)	6	Tu dors, petit Trois-Yeux? (57)	Tu dors, Œil de Lynx? (83)	Tu dors, Œil de Lynx? (91)
Jem's white shirt-tail dipped and bobbed like a small ghost dancing away to escape the coming morning (63)	6	La queue de chemise blanche de Jem s'agitait comme un petit fantôme qui semblait fuir, en dansant, l'aube naissante (59)	La chemise blanche de Jem flotta dans l'air puis disparut comme un fantôme fuyant l'aube (84)	La queue de chemise blanche de Jem apparaissait et disparaissait comme un petit fantôme fuyant l'aube en dansant (93)
Sometimes when we made a midnight pilgrimage to the bathroom we would find him reading (63)	6	Parfois, quand nous faisions un pèlerinage de minuit à la salle de bains, nous le trouvions en train de lire (59)	Il nous arrivait, en faisant un pèlerinage nocturne aux toilettes, de le trouver en train de lire (85)	Il nous arrivait, lors d'un pèlerinage nocturne aux toilettes, de le trouver en train de lire (94)
I tried to climb into Jem's skin and walk around in it (64)	7	J'essayai d'entrer dans sa peau et d'en faire le tour (60)	j'essayai de me mettre dans sa peau et d'aller faire un tour avec (87)	j'essayai de me glisser dans sa peau et de me mettre à sa place (95)
Jem waved my words away as if fanning gnats (64)	7	Jem écarta mes mots comme s'il chassait des moustiques (60)	Jem chassa cette amère observation comme une volée de moucherons (88)	Jem écarta d'un geste mes paroles comme s'il s'agissait d'un vol de moucherons (96)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Like somebody was readin' my mind (65)	7	Comme si quelqu'un avait lu dans ma pensée (61)	Comme si quelqu'un lisait dans mes pensées (88)	Comme si quelqu'un lisait dans mes pensées (96)
Jem and I were trotting in our orbit one mild October afternoon (66)	7	Par un doux après-midi d'octobre, Jem et moi nous trottions dans notre orbite (62)	Jem et moi trottions sur notre orbite par un doux après-midi d'octobre (89-90)	Jem et moi trottions sur notre orbite par un doux après-midi d'octobre (98)
On the days he carried the watch, Jem walked on eggs (67)	7	ce jour-là Jem marchait sur des œufs (64)	Le jour où il la portait, il marchait sur des œufs (91)	Les jours où il la portait, il marchait sur des œufs (100)
carrying it became a day's burdensome task (67)	7	ça constituait, en somme, une petite corvée hebdomadaire (64)	Jem ne portait désormais la montre du grand-père que comme un fardeau (91)	la montre de son grand-père était devenue un fardeau (100)
I saw him go stark white (69)	7	il devint tout blanc (65)	il était blanc comme un linge (93)	il était blanc comme un linge (102)
her death caused hardly a ripple (70)	8	son décès fit à peine une ride (67)	son décès fut sans grand retentissement (95)	sa mort ne suscita guère de réactions (104)
Mr Avery's sort of shaped like a snowman (74)	8	Mr Avery a tout d'un bonhomme de neige (70)	M. Avery a tout à fait la forme adéquate (99)	Mr Avery a quelque chose d'un bonhomme de neige (109)
Just as the birds know where to go when it rains, I knew when there was trouble in our street (76)	8	Comme les oiseaux savent où aller quand il pleut, je savais quand il y avait du malheur dans notre rue (73)	Tout comme les oiseaux savent où se réfugier quand il pleut, je sus qu'il se passait des histoires dans la rue (102)	Tout comme les oiseaux savent où se réfugier quand il pleut, je sus qu'il se passait quelque chose dans notre rue (111)
It ain't time to worry yet (77)	8	C'est pas encore le moment de se faire de la bile (73)	C'est pas la peine de s'inquiéter encore (103)	Il n'y a pas encore lieu de s'inquiéter (112)
it looks like a pumpkin (77)	8	ça ressemble à une citrouille (74)	on dirait une citrouille (104)	on dirait une citrouille (113)
Smoke was rolling off our house and Miss Rachel's house like fog off a river bank (77)	8	Comme un brouillard sur les bords d'une rivière la fumée roulait au-dessus de notre maison et sur celle de Miss Rachel (74)	De la fumée s'élevait de notre maison ainsi que de celle de Mlle Rachel, comme le brouillard sur une rivière (104)	De la fumée s'élevait de notre maison et de celle de Miss Rachel, comme du brouillard sur une rivière (113)
He might have been watching a football game (78)	8	comme s'il avait assisté à une partie de football (74)	Il avait l'air d'assister à un match de football (104)	Il avait l'air d'assister à un match de football (114)
I looked down and found myself clutching a brown woollen blanket I was wearing around my shoulder, squaw-fashion (79)	8	Je baissai les yeux et m'aperçus que j'étreignais une couverture de laine brune qui m'enveloppait à la manière indienne (75)	Je me rendis compte que j'étais enveloppée dans une grosse couverture de laine marron, à la façon des Squaws (106)	Je me rendis compte que j'étais enveloppée dans une grosse couverture de laine marron, à la façon des Squaws (116)
My stomach turned to water and I nearly threw up (80)	8	Mon cœur se souleva et je faillis vomir (76)	Mon estomac se liquéfia et je faillis vomir (107)	Mon estomac se liquéfia et je faillis vomir (117)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
He sneaked out of the house - turn 'round - sneaked up, an' went like this! (80)	8	Il est sortie furtivement de la maison - a tourné autour - comme une ombre, a monté la rue - et est venu vers toi - comme ça! (76)	Il est glissé hors de la maison… a fait le tour… pour venir vers toi (107)	Il est coulé furtivement hors de la maison… en a fait le tour… et s'est glissé ainsi vers toi (117)
Miss Maudie's sunhat was suspended in a thin layer of ice, like a fly in amber (80)	8	Le chapeau de Miss Maudie était pris dans une mince couche de glace, comme une mouche dans l'ambre (77)	Le chapeau de Mme Atkinson pendait sur un reste de glace, tel un insecte sur un attrape-mouche (107)	Le chapeau de Miss Maudie était suspendu à une mince couche de glace, telle une mouche dans l'ambre (118)
I hated that old cow barn (80)	8	Je détestais cette vieille étable (77)	je détestais cette porcherie (108)	je détestais cette vieille baraque (118)
This […] was the beginning of a rather thin time for Jem and me (82)	9	C'était le commencement d'une période plutôt désagréable pour Jem et pour moi (80)	Cet ordre […] marqua le début d'une période pénible pour Jem et moi (111)	Cet ordre […] marqua le début d'une période pénible pour Jem et moi (121)
Atticus had promised me he would wear me out if he ever heard of me fighting any more (82)	9	Atticus m'avait promis de me faire passer un mauvais quart d'heure s'il entendait jamais dire que je me battais encore (80)	Papa m'avait promis la raclée de ma vie s'il apprenait que je m'étais encore battue (111)	Atticus m'avait promis que, s'il apprenait que je m'étais encore battue, il me ferait définitivement passer l'envie de recommencer (121)
But I was worrying another bone (83)	9	J'avais encore un autre os à ronger (81)	Seulement, là, j'avais d'autres soucis en tête (112)	J'avais cependant une autre préoccupation (122)
He made it sound like you were runnin' a still (83)	9	C'est comme si tu faisais de l'alcool de contrebande (81)	Il avait l'air de dire que tu faisais quelque chose de pas bien (112)	On aurait cru que tu faisais quelque chose d'illégal (122)
No matter what anybody says to you, don't you let 'em get your goat (84)	9	Quoi que l'on te dise, ne te laisse pas emporter (81)	Quoi que l'on te dise, ne te laisse pas emporter (113)	Quoi que l'on te dise, ne te laisse pas emporter (123)
Simply because we were licked a hundred years before we started is no reason for us not to try to win (84)	9	Tout simplement parce que le fait d'avoir été vaincus une centaine d'années auparavant ne doit pas empêcher de recommencer et d'essayer de gagner (82)	Ce n'est pas parce qu'on est battu d'avance qu'il ne faut pas essayer de gagner. (113)	Ce n'est pas parce qu'on est battu d'avance qu'il ne faut pas essayer de gagner. (123)
the Missouri Compromise was what licked us (84)	9	c'est le Compromis de Missouri qui nous a flanqués par terre (82)	c'est le compromis du Missouri qui nous a perdus (113)	c'est le compromis du Missouri* qui nous a perdus (123)
'Scout's a coward!' ringing in my ears (85)	9	j'entendis sonner à mes oreilles: - Scout est une lâche (82)	- Scout est une poule mouillée! L'horrible phrase me résonna dans les oreilles (114)	tandis que résonnait à mes oreilles "Scout est une poule mouillée!" (124)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
The good side was the tree and Uncle Jack Finch (85)	9	Le bon côté de la médaille c'était l'arbre et Oncle Jack Finch (83)	Il y avait ses bons côtés avec l'arbre et oncle Jack Finch (114)	Il y avait ses bons côtés, l'arbre et oncle Jack Finch (125)
A flip of the coin revealed the uncompromising lineaments of Aunt Alexandra and Francis (85)	9	Le revers de la médaille faisait apparaître les traits intransigeants de Tante Alexandra et de Francis (83)	L'envers du décor donnait sur l'inébranlable collusion de tante Alexandra et de Francis (114)	Le revers de la médaille était les caractères intransigeants de tante Alexandra et de Francis (125)
Aunt Alexandra would have been analogous to Mount Everest: throughout my early life, she was cold and there (86)	9	Tante Alexandra aurait pu être comparée au mont Everest. Pendant toute ma première enfance elle a été froide et lointaine (83)	je dirais que, présente et glacée comme le mont Everest, tante Alexandra n'avait cessé d'occuper mes jeunes années (115)	tante Alexandra aurait été semblable à l'Everest, froide et présente, ce qu'elle fut durant toute mon enfance (126)
I liked to smell him; he was like a bottle of alcohol and something pleasantly sweet (87)	9	J'aimais son odeur: il était comme une bouteille d'alcool et quelque chose d'agréablement doux (85)	J'aimais son odeur: il sentait l'alcool sucré (117)	J'aimais son odeur: il sentait l'alcool avec quelque chose d'agréablement sucré (127)
You're also growing out of your pants a little (87)	9	Tu deviens aussi un peu trop grande pour les pantalons (85)	Et ton pantalon commence à être trop petit pour toi (117)	Et ton pantalon commence à être trop petit pour toi (127)
It'll drive him nuts (89)	9	Ça le rendra dingo! (87)	Ça va le faire tourner en bourrique (119)	Ça va le faire tourner en bourrique (130)
Talking to Francis gave me the sensation of settling slowly to the bottom of the ocean (89)	9	Parler à Francis me donnait la sensation de me poser lentement dans le fond de l'océan (87)	Cette conversation avec Francis me donnait l'impression de couler lentement au fond de l'océan (119)	Parler avec Francis me donnait l'impression de couler lentement au fond de l'océan (130)
Atticus, who either forgot it or gave me hell, whichever struck his fancy (90)	9	… auprès d'Atticus, lequel ou bien l'oubliait ou bien m'attrapait, selon les jours (87)	… à papa qui en oubliait une partie et me grondait pour le reste, selon ses humeurs (119)	… d'Atticus qui, soit oubliait, soit me passait un savon si quelque chose l'avait frappé (130)
I should be a ray of sunshine in my father's lonely life (90)	9	Je devais être un rayon de soleil dans la vie solitaire de mon père (87)	il faillait que je sois le rayon de soleil qui éclaire la vie solitaire de mon père (120)	il fallait en outre que je sois le rayon de soleil qui éclairait la vie solitaire de mon père (131)
I suggested that one could be a ray of sunshine in pants just as well (90)	9	Je suggérais qu'on pouvait tout aussi bien être un rayon de soleil en pantalons (87)	À mon sens je pouvais l'être aussi en pantalon (120)	Je fis valoir qu'on pouvait aussi être un rayon de soleil en pantalon (131)
Aunty said that one had to behave like a sunbeam (90)	9	Tante répliquait que l'on devait se *conduire* comme un rayon de soleil (87-8)	*omission*	Tatie affirma qu'il fallait se comporter en rayon de soleil (131)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
When I asked Atticus about it, he said there were already enough sunbeams in the family (90)	9	quand j'interrogeai Atticus sur tout ça, il me dit qu'il y avait déjà assez de rayons de soleil dans la famille (88)	quand j'en parlais à papa, il me répondait qu'il y avait déjà assez de rayons de soleil dans la famille (120)	quand j'en parlai à Atticus, il me répondit qu'il y avait déjà assez de rayons de soleil dans la famille (131)
If Uncle Atticus lets you run around with stray dogs, that's his own business (91)	9	Si Atticus te laisse traîner avec des chiens perdus, c'est son affaire (89)	Si oncle Atticus te laisse jouer avec les chiens perdus, ça le regarde (122)	Si oncle Atticus te laisse jouer avec les chiens errants, ça le regarde (133)
When stalking one's prey, it's best to take one's time. Say nothing, and as sure as eggs he will become curious and emerge (92)	9	Quand on traque sa proie, le mieux est de prendre son temps. Ne dis rien et aussi sûr que deux et deux font quatre, la curiosité l'emportera: il montrera le bout de son nez (90)	Pour ferrer sa proie, mieux valait prendre son temps, ne rien dire et, aussi sûr que deux et deux font quatre, elle finissait par céder à la curiosité et se montrer (122)	Quand on traque une proie, mieux vaut prendre son temps, ne rien dire et, aussi sûr que deux et deux font quatre, elle finira par céder à la curiosité et se montrer (134)
But I was too quick on the draw (92)	9	Mais j'avais voulu ferrer le poisson trop vite (90)	Je m'étais jetée trop vite sur lui (123)	Je m'étais jetée trop vite sur lui (134)
Francis shot back into the kitchen (92)	9	il eut le temps de se précipiter de nouveau dans la cuisine. (90)	Il bondit en arrière et s'enferma dans la cuisine. (123)	Il bondit en arrière dans la cuisine. (134)
Said Atticus'd be the ruination of the family an' he let Jem an' me run wild (95)	9	Il a dit qu'Atticus serait la ruine de la famille et qu'il nous laissait, Jem et moi, devenir sauvages (93)	Il a dit que Papa était la honte de la famille et qu'il nous éduquait comme des sauvages (126)	Il a dit qu'Atticus était la honte de la famille et qu'il nous éduquait comme des sauvages (138)
I thought I was in for it again (95)	9	je crus que j'étais de nouveau dans de beaux draps (93)	je crus que ça allait encore barder (126)	je crus que ça allait encore être ma fête (138)
She earned it, so don't feel too remorseful (96)	9	Elle l'avait mérité! N'aie pas trop de remords (94)	Elle ne l'avait pas volé! Ne te mets donc pas martel en tête! (128)	Elle ne l'avait pas volé! Ne te mets donc pas martel en tête! (139)
She and Jem will have to absorb some ugly things pretty soon (97)	9	Jem et elle auront à avaler des choses laides avant peu (95)	Je m'inquiète plutôt de ce que Jem et elle vont avoir à endurer bientôt (128)	Jem et elle vont bientôt avoir à faire face à des vilaines choses (140)
I'm not worried about Jem keeping his head (97)	9	Je ne suis pas inquiet pour Jem qui gard son sang-froid (95)	Je sais que son frère tiendra le coup (128)	Je sais que Jem tiendra le coup (140)
Let this cup pass from you, eh? (98)	9	Eloignez cette coupe de mes lèves, hein? (95)	« Que ce calice passe loin de moi », c'est ça ? (129)	« Éloigne ce calice de moi », c'est ça ? (141)
without catching Maycomb's usual disease (98)	9	Et surtout leur éviter la maladie habituelle de Maycomb (95)	sans attraper la maladie chronique de Maycomb (129)	sans attraper la maladie chronique de Maycomb (141)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
reasonable people go stark raving mad when anything involving a Negro comes up (98)	9	des gens raisonnables deviennent fous furieux quand se produit un événement auquel un Noir est mêlé (95-6)	des gens sensés peuvent se transformer en chiens enragés des qu'une difficulté surgit à propos d'un Noir (129)	des gens sensés peuvent devenir complètement fous dès qu'un Noir est impliqué dans une affaire (141)
I just hope that Jem and Scout come to me for their answers (98)	9	J'espère seulement que Jem et Scout viendront à moi pour éclairer leur lanterne (96)	je fais seulement le voeu que Jem et Scout s'adresseront à moi quand ils se poseront des questions (129)	j'espère seulement que Jem et Scout s'adresseront à moi quand ils se poseront des questions (141)
Uncle Jack was a prince of a fellow not to let me down (98)	9	Oncle Jack était le prince des camarades de ne pas m'avoir trahie (96)	Oncle Jack était drôlement chouette de ne m'avoir pas donnée (129)	Oncle Jack était un chic type de ne pas m'avoir trahie (142)
Shoot all the bluejays you want, if you can hit 'em, but remember it's a sin to kill a mockingbird (99)	10	Vise tous les geais que tu voudras, mais souviens-toi que c'est un péché de tuer un mockingbird (98)	Tire sur tous les geais que tu voudras, si tu arrives à en toucher un, mais souviens-toi que c'est un péché de tuer un oiseau moqueur (132)	Tirez sur tous les geais bleus que vous voudrez, si vous arrivez à les toucher, mais souvenez-vous que c'est un péché de tuer un oiseau moqueur* (144)
Providence was kind enough to burn down that old mausoleum of mine (100)	10	la Providence fut assez bonne de réduire en cendres ce vieux mausolée (98)	la Providence a été assez bonne pour brûler mon vieux mausolée (133)	la Providence a été assez bonne pour brûler mon vieux mausolée (145)
popcorn box (101)	10	boîte de maïs grillé (99)	une boîte de pop-corn (134)	une boîte de pop-corn (146)
Jem gulped like a goldfish (103)	10	Et Jem ouvrit la bouche comme un poisson rouge (101)	Mon frère se mit à sauter comme un poisson-chat (136)	Jem se mit à bouger sa bouche à la manière d'un poisson rouge (148)
He reminded me of a car stuck in a sand-bed (103)	10	Il me faisait penser à un camion ensablé (101)	Il me faisait penser à une voiture ensablée (136)	Il me faisait penser à une voiture ensablée (149)
The trees were still, the mockingbirds were silent… (105)	10	Les arbres étaient immobiles, les mockingbirds silencieux (103)	Les arbres ne bougeaient pas, les moqueurs se taisaient (138)	Les arbres étaient immobiles, les oiseaux moqueurs silencieux (151)
Tim Johnson was advancing at a snail's pace (105)	10	Tim Johnson continuait à avancer, aussi lentement qu'une tortue (103)	Tim Johnson avançait à la vitesse de l'escargot (139)	Tim Johnson avançait à la vitesse d'un escargot (152)
We could see him shiver like a horse shedding flies (105)	10	Nous pouvions le voir frissonner comme un cheval qui chasse les mouches (103)	Il frémissait comme un cheval pour chasser les mouches (139)	Il frissonnait comme un cheval chassant les mouches (152)
In a fog, Jem and I watched our father… (106)	10	Dans un brouillard, Jem et moi, nous vîmes notre père… (104)	Dans un semi-brouillard, Jem et moi regardions notre père… (140)	Jem et moi regardâmes notre père… (153)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
he moved like an underwater swimmer: time had slowed to a nauseating crawl (106)	10	il se déplaçait comme un nageur sous l'eau; le temps semblait ramper comme un lent reptile écœurant (104)	… l'impression de le voir se déplacer comme un scaphandrier: le temps ralentissait à un rythme nauséeux (140)	il se mouvait comme quelqu'un nageant sous l'eau: le temps s'était ralenti et n'avançait plus qu'à un rythme qui vous donnait la nausée (153)
Tim Johnson leaped, flopped over and crumpled on the sidewalk in a brown-and-white heap (106-7)	10	Tim Johnson fit un saut, retomba et s'effondra sur le trottoir en un tas brun et blanc (105)	Tim Johnson bondit et s'effondra comme un tas de chiffon marron et blanc (141)	Tim Johnson bondit et s'effondra sur le trottoir comme un tas de chiffons marron et blanc (154)
Miss Stephanie'd be singing a different tune (108)	10	Miss Stéphanie chanterait une autre chanson (106)	Mlle Stephanie ne chanterait pas la même chanson (142)	Miss Stephanie ne chanterait pas la même chanson (155)
She was vicious (110)	11	Elle était vicieuse (109)	C'était une vraie teigne (146)	C'était une vraie teigne (159)
it was heart-breaking the way Atticus Finch let her children run wild (111)	11	cela brisait le cœur de voir la façon dont Atticus laissait ses enfants devenir sauvages (109)	c'était pitié qu'Atticus Finch s'occupât si peu de ses enfants (146)	cela vous brisait le cœur qu'Atticus Finch laissât ses enfants devenir des sauvageons (159)
You look like a picture this evening (111)	11	vous avez l'air d'un portrait, ce soir (109)	Vous avez une de ces mines, ce soir (147)	Quelle mine vous avez ce soir! (160)
his money was burning up his pockets (111)	11	son argent lui brûlait les poches (109)	son argent lui brûlant les poches (147)	son argent lui brûlant les poches (160)
Playing hooky, I suppose (112)	11	Faire l'école buissonnière, je suppose (110)	Vous faites l'école buissonnière, je parie! (147)	Vous faites l'école buissonnière, je parie! (161)
Mrs Dubose's shot had gone home and she knew it (113)	11	Mrs Dubose avait touché juste et elle le savait (111)	Mme Dubose se rendit compte qu'elle avait tapé dans le mille (148)	Mrs Dubose se rendit compte qu'elle avait tapé dans le mille (162)
a long silver thread of saliva (113)	11	un long filet brillant de salive (111)	un long fil de salive blanche (149)	une longue traînée de salive blanche, tel un fil d'argent (162)
he had a naturally tranquil disposition and a slow fuse (113)	11	Il avait une disposition naturelle au calme et un démarrage lent (112)	il possédait une propension naturelle à la tranquillité et réagissait plutôt posément (150)	il avait une nature paisible et ne se mettait pas facilement en rogne (163)
Jem snatched my baton and ran flailing wildly up the steps (114)	11	il empoigna mon bâton et, le brandissant comme un fléau, monta en courant les marches (112)	Jem s'empara de ma baguette et se précipita sous la véranda (150)	Jem m'arracha mon bâton et se précipita sauvagement dans le jardin (163)
It tasted like cotton (114)	11	Ça avait un goût de coton (112)	Je n'eus qu'un goût de coton dans la bouche (150)	Elle avait un goût de coton (164)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Two geological ages later (114)	11	Deux ères géologiques s'écoulèrent (112)	Deux ères géologiques plus tard (151)	Deux ères géologiques plus tard (164)
His voice was like the winter wind (115)	11	Sa voix était comme le vent d'hiver (113)	D'une voix glacée comme un vent d'hiver (151)	d'une voix glacée comme le vent d'hiver (164)
I never thought Jem'd be the one to lose his head over this (116)	11	je n'aurais jamais pensé que Jem serait le premier à perdre la tête à ce sujet (114)	Je n'aurais jamais cru qu'il perdrait ainsi son calme (152)	Je n'aurais jamais cru que ce serait Jem qui perdrait ainsi son calme pour cette affaire (166)
I didn't see why we had to keep our heads anyway, that nobody I knew at school had to keep his head about anything (116)	11	je ne voyais pas pourquoi il nous fallait garder notre tête, qu'à l'école je ne connaissais personne qui doive garder sa tête pour quoi que ce soit (114)	je ne voyais pas pourquoi nous devions tellement conserver notre sang-froid; que personne, à l'école n'y était tenu (152)	je ne voyais pas pourquoi nous devions absolument conserver notre sang-froid; personne, à l'école, n'y était tenu (166)
the way we conduct ourselves when the chips are down (116)	11	la façon de nous comporter quand les dès sont jetés (114)	la façon dont nous réagissons dans les moments cruciaux (152)	la façon dont nous réagissons dans les moments cruciaux (166)
it's all dark and creepy (117)	11	c'est tout noir et ça donne la chair de poule (115)	elle est vieille et abîmée (153)	elle est sombre et effrayante (167)
Her face was the colour of a dirty pillowcase (118)	11	Son visage avait la couleur d'une taie d'oreiller sale (116)	avec son visage couleur de taie d'oreiller sale (155)	avec son visage couleur de taie d'oreiller sale (169)
the corners of her mouth glistened with wet, which inched like a glacier down the deep grooves enclosing her chin (118)	11	les coins de sa bouche luisaient d'une salive qui descendait lentement comme l'eau d'un glacier dans les profonds ravins qui rayonnaient tout autour de son menton (116)	des coins de sa bouche partaient de longues rigoles de bave qui allaient se perdre dans les plis de son menton (155)	les coins de sa bouche luisaient d'humidité qui, tel un glacer, descendait lentement vers les plis de son menton (169)
her pale eyes had black pinpoint pupils (118)	11	ses yeux décolorés avaient des pupilles noires, fines comme des pointes d'épingle (116)	dans ses yeux bleu pâle perçaient de minuscules pupilles noires (155)	dans ses yeux bleu pâle perçaient de minuscules pupilles noires (169)
like a clam hole at low tide (119)	11	une palourde ouverte à marée basse (116)	telle une moule à marée basse (156)	telle une moule à marée basse (170)
like some viscous substance coming to a boil (119)	11	comme une substance visqueuse qui commence à bouillir (117)	comme quelque substance visqueuse portée à ébullition (156)	comme quelque substance impure portée à ébullition (170)
We bounded down the sidewalk on a spree of sheer relief (122)	11	Nous bondîmes sur le trottoir dans l'ivresse de notre libération (120)	Nous bondîmes sur le trottoir dans un jaillissement de soulagement (159)	Nous bondîmes sur le trottoir dans un jaillissement de soulagement (174)
As the mountain air (123)	11	Comme l'air de la montagne (121)	Libre comme l'air (161)	Libre comme l'air (176)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
It's when you know you're licked before you begin but you begin anyway and you see it through no matter what. (124)	11	c'est de savoir qu'on est vaincu avant de commencer, mais de commencer de toute façon et de continuer quand même. (122)	c'est savoir que tu pars battu sans t'arrêter pour autant. (162)	c'est savoir que tu pars battu, mais d'agir quand même sans s'arrêter. (177)
Mrs Dubose was not cold in her grave (127)	12	Mrs Dubose n'était pas encore froide dans sa tombe (123)	Mme Dubose n'était pas encore froide dans sa tombe (165)	Mrs Dubose n'était pas encore froide dans sa tombe (181)
Don't you fret too much (127)	12	Ne te fais pas trop de bile (123)	Ne t'en fais pas trop (165)	Ne t'en fais pas trop (181)
I stayed miserable for two days (128)	12	Je restai malheureuse pendant deux jours (124)	J'en eus le cafard pendant deux jours (166)	J'en eus le cafard pendant deux jours (182)
The Governor was eager to scrape a few barnacles off the ship of the state (128)	12	Le Gouverneur était impatient de décrocher quelques mollusques de la coque du navire de l'Etat (124)	Le gouverneur désirait remettre à neuf le navire de l'État (167)	Le gouverneur désirait remettre à flot le navire de l'État (183)
it's like reorganizing the tax systems of the counties and things (129)	12	c'est comme la réorganisation des systèmes de taxes des cantons, entre autres (125)	des trucs comme la réorganisation des impôts par comté (167)	par exemple, la réorganisation du système fiscal des comtés (183)
She had put so much starch in my dress it came up like a tent when I sat down (130)	12	Elle avait tellement empesé ma robe que, quand je m'asseyais, elle se tenait raide comme une tente (126)	Elle avant tant amidonné ma robe que celle-ci se gonflait comme une tente quand je m'asseyais (169)	Elle avant tant amidonné ma robe que celle-ci se gonflait comme une tente quand je m'asseyais (185)
It's like we were goin' to Mardi Gras (130)	12	Nous n'allons pas à mardi gras (126)	On se croirait à Mardi gras (169)	On se croirait à Mardi gras (185)
The churchyard was brick-hard clay (130)	12	La cour du temple était d'argile dure (126)	Le jardin avait un sol d'argile dur comme de la brique (169)	La cour de l'église avait un sol d'argile dur comme de la brique (186)
It was a happy cemetery (130)	12	C'était un cimetière heureux (127)	C'était un agréable cimetière (169)	C'était un cimetière agréable (186)
She was bullet-headed with strange almond-shaped eyes, straight nose, and an Indian-bow mouth (131)	12	Elle avait la tête ronde, d'étranges yeux taillés en amande, un nez droit et une bouche comme un arc de Peau-Rouge (127)	Elle avait la tête ronde avec d'étonnants yeux en amande, un nez droit et une bouche incurvée à l'indienne (170)	Elle avait la tête ronde avec d'étonnants yeux en amande, un nez droit et une bouche incurvée à l'indienne (187)
the Impurity of Women doctrine that seemed to preoccupy all clergymen (134)	12	la doctrine sur l'impureté des femmes. Ça paraissait vraiment préoccuper tous les clergymen (131)	cette doctrine de l'impureté des femmes qui semblait représenter le cheval de bataille de tous les pasteurs (174)	la doctrine de l'impureté des femmes qui semblait préoccuper tout les hommes d'Église (191)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Reverend Sykes intended to sweat the amount due out of his flock (135)	12	le Révérend Sykes avait l'intention de faire suer à son troupeau le montant exact (131)	le pasteur tirerait cette somme à la sueur du front de ses ouailles (175)	le pasteur avait l'intention de tirer cette somme à la sueur du front de ses ouailles (193)
I was bursting with questions (136)	12	Je mourais d'envie de lui poser des questions (132)	Mille questions me trottaient dans la tête (176)	Je brûlais de lui poser de nombreuses questions (193)
Those unable to sit were strapped papoose-style on their mother's backs (136)	12	Ceux qui étaient incapables de s'asseoir étaient attachés avec une courroie, à la façon des enfants peau-rouge, sur le dos de leur mère (132)	Ceux qui ne savaient pas encore s'asseoir étaient portés à l'africaine sur le dos de leur mère (176)	Ceux qui ne savaient pas encore s'asseoir étaient portés comme les bébés indiens sur le dos de leur mère (194)
expecting to see its phantom occupant sunning himself in the swing (139)	12	je m'attendais à voir son occupant fantôme prenant le soleil dans le canapé-balançoire (135)	m'attendant à voir son occupant fantôme en train de se bronzer sur la balancelle (180)	m'attendant à voir son occupant fantôme prenant le soleil sur la balancelle (198)
Enamoured, upright, uncompromising, Aunt Alexandra was sitting in a rocking chair (139)	12	Enchantée d'elle-même, droite, inflexible, Tante Alexandra était assise dans un rocking-chair (136)	Passionnée, droite comme un i, inflexible, tante Alexandra était assise dans un fauteuil à bascule (180)	Fanatique, droite comme un i, inflexible, tante Alexandra était assise dans un fauteuil à bascule (198)
to suggest that Aunt Alexandra was once an hourglass figure (141)	13	imaginer que Tante Alexandra avait eu autrefois la forme d'un sablier (138)	suggérer qu'elle avait eu autrefois une taille de guêpe (182-3)	suggérer qu'elle avait eu autrefois une taille de guêpe (201)
the summer's going to be a hot one (142)	13	cet été ne va pas être facile (139)	l'été sera chaud (183)	l'été sera chaud (201)
Miss Maudie Atkinson baked a lane cake so loaded with shinny it made me tight (142)	13	Miss Maudie Atkinson lui prépara un gâteau Lane si alcoolisé qu'il me rendit ivre (139)	Mme Atkinson lui prépara un millefeuille tellement recouvert de glaçage que je dus en desserrer ma ceinture (183)	Miss Maudie Atkinson lui prépara un Lane cake tellement imbibé d'alcool qu'il m'enivra (201)
the town remained […] an island in a patchwork sea of cotton and timberland (144)	13	elle resta un îlot dans un océan bigarré de champs de coton et de forêts (142)	telle une île au milieu de l'océan des champs de coton et des forêts (186)	telle une île au milieu d'un océan de champs de coton et des forêts (205)
the result caused only a ripple in the quiet stream of family resemblance (144-5)	13	cela ne produisait qu'une ride légère dans le courant tranquille de la ressemblance des familles (142)	les conséquences en furent assez réduites (186-7)	sans que cela eût un grand effet sur l'air de famille des habitants de la ville (205)
Aunt Alexandra fitted into the world of Maycomb like a hand into a glove (145)	13	Tante Alexandra entra dans le monde de Maycomb comme une main dans un gant (142)	Tante Alexandra se coulait dans la vie quotidienne de Maycomb comme dans un moule (187)	Tante Alexandra se coula dans le monde de Maycomb comme une main dans un gant (206)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
he went round the bend at the University (146)	13	il a failli être pendu à l'Université (143)	il était tombé sur la tête à l'université (188)	il était tombé sur la tête à l'université (207)
Aunt Alexandra was standing stiff as a stork (146)	13	Tante Alexandra se tenait raide comme une cigogne (143)	Tante Alexandra se taisait, raide comme une cigogne (188)	Tante Alexandra se taisait, raide comme une cigogne (207)
Through my tears I saw Jem standing in a similar pool of isolation (147)	13	À travers mes larmes je voyais Jem debout dans une mare de solitude semblable à la mienne (145)	À travers mes pleurs, je vis que Jem semblait tout aussi désolé (190)	À travers mes pleurs, je vis que Jem semblait tout aussi désolé (209)
Your stomach's growling (147)	13	Ton ventre gargouille (145)	Tu as des gargouillements d'estomac (190)	Tu as des gargouillements d'estomac (209)
he was now positively allergic to my presence when in public (148)	14	il était maintenant positivement allergique à ma compagnie en public (146)	il ne se montrait plus vraiment allergique à ma personne en public (191)	il était à présent totalement allergique à ma personne en public (211)
his head turning as if its pages contained a live tennis match (150)	14	sa tête allait de gauche à droite aussi vite que s'il avait eu sous les yeux […] un véritable match de tennis (148)	remuant la tête comme si ces pages présentaient un match de tennis en direct (193)	remuant la tête comme si ces pages présentaient un match de tennis en direct (213)
My heart sank (150)	14	Le cœur me manquait (148)	J'en eus un coup au cœur (193)	J'en eus un coup au cœur (213)
I felt the starched walls of a pink cotton penitentiary closing in on me (150)	14	Je crus voir les murs blanchis à la chaux d'un pénitencier se resserrer sur une Scoute en uniforme de toile rouge (148)	Je sentis les murs capitonnés d'une maison de correction se refermer sur moi (193)	Je sentis les murs capitonnés d'une maison de correction se refermer sur moi (213)
it's all right to be soft-hearted (150)	14	C'est très bien d'avoir le cœur tendre (148)	C'est bien gentil d'avoir bon cœur (193)	C'est bien gentil d'avoir bon cœur (213)
And don't try to get around it (150)	14	Et n'essaye pas de tergiverser (148)	Alors cesse de tourner autour du pot (193)	Alors cesse de tourner autour du pot (214)
She tried to bring them up according to her lights, and Cal's lights are pretty good (151)	14	Elle a essayé de les élever selon ses lumières, et les lumières de Cal sont assez bonnes (148)	Elle s'est efforcée de leur inculquer ses propres principes, d'excellents principes (194)	Elle s'est efforcée de leur inculquer ses propres principes, d'excellents principes (214)
Punk, punk, punk, her needle broke the taut circle. She stopped, and pulled the cloth tighter: punk-punk-punk. (151)	14	Pink, pink, pink, son aiguille perçait l'intérieur tendu du cercle. Elle s'arrêta et tira plus étroitement sur la toile : pink, pink, pink. (148-9)	Pic, pic, pic, son aiguille perçait le canevas rond. Elle s'arrêta pour le tendre davantage : pic-pic-pic. (194)	Pic, pic, pic, son aiguille abîmait son tambour à broderie. Elle s'arrêta pour tendre davantage le tissu : pic-pic-pic. (214)
My feathers rose again (151)	14	Mes plumes se hérissèrent (149)	je […] remontai illico sur mes grands chevaux (195)	Je remontai sur mes grands chevaux (215)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
It's this Tom Robinson case that's worryin' him to death (151)	14	C'est le cas de Tom Robinson qui le tourmente à mourir (149)	Il se fait un sang d'encre à cause de cette affaire Tom Robinson (195)	Il se fait un sang d'encre à cause de cette affaire Tom Robinson (215)
What had begun as a fist-fight became a brawl (152)	14	Ce qui avait commencé en match de boxe devenait une bagarre (150)	Notre match de boxe tournait au pugilat (196)	Ce qui avait commencé comme un match de boxe tournait en pugilat (216)
a filthy brown package shot from under the bed (153)	14	un paquet d'un brun sale commença à émerger de sous le lit (151)	un paquet crasseux bondit de sous le lit (197)	un paquet brun crasseux sortit comme une flèche de sous le lit (218)
In a dream, I went to the kitchen (154)	14	Dans un rêve, j'allai à la cuisine (151)	Sur un petit nuage, je me rendis dans la cuisine (198)	Comme dans un rêve, je me rendis à la cuisine (218)
He shivered like a rabbit (156)	14	Il trembla comme un lapin (154)	Il frémit comme un lapin (200)	Il se mit à frissonner comme un lapin (221)
he could add and subtract faster than lightning (158)	14	Il pouvait additionner et soustraire plus vite que l'éclair (156)	Il savait calculer à la vitesse de l'éclair (203)	Il savait calculer à la vitesse de l'éclair (225)
like morning lilies (158)	14	comme des lis du matin (156)	comme les fleurs des champs (204)	comme les lis du matin (225)
in the quietness of his foggy island there rose the faded image of a grey house… (158)	14	dans le calme de son île brumeuse se levait l'image estompée d'une maison… (156)	dans la quiétude de son île de brume, s'éleva l'image fanée d'une maison… (204)	dans la quiétude de son île de brume, s'éleva l'image fanée d'une maison… (225)
A nightmare was upon us (159)	15	Un cauchemar était sur nous (157)	Un cauchemar était suspendu au-dessus de nos têtes (205)	Un cauchemar était suspendu au-dessus de nos têtes (226)
he'd follow it, like an ant (159)	15	il la suivrait, comme une fourmi (157)	il la suivrait, comme une fourmi (205)	il la suivrait, comme une fourmi (226)
...know how they do when they get shinnied up.' (160)	15	… je les connais quand ils commencent à se monter! (158)	… dont ils sont capables quand ils sont éméchés. (206)	… dont ils sont capables quand ils sont éméchés. (228)
They murmured and buzzed until Aunty said… (160)	15	Ils murmurèrent et bourdonnèrent jusqu'à ce que Tante eut déclaré… (158)	Ils mâchonnèrent plusieurs autres phrases tandis qu'Atticus s'écriait… (207)	On les entendit murmurer et bourdonner jusqu'à ce que Tatie s'écrie que… (228)
that boy might go to the chair (161)	15	il se peut que ce garçon aille sur la chaise électrique (159)	ce type finira peut-être sur une chaise électrique (207)	ce type finira peut-être sur une chaise électrique (228)
Jem at the window, pale except for a vivid mark of the screen on his nose (161)	15	Jem à la fenêtre, tout pâle, sauf la marque du grillage sur son nez (159)	Jem à la fenêtre, blanc comme un linge à l'exception du bout de son nez (207)	Jem à la fenêtre, blanc comme un linge à l'exception du bout de son nez (229)
deep in thought (162)	15	perdu dans ses pensées (160)	plongé dans un abîme de réflexion (209)	plongé dans un abîme de réflexion (230)
I wondered if he had seen the light (162)	15	je me demandai s'il avait la foi (160)	je me demandai s'il ne venait pas de recevoir la grâce (209)	je me demandai s'il ne venait pas de recevoir la grâce (230-1)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Jem's got the look-arounds (164)	15	Jem a attrapé le « mal des explorateurs » (162)	Jem est pris d'observite aiguë (212)	Jem est pris d'observite aiguë (233)
it looked like a Victorian privy (165)	15	elle ressemblait à des cabinets de l'époque Victorienne (163)	elle ressemblait à des toilettes victoriennes (213)	elle ressemblait à des toilettes victoriennes (235)
Called 'em off on a snipe hunt (167)	15	Ils ont été appelés pour une chasse à la bécassine (165)	Partis à la chasse aux canards (214)	Partis à la chasse aux bécassines (236)
he was moving slowly, like an old man (167)	15	ses mouvements étaient lents, comme ceux d'un vieil homme (165)	avec des gestes de vieillard (215)	avec des gestes de vieillard (237)
He straightened up and waved a big paw (170)	15	il se redressa et agita sa grande patte (168)	Se redressant, il eut un large geste de la main (218)	il se redressa et fit un geste de sa grosse patte (241)
engines coughed (170)	15	les moteurs toussèrent (168)	les moteurs hoquetèrent (218)	les moteurs hoquetèrent (241)
I assumed that Atticus was giving him hell for not going home (171)	15	je supposai qu'Atticus l'envoyait au diable pour n'avoir pas voulu rentrer à la maison (169)	j'eus l'impression que mon frère se faisait passer le savon de sa vie pour avoir refusé de rentrer (219)	je supposai qu'Atticus lui passait un savon pour avoir refusé de rentrer (242)
Aunt Alexandra sipped coffee and radiated waves of disapproval (172)	16	Tante Alexandra sirotait son café et irradiait des ondes de désapprobation (171)	Tante Alexandra sirotait son café en irradiant des ondes de désapprobation (222)	tante Alexandra sirotait son café en irradiant des ondes de désapprobation (244)
he just has his blind spots along with the rest of us (173)	16	il a seulement ses œillères, comme nous tous (172)	Seulement, il porte des œillères en ce qui nous concerne (223)	Seulement, il porte des œillères, comme nous tous (245)
Don't call that a blind spot (173)	16	N'appelle pas ça des œillères (172)	Ce ne sont pas des œillères (223)	Ce ne sont pas des œillères (246)
a gang of wild animals can be stopped, simply because they're still human (173)	16	une horde de bêtes sauvages *peut* être stoppée, simplement parce qu'elle est composée encore d'êtres humains (172)	une horde de bêtes sauvages peut être stoppée, tout simplement parce qu'ils restent des êtres humains (224)	on peut arrêter une bande de bêtes sauvages, tout simplement parce qu'ils restent des êtres humains (246)
you children last night made Walter Cunningham stand in my shoes for a minute (173)	16	vous, des enfants, vous avez, la nuit dernière, fait que Walter Cunningham s'est mis une minute dans ma peau (172)	cette nuit, vous avez forcé M. Cunningham à se mettre cinq minutes à ma place (224)	cette nuit, les enfants, vous avez forcé M. Cunningham à se mettre cinq minutes à ma place (246)
It was like Saturday (174)	16	C'était comme un samedi (173)	On se serait cru un samedi (225)	On se serait cru un samedi (247)
People from the south end of the county passed our house in a leisurely but steady stream (174)	16	Les gens de l'extrême sud du canton défilaient devant notre maison comme un flot tranquille et régulier (173)	les gens du sud du comté circulaient dans notre rue en un flot tranquille mais incessant (225)	les gens du sud du comté passaient devant notre maison en un flot tranquille, mais ininterrompu (247)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Look at all those folks, it's like a Roman carnival (176)	16	Voyez-moi tous ces gens! C'est un vrai carnaval romain (174)	Regardez-moi ces gens, ils se croient aux arènes de Rome ! (227)	Regardez-moi ces gens, ils se croient aux arènes de Rome ! (249)
you'd think William Jennings Bryan was speakin' (176)	16	On croirait que William Jennings Bryan parle (175)	on jurerait que William Jennings Bryan en personne va faire un discours (227)	On croirait que William Jennings Bryan [1] en personne va faire un discours (249)
The more affluent chased their food with drugstore Coca-cola in bulb-shaped soda glasses (176)	16	Les plus riches faisaient descendre leur repas avec du Coca-Cola qu'ils buvaient dans des verres à eau de Seltz en forme de bulbe (175)	et un verre de Coca-Cola bombé à la base (228)	Les plus riches faisaient descendre leur nourriture à coups de Coca-Cola du drugstore dans des verres au fond bombé (250)
He was rich chocolate with flaring nostrils (178)	16	il était d'un beau chocolat, avait les narines évasées (176)	avec sa belle couleur chocolat, son nez camus (229)	il avait une belle couleur chocolat, le nez épaté (252)
… the judge of probate lived in cool dim hutches that smelled of decaying record books… (179)	16	[…] le juge de l'envoi en possession vivaient dans des niches froides et obscures qui sentaient les archives moisies (178)	Tous vivaient dans des clapiers froids et mal éclairés qui sentaient les vieux livres de comptes (231)	[…] le *probate judge* vivaient dans des clapiers froids et mal éclairés qui sentaient les livres de comptes en train de pourrir (254)
The inhabitants of these offices were creatures of their environment: little grey-faced men, they seemed untouched by wind or sun (179)	16	Les occupants des ces bureaux étaient bien les créatures de leur milieu: c'étaient de petits hommes au visage gris que semblaient n'avoir jamais touchés le soleil ni le vent (178)	Les occupants des ces bureaux étaient des créatures issues de leur environnement et leur ressemblaient: petits hommes à la figure grise sur qui ni le vent ni le soleil ne semblaient avoir de prise (231)	Les occupants des ces bureaux portaient les stigmates de leur environnement: ils semblaient n'avoir jamais connu ni le vent ni le soleil (254)
This was news, news that put a different light on things (180)	16	Ça, c'étaient des nouvelles, des nouvelles qui jetaient sur les choses une lumière différente (179)	Voilà qui éclairait les choses d'un jour nouveau (231)	C'était un élément nouveau et il éclairait les choses d'un jour nouveau (255)
Judge Taylor was on the Bench, looking like a sleepy old shark, his pilot fish writing rapidly below in front of him (181)	16	Il avait l'air d'un vieux requin endormi; devant lui et en dessous son poisson pilote écrivait rapidement (180)	Juché sur son estrade, le juge Taylor avait l'air d'un vieux requin assoupi et son poisson-pilote écrivait à ses pieds, face à lui (233)	Juché sur son estrade, le juge Taylor avait l'air d'un vieux requin assoupi dont le poisson pilote écrivait rapidement au-dessous de lui (257)
he kept a firm grip on any proceedings that came before him (182)	16	il gardait […] le ferme contrôle des procès qui venaient devant lui (182)	il dirigeait ses audiences d'une main de fer (233-4)	il dirigeait en réalité ses audiences d'une main de fer (257)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
with his infinite capacity for calming turbulent seas, he could make a rape case as dry as a sermon (186)	17	Avec sa capacité illimitée de calmer les océans en furie, il pouvait rendre un cas de viol aussi sec qu'un sermon (186)	Avec son infini talent d'apaiser les tempêtes, il pouvait rendre un cas de viol aussi aride qu'un sermon (239)	Avec son infinie capacité à calmer les mers agitées, il pouvait rendre un cas de viol aussi aride qu'un sermon (264)
Our nightmare had gone with daylight (187)	17	Notre cauchemar s'était envolé avec le jour (186)	Notre cauchemar s'était envolé avec la nuit (240)	La lumière du jour avait emporté notre cauchemar (264)
a little bantam cock of a man rose and strutted to the stand (187)	17	un petit coq d'homme se dressa et alla vers l'estrade en se pavanant (186)	un petit bonhomme dressé sur ses ergots s'avança en se rengorgeant vers le box (240)	un petit bonhomme, qui avait tout d'un petit coq, se leva et s'approcha de la barre en se rengorgeant (264)
people like the Ewells lived as guests of the county in prosperity as well as in the depths of a depression (187)	17	les gens comme les Ewell vivaient en parasites du canton aussi bien quand il était prospère qu'au plus fort du marasme (186)	Ces gens vivaient aux crochets du comté par temps de vaches grasses comme de vaches maigres (240)	les gens comme les Ewell vivent au crochets du comté en temps de prospérité comme de crise grave (265)
the fruits of their industry […] made the plot of ground around the cabin look like the playhouse of an insane child (188)	17	les fruits de leur industrie […] faisaient ressembler le morceau de terrain qui entourait leur cabane au théâtre d'un enfant qui aurait perdu la raison (187)	le fruit de leur recherche […] faisait ressembler leur lopin à une maison d'enfants retardés (241)	le fruit de leur recherche […] faisait ressembler leur lopin de terre autour de la cabane à une maison d'enfants retardés (265)
I heard Mayella screamin' like a stuck hog inside the house (190)	17	j'entendis dans la maison Mayella brailler comme un cochon qu'on égorge (189)	j'entends Mayella brailler comme un veau dans la maison (244)	j'entends Mayella brailler dans la maison comme un porc qu'on égorge (268)
Mayella was screamin' fit to beat Jesus (190)	17	Mayella braillait à en assommer Jésus (189)	Mayella braillait plus fort que Jésus (244)	Mayella braillait plus fort que Jésus (269)
I seen that black nigger yonder ruttin' on my Mayella (190)	17	j'ai vu c'sale nègre là-bas, enfournant ma Mayella! (189)	J'vois c'te cochon d'Nègre en train d'besogner ma Mayella! (244)	J'vois ce nègre noir en train d'besogner ma Mayella! (269)
until the only sound in the courtroom was a dim pink-pink-pink (191)	17	jusqu'à ce que le seul bruit dans la salle fut un faible pink-pink-pink (190)	jusqu'à ce qu'il ne subsistât aucun bruit dans le tribunal qu'un petit tap-tap-tap (245)	jusqu'à ce que le seul bruit dans la salle d'audience se réduisît à un petit tap-tap-tap (270)
Mr Ewell reminded me of a deaf-mute (192)	17	Mr Ewell me fit penser à un sourd-muet (191)	M. Ewell me fit penser à un sourd-muet (246)	Mr Ewell me fit penser à un sourd-muet (271)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
I knew who it was all right, lived down yonder in that nigger-nest […] I've asked this county for fifteen years to clean out that nest down yonder (193)	17	Je savais très bien qui c'était, il habitait par là-bas, dans c'repaire de nègres […] ça fait quinze and que j'demande à ce canton d'nettoyer ce repaire (191-2)	J'savais très bien qui c'est qu'avait fait l'coup. Il habite plus bas, dans c'trou à Nègres […] ça fait quinze ans qu'je demande au comté d'nettoyer c't'infection, là-bas! (247)	J'savais très bien qui c'est qu'avait fait l'coup. Il habite plus bas, dans c'trou à nègres […] ça fait quinze ans qu'je demande au comté d'nettoyer c't'infection, là-bas! (272)
Ewell seemed determined not to give the defence the time of day (194)	17	Mr Ewell semblait résolu à ne pas bavarder à cœur ouvert avec la défense (193)	M. Ewell paraissait déterminé à ne pas lever le petit doigt pour aider le défense (248)	Mr Ewell paraissait déterminé à ne pas lever le petit doigt pour aider le défense (273)
as if it were stock market quotations (194)	17	avec le ton de voix qu'il aurait pris pour lire les cours du marché des valeurs (193)	Comme s'il s'agissait des cours de la bourse (248)	Comme s'il s'agissait des cours de la Bourse (274)
once more he was a red little rooster (194)	17	une fois de plus il fut un petit coq flamboyant (193)	arrogant comme un petit coq (249)	il avait retrouvé toute son allure de petit coq rouge (274)
The whispers and chuckles below us probably had to do with what a card he was (195)	17	Les chuchotements et les rires étouffés en dessous de nous avaient un rapport avec le phénomène qu'il était. (194)	les murmures et les rires étouffés saluaient chacune des répliques. (250)	les murmures et les rires étouffés saluaient chacune des répliques. (275)
it seemed to me that he'd gone frog-sticking without a light (195)	17	j'avais l'impression qu'il était parti sans lanterne à la pêche à la grenouille (194)	j'avais l'impression qu'il avançait un peu à l'aveuglette (250)	j'avais l'impression qu'il avançait un peu à l'aveuglette (275)
to see Judge Taylor staring at him as if he were some fragrant gardenia in full bloom on the witness stand (196)	17	pour voir le juge le contempler comme s'il était, sur l'estrade des témoins, quelque gardénia odorant en plein épanouissement (194)	le juge le dévisageait comme s'il avait affaire à quelque odorant gardénia en pleine floraison (250)	le juge le dévisageait comme s'il avait affaire à un gardénia odorant, en pleine floraison, à la barre des témoins (276)
I thought Jem was counting his chickens (197)	17	Je pensai que Jem vendait la peau de l'ours (195)	Je pensai que Jem vendait la peau de l'ours avant de l'avoir tué… (251)	Je pensai que Jem vendait la peau de l'ours avant de l'avoir tué… (277)
She had twisted her handkerchief into a sweaty rope (199)	18	elle avait fait de son mouchoir, trempé par la sueur, une ficelle tordue (198)	Son mouchoir était tordu comme une corde mouillée (255)	Son mouchoir était tordu comme une corde mouillée (280)
like a steady-eyed cat with a twitchy tail (199)	18	comme un chat qui à l'œil aux aguets et le bout de la queue qui frémit (198)	elle semblait aux aguets tel un chat au regard fixe et à la queue battante (256)	elle semblait aux aguets tel un chat qui aurait le regard fixe tout en battant de la queue (281)
Fought him tooth and nail? (199)	18	Battue avec les dents et les ongles? (199)	En le giflant et en le mordant? (256)	Vous vous êtes battue bec et ongles? (281)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Mayella had finally seen the light (206)	18	Le jour se faisait enfin dans l'esprit de Mayella (205)	Elle avait enfin compris (264)	Elle avait enfin compris (290)
Atticus […] rained questions on her (206)	18	Atticus […] fit pleuvoir les questions sur elle (205)	Atticus […] se mit à la bombarder de questions (264)	Atticus […] fit pleuvoir les questions sur lui (291)
soaking up testimony with his sponge of a brain (208)	18	avait absorbé la déposition avec l'éponge qui lui servait de cervelle (207)	buvant chaque parole avec son cerveau en éponge (266)	absorbant les témoignages avec son éponge de cerveau (293)
witnesses had been led by their noses as asses are (208)	18	les témoins avaient été menés par le bout du nez, comme le sont les ânes (207)	les témoins avaient été retournés comme des crêpes (266)	les témoins avaient été menés par le bout du nez comme des imbéciles (293)
and that was the proof of the pudding. Atticus said he was a good judge (208)	18	et que c'était la preuve qu'il était un bon juge (207)	La preuve par neuf que c'était un bon juge (267)	preuve que c'était un bon juge (294)
his rubber-like left hand (209)	19	sa main gauche qui avait l'air en caoutchouc (209)	*omission*	sa main gauche qui ressemblait à du caoutchouc (296)
white people wouldn't have anything to do with her because she lived among pigs (212)	19	les Blancs ne voulaient rien avoir à faire avec elle parce qu'elle vivait dans les ordures (211)	les Blancs ne voulaient pas entendre parler d'elle parce qu'elle vivait dans une porcherie (271)	les Blancs ne voulaient rien avoir affaire avec elle parce qu'elle vivait dans une porcherie (298)
Maycomb gave them Christmas baskets, welfare money, and the back of its hand (212)	19	Maycomb leur donnait leurs colis de Noël, de l'argent de l'assistance, et le dos de la main (211)	Maycomb leur offrait avec condescendance des colis de Noël et une aide sociale (271-2)	Maycomb leur offrait avec condescendance des corbeilles de Noël et l'aide sociale (299)
She looked at him as if he were dirt beneath her feet (212)	19	elle l'avait regardé comme s'il était de la boue sous ses pieds (211)	elle l'avait regardé comme une crotte de chien (272)	elle l'avait regardé comme une crotte de chien (299)
Tom was a black-velvet Negro, not shiny, but soft black velvet (212)	19	Tom était un Noir d'un noir de velours, pas luisant, d'un doux velours noir (212)	Tom avait une belle peau de velours sombre, pas du tout luisante (272)	Tom avait une belle peau de velours sombre, non pas luisante, mais douce (299)
Tom's black velvet skin had begun to shine (213)	19	La peau de velours noir de Tom avait commencé à luire (212)	La peau veloutée de Tom commençait à briller (273)	La peau veloutée de Tom commençait à briller (300)
Judge Taylor looked daggers at Atticus, as if daring him to speak (216)	19	Le juge Taylor poignardait Atticus du regard, comme s'il le défiait de parler (215)	Fulminant, il pivota vers Atticus comme s'il le défiait d'ouvrir la bouche (276)	Le juge Taylor fusilla Atticus du regard comme s'il le mettait au défi de parler (304)
Mr Gilmer seemed ready to rise to the ceiling (218)	19	Mr Gilmer semblait prêt à sauter au plafond (217)	M. Gilmer semblait prêt à sauter au plafond (278)	Mr Gilmer semblait prêt à sauter au plafond (306)
a big buck like you? (218)	19	un grand gaillard comme vous? (218)	un grand gaillard comme toi? (279)	un grand gaillard comme toi? (307)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
You aren't thin-hided, it just makes you sick (220)	19	Vous n'avez pas encore la peau tannée. C'est pourquoi ça vous rend malade (219)	Tu es plutôt dur à cuire et te voilà écœuré (281)	Tu n'est pas sensible, c'est seulement que ça t'écœure (309)
I got something that'll settle your stomach (220)	20	J'ai quelque chose qui vous remettra le cœur d'aplomb (220)	j'ai quelque chose qui va te soulager (283)	J'ai quelque chose qui va remettre ton estomac d'aplomb (310)
I don't care if they don't like it (221)	20	je me moque pas mal que ça ne leur plaise pas (221)	Je pourrais m'en soucier comme d'une guigne (284)	Je pourrais […] me moquer qu'ils ne l'aiment pas (311)
Inexistant	20	comme on ferme un verrou de sûreté (221)	*inexistant*	*inexistant*
folks can say Dolphus Raymond's in the clutches of whisky (221)	20	les gens peuvent dire: « Dolphus Raymond est pris par le whisky » (221)	les gens disent que Dolphus Raymond est sous l'emprise du whiskey (284)	les gens peuvent dire Dolphus Raymond est sous l'emprise du whisky (311)
the simple hell people give other people […] the hell white people give coloured folks (222)	20	le véritable enfer que certains créent pour d'autres […] l'enfer que les Blancs font aux Noirs (222)	La vie impossible que mènent certaines gens à d'autres […] La vie impossible qu'imposent les Blancs aux gens de couleur (285)	La vie impossible que certaines personnes font mener à d'autres […] La vie impossible qu'imposent les Blancs aux gens de couleur (312)
Between two fires, I could not decide which I wanted to jump into (222)	20	Comme l'âne de Buridan, je ne pouvais décider quoi choisir (222)	prise entre deux feux, je ne savais trop que choisir (285-6)	Prise entre deux feux, je ne savais quoi choisir (313)
we raced back to the court-house (222)	20	Nous fîmes une course de vitesse jusqu'au tribunal (222)	comme des flèches, nous courûmes vers le tribunal (286)	Nous courûmes vers le tribunal (313)
Judge Taylor's cigar was a brown speck in the centre of his mouth (222)	20	Le cigare du juge Taylor était un petit point brun au centre de sa bouche (222)	Le cigare du juge Taylor n'était plus qu'un noyau marron dans sa bouche (286)	Le cigare du juge Taylor n'était plus qu'un petit morceau marron au milieu de sa bouche (313)
this was the equivalent of him standing before us stark naked (223)	20	comme si nous l'avions vu tout à coup devant nous, nu comme un ver (223)	cette attitude équivalait à un véritable striptease (287)	cela revenait à le voir complètement nu devant nous (314)
he was talking to the jury as if they were folks on the post office corner (224)	20	il s'adressait aux jurés comme si c'étaient des gens rencontrés au coin de la poste (223)	il s'adressait à ces gens comme aux employés de la poste du coin (287)	il s'adressait au jury comme s'il s'agissait de gens au bureau de poste du coin (314)
This case is as simple as black and white (224)	20	Ce cas est aussi limpide que la lumière du jour (223)	C'est aussi clair que deux et deux font quatre (287)	Elle est aussi évidente que la différence entre le noir et le blanc (314)
a code so severe that whoever breaks it is hounded from our midst as unfit to live with (224)	20	code si sévère que celui qui le rompt est banni de son sein comme indigne d'y vivre (224)	un code si sévère que quiconque l'enfreint est rejeté de notre monde comme indésirable (288)	un code si sévère que quiconque l'enfreint est rejeté de notre monde comme indésirable (315)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
A lie as black as Tom Robinson's skin (225)	20	un mensonge aussi noir que la peau de Tom Robinson (225)	un mensonge aussi noir que la peau de Tom Robinson (289)	un mensonge aussi noir que la peau de Tom Robinson (317)
I thought you was gettin' some kinda head on your shoulders (229)	21	je croyais que tu avais sur les épaules quelque chose qui te servait de tête (229)	je vous croyais un peu plus la tête sur les épaules (295)	je vous croyais un peu plus la tête sur les épaules (322)
here was Calpurnia giving her precious Jem down the country (229)	21	Et voilà que Calpurnia couvrait de reproches son précieux Jem (229)	et voilà que Calpurnia se mettait à envoyer son Jem chéri aux mille diables (295)	et voilà que Calpurnia se mettait à envoyer son Jem chéri aux mille diables (322)
She's run distracted looking for you (229)	21	Elle a couru comme une folle à vous chercher (230)	Elle vous cherche comme une folle (295)	Elle vous cherche comme une folle (322)
Judge Taylor on his throne (231)	21	le juge Taylor sur son trône (231)	*omission*	le juge Taylor sur son trône (324)
the grown people sat as if they were in church (231)	21	les grandes personnes étaient assises comme si elles avaient été dans un temple (232)	les adultes restaient immobiles comme à l'église (297)	les adultes se conduisaient comme s'ils étaient à l'église (325)
The old court-house clock suffered its preliminary strain and struck the hour (231)	21	On entendit la vieille horloge du tribunal faire ses douloureux efforts préliminaires, puis elle frappa l'heure (232)	La vieille horloge se mit à grincer puis égrena ses huit coups assourdissants (297)	La vieille horloge émit ses grincements préliminaires puis sonna l'heure (325)
The feeling grew until the atmosphere in the court-room was exactly the same as a cold February morning, when the mockingbirds were still […] and every wood door in the neighbourhood was shut as tight as the doors of the Radley Place (232)	21	Cette impression grandit jusqu'au moment où l'atmosphère dans la salle d'audience fut exactement la même que celle d'un matin froid de février, quand les mockingbirds étaient silencieux […] quand, dans le voisinage, chaque porte de bois était fermée aussi hermétiquement que les portes de la maison Radley (232-3)	La sensation grandit en moi, jusqu'à ce que l'atmosphère de la salle fût exactement semblable à celle de ce froid matin de février où les moqueurs s'étaient tus […] où les portes d'entrée venaient de se fermer aussi hermétiquement que celle des Radley (298)	La sensation grandit en moi, jusqu'à ce que l'atmosphère de la salle fût exactement semblable à celle d'un froid matin de février où les oiseaux moqueurs s'étaient tus […] où les portes d'entrée du quartier s'étaient fermées aussi hermétiquement que celle des Radley (326)
What happened after that had a dreamlike quality: in a dream I saw the jury return, moving like underwater swimmers (232)	21	Ce qui arriva ensuite, je le vis comme dans un rêve: dans ce rêve, je voyais les jurés revenir, ils se déplaçaient comme des nageurs sous l'eau (233)	Je vis la suite se dérouler comme dans un rêve, les jurés s'avancer tels des scaphandriers au fond de la mer (299)	Ce qui se passa ensuite ressemblait à un rêve. Dans ce rêve, je vis revenir les jurés, tels des nageurs avançant sous l'eau (326-7)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
it was like watching Atticus walk into the street, raise a rifle to his shoulder and pull the trigger, but watching all the time knowing that the gun was empty (232-3)	21	C'était comme si je voyais Atticus marcher dans la rue, mettre son fusil en joue, et appuyer sur la détente, mais, tout le temps où je l'observais, je savais que le canon était vide (233)	ce fut comme ce jour où Atticus partit dans la rue, porta un fusil à son épaule et appuya sur la détente, seulement, cette fois, le fusil était vide (299)	ce fut comme regarder Atticus marcher dans la rue, porter un fusil à son épaule et appuyer sur la gâchette, mais en sachant tout le temps que ce fusil était vide (327)
his shoulders jerked as if each 'guilty' was a separate stab between them (233)	21	ses épaules bougeaient par saccades, comme si chaque « coupable » était un coup de poignard qu'il recevait dans le dos (233)	les épaules secouées comme si chaque « coupable » le frappait d'un nouveau coup de poignard (299)	ses épaules tressaillaient comme si chaque « coupable… » le frappait d'un nouveau coup de poignard (327)
Dimly, I saw Atticus… (233)	21	Je voyais vaguement Atticus… (233)	Derrière un voile de brouillard, je vis Atticus (299)	Je vis confusément Atticus… (327)
they don't have to go to the court-house and wallow in it (234)	22	ils n'ont pas à aller au tribunal pour s'y rouler dans la boue (236)	ils ne doivent pas aller traîner au tribunal (302)	ils n'ont pas à traîner au tribunal (330)
Between rabbit-bites (236)	22	Tout en faisant fonctionner sa mâchoire comme un lapin (237)	Entre deux bouchées de viande (303)	Entre deux bouchées (332)
if a man like Atticus Finch wants to butt his head against a stone wall it's his head (236)	22	si un homme comme Atticus veut se cogner la tête contre un mur, c'est son affaire (237)	si un homme comme Atticus Finch tenait à se taper la tête contre les murs, c'était son affaire (303-4)	si un homme comme Atticus Finch tenait à se taper la tête contre les murs, c'était son affaire (332)
I told her till I was blue in the face where I was going (236)	22	Je le lui ai répété plusieurs fois où j'allais (237)	Je lui ai répété un million de fois où j'allais (304)	Je lui ai répété un million de fois où j'allais (332)
Jem made a feral noise in his throat (236)	22	Jem renifla de dégoût (238)	Jem émit une sorte de feulement (304)	Jem émit une sorte de feulement (333)
It's like bein' a caterpillar in a cocoon […] Like somethin' asleep wrapped up in a warm place (237)	22	C'est comme d'être une chenille dans un cocon (…) Comme quelque chose d'endormi, bien enveloppé dans un endroit chaud (239)	On est comme une chenille dans son cocon […] Comme si on dormait dans un berceau douillet (306)	C'est comme être une chenille dans son cocon […] Comme quelque chose d'endormi emmitouflé dans un endroit chaud (334)
who needed experience (238)	22	il avait besoin d'acquérir de l'expérience (239)	qui avait besoin de se faire les dents (306)	qui manquait d'expérience (335)
we're making a step - it's just a baby-step, but it's a step (238)	22	nous sommes en train de faire un pas en avant - ce n'est qu'un pas de bébé, mais c'est quand même un pas en avant (239)	c'était déjà un pas en avant, un petit saut de puce, mais tout de même (307)	c'était déjà un pas en avant, un saut de puce, mais un pas tout de même (335)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
I'm gonna join the circus and laugh my head off (238)	22	je ferai partie d'un cirque et je rirai à en perdre la tête (240)	je vais m'engager dans un cirque et comme ça, je rirai toute la journée (307)	je vais m'engager dans un cirque et comme ça, je rirai comme un bossu toute la journée (336)
Every one of 'em oughta be ridin' broomsticks (239)	22	Ils devraient être tous les trois à cheval sur un manche à balai, comme les sorcières (240)	Ils devraient tous enfourcher des manches à balai (307)	Ils devraient tous être à califourchon sur des manches à balai (336)
he'd get him (239)	22	il aurait sa peau (240)	il lui ferait la peau (308)	il l'aurait (336)
names wild horses could not bring her to repeat (240)	23	en termes ignobles qu'elle ne répéterait pas, dut-on la tirer à quatre chevaux (241)	noms qu'elle ne pouvait se permettre de rapporter (309)	noms que rien ne pourrait la forcer à répéter (337)
Mr Ewell was a veteran of an obscure war (240)	23	Mr Ewell était un ancien combattant d'une guerre obscure (241)	M. Ewell avait combattu dans je ne sais quelle guerre obscure (309)	Mr Ewell avait fait je ne sais quelle guerre obscure (337)
see if you can stand in Bob Ewell's shoes a minute (241)	23	essaye de te mettre un instant à la place de Bob Ewell (242)	tâche de te mettre cinq minutes à sa place (311)	tâche de te mettre cinq minutes à la place de Bob Ewell (339)
Summer was melting away (241)	23	L'été s'écoulait (243)	L'été s'éteignait doucement (311)	L'été allait s'achever (339)
Not time to worry yet (241)	23	Il est trop tôt pour se faire du mauvais sang (243)	ce n'est pas le moment de te faire du souci (312)	il n'y a pas encore lieu de te faire du souci (340)
sometimes only the shadow of a doubt […] a defendant's entitled to the shadow of a doubt (242)	23	ne fût-ce parfois que l'ombre d'un doute […] l'accusé a droit à bénéficier de l'ombre d'un doute (244)	ne serait-ce, parfois, que l'ombre d'un doute […] un accusé a le droit de prétendre à l'ombre d'un doute (313)	ne serait-ce, parfois, que l'ombre d'un doute […] un accusé à le droit à l'ombre d'un doute (341)
be he any colour of the rainbow (243)	23	à quelque couleur de l'arc-en-ciel qu'il appartiennent (245)	qu'il soit de n'importe quelle couleur de l'arc-en-ciel (314)	de quelque couleur de l'arc-en-ciel que soit sa peau (342)
that white man is trash (243)	23	ce Blanc est un misérable! (245)	cet homme n'est qu'une ordure (314)	cet homme blanc est une ordure (342)
a low-grade white man (243)	23	un Blanc se dégrader en… (245)	un Blanc de bas étage (314)	un Blanc de bas étage (342)
it's all adding up, and one of these days we're going to pay the bill for it (243-4)	23	tout est compté, et, un de ces jours, nous paierons la note! (245)	tout ceci s'accumule et un de ces jours nous devrons payer l'addition (314)	tout ceci s'accumule et un de ces jours nous devrons payer l'addition (342)
that's our share of the bill (244)	23	cela fait partie de la note que nous aurons à payer (245)	c'est notre faute (315)	c'est notre faute (343)
You've many more miles to go (245)	23	Tu as encore besoin de rouler ta bosse (246)	Tu as encore beaucoup à apprendre (315)	Tu as encore beaucoup à apprendre (344)
this may be the shadow of a beginning (245)	23	c'est l'ombre d'un commencement (246)	nous tenions là un début de changement (316)	c'était peut-être l'ombre d'un changement (344)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
once you earned their respect they were for you tooth and nail (245)	23	si vous gagniez leur estime, ils vous défendaient jusqu'au bout (247)	une fois que vous aviez gagné leur respect, ils vous étaient dévoués corps et âme (316-7)	une fois que vous aviez gagné leur respect, ils vous étaient dévoués corps et âme (345)
it took a thunderbolt plus another Cunningham to make one of them change his mind (245-6)	23	il fallait à la fois un coup de tonnerre et l'aide d'un autre Cunningham pour que l'un d'eux change d'avis (247)	il avait sans doute fallu une véritable tempête plus un autre Cunningham pour faire changer d'avis l'un d'entre eux (317)	Il avait ensuite fallu un coup de tonnerre, plus un autre Cunningham, pour que l'un d'entre eux change d'avis (345)
She means they're yappy, Scout'. 'What's a yap?' 'Aw, tacky… (247)	23	- Elle veut dire qu'ils sont des rustres, Scout. - Qu'est-ce que c'est un rustre? - Oh! ils sont comme des vagabonds. (248)	- Ça veut dire que c'est des pédzouilles, Scout. - C'est qui, des pédz… - Ben des péquenots, quoi! (318)	- Ça veut dire que c'est des pedzouilles, Scout. - C'est quoi, des pedz… - Ben des péquenots, quoi! (347)
You can scrub Walter Cunningham till he shines (247)	23	tu pourrais brosser Walter Cunningham jusqu'à ce qu'il brille (248)	tu peux le nettoyer jusqu'à ce qu'il brille comme un sou neuf (318)	tu peux récurer Walter Cunningham jusqu'à ce qu'il brille comme un sou neuf (347)
I might as well have wanted to see the other side of the moon (247)	23	J'aurais aussi bien pu désirer voir l'autre face de la lune! (249)	À croire que j'avais demandé la lune (319)	J'aurais aussi bien pu avoir émis le désir de visiter l'autre face de la lune (348)
Because-he-is-trash (248)	23	Parce qu'il est… un bon à rien (249)	Parce-que-c'est-un-vaurien (320)	Parce-qu'il-fait-partie-de-la-racaille (348)
if Atticus couldn't read, you and me'd be in a fix (250)	23	si Atticus ne savait pas lire, toi et moi nous serions dans un drôle de pétrin (252)	si papa n'avait pas su lire, toi et moi, on aurait été fins! (322)	s'il ne savait pas lire, toi et moi, on aurait été dans de beaux draps (352)
Aunt Alexandra and her missionary circle were fighting the good fight all over the house (251)	24	Tante Alexandra et son cercle de dames missionnaires menaient le bon combat dans toute la maison (253)	tante Alexandra et son Comité Missionnaire répandaient la bonne parole à travers toute la maison (325)	tante Alexandra et son cercle missionnaire répandaient la bonne parole à travers toute la maison (353)
when their time came, whatever that was (251)	24	quand venait leur époque - qu'est-ce que cela voulait dire? (253)	tous les mois (326)	au moment de leurs périodes, ce qui ne me parut pas très clair (353)
You be still as a mouse in that corner (252)	24	Reste dans ce coin, comme une petite souris (254)	Reste bien tranquille dans ce coin (326)	Reste bien tranquille dans ce coin (354)
They smelled heavenly (253)	24	Elles sentaient très bon (255)	Elles s'étaient aspergées de merveilleux parfums (327)	Elles embaumaient de parfums célestes (355)
That Stephanie's a card (254)	24	Cette Stéphanie est bien drôle (255)	Quelle farceuse cette Stephanie! (328)	Quelle farceuse cette Stephanie! (356)
certainly Mrs Merriweather was the most devout lady in Maycomb (254)	24	sans l'ombre d'un doute, Mrs Merriweather était la femme la plus pieuse de Maycomb (256)	c'était certainement la dame la plus pieuse de tout Maycomb (329)	c'était certainement la dame la plus pieuse de tout Maycomb (357)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Mrs Merriweather played her voice like an organ (254)	24	Mrs Merriweather jouait de sa voix comme d'un orgue (256)	Elle jouait de sa voix comme d'un orgue (329)	Mrs Merriweather jouait de sa voix comme d'un orgue (357)
Mrs Merriweather turned on her chimes for the lady sitting beside her (255)	24	Mrs. Merriweather avait tourné ses batteries vers la dame assise à côté d'elle (257)	Mme Merriweather battit le rappel auprès de sa voisine (330)	Mrs Merriweather se tourna vers sa voisine (358)
some people just don't see it my way (255)	24	il peut y en avoir qui pensent autrement (257)	certaines personnes ne l'entendent pas de cette oreille (330)	certaines personnes ne l'entendent pas de cette oreille (359)
this whole thing'll blow over (255)	24	tout cela sera effacé (257)	l'affaire s'apaiserait d'elle-même (330)	l'affaire s'apaisera d'elle-même (359)
I was reminded of the ancient little organ in the chapel at Finch's Landing […] Mrs Merriweather had run out of air (256)	24	J'évoquais le souvenir d'un vieux petit orgue dans la chapelle au Finch's Landing […] Mrs Merriweather avait dû épuiser son air (258)	La suite me rappela le vieil orgue de la chapelle de *Finch's Landing* […] Il me sembla que Mme Merriweather venait d'épuiser aussi toute sa réserve d'air (331)	La suite me rappela le vieil orgue de la chapelle de Finch's Landing […] Il me sembla que Mrs Merriweather venait elle aussi d'épuiser sa réserve d'air (359-60)
looks like we're fighting a losing battle (256)	24	il me semble que nous menons un combat perdu d'avance (258)	nous livrons un combat perdu d'avance (331)	on dirait que nous menons un combat perdu d'avance (360)
we can educate 'em till we're blue in the face, we can try till we drop to make Christians out of 'em (256)	24	Nous pouvons bien perdre le souffle à les construire. Nous pouvons bien aller jusqu'au bout de nos forces, pour essayer d'en faire de bons chrétiens (258)	Nous avons beau nous tuer à les instruire, à en faire de bons chrétiens (331)	Nous avons beau nous tuer à les instruire, à en faire de bons chrétiens (360)
the soft bovine sounds of the ladies munching their dainties (257)	24	du tintement des tasses à café et des doux bruits bovins des dames en train de mâcher leurs friandises (258)	le bruit des tasses et des mandibules en train de ruminer les petits fours (332)	le son quelque peu bovin produit par ces dames mâchant leurs pâtisseries fines (360)
there are some good but misguided people in this town (257)	24	il y a dans cette ville des gens qui sont bons, mais fourvoyés (258)	il y a de bonnes personnes, dans cette ville, qui font fausse route (332)	il y a de bonnes personnes, dans cette ville, mais qui font fausse route (360)
It's never entered that wool of hers (257)	24	Il n'est jamais rentré dans sa tête crépue (259)	Elle n'a jamais pu faire entrer dans sa caboche (332)	Elle n'a jamais pu faire entrer dans sa caboche (361)
I had lost the thread of conversation long ago (257)	24	Depuis longtemps j'avais perdu le fil de la conversation (259)	Moi, j'avais perdu le fil de la conversation depuis que… (332)	Moi, j'avais perdu le fil de la conversation depuis longtemps (361)
the business part of the meeting was blood-curdling, the social hour was dreary (257)	24	la partie travail de la réunion était passionnante, l'heure mondaine très ennuyeuse (259)	la réunion était à vous figer les sangs, le goûter lugubre (332)	la réunion vous glaçait le sang, mais le goûter était sinistre (361)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
her brevity was icy (257)	24	elle était cassante comme la glace (259)	ses paroles devenaient coupantes comme des lames de rasoir (332)	son laconisme se faisait glacial (361)
and I wondered at the world of women (257)	24	et je m'émerveillai du monde des femmes (259)	me laissa perplexe sur le monde sous-marin des femmes (333)	qui me donna à penser sur le monde des femmes (362)
I was content to learn that Aunt Alexandra could be pierced sufficiently to feel gratitude for help given (258)	24	J'étais contente d'apprendre que Tante Alexandra pouvait être touchée suffisamment pour avoir de la reconnaissance pour une aide donnée (259)	j'étais contente d'apprendre que tante Alexandra se sentait parfois assez vulnérable pour éprouver de la gratitude envers qui lui avait prêté main-forte (333)	J'étais contente d'apprendre que tante Alexandra se sentait parfois assez malheureuse pour éprouver de la gratitude envers qui lui avait prêté main-forte (362)
he just broke into a blind raving charge (259)	24	il s'est mis à courir comme un enragé (261)	il s'est tout d'un coup précipité comme un fou furieux (335)	il s'est tout d'un coup précipité comme un fou furieux (364)
This is the last straw (260)	24	C'est la fin de tout (261)	C'est le bouquet (335)	C'est le bouquet (365)
I heard Miss Maudie breathing as if she had just climbed the steps (260)	24	J'entendais la respiration de Miss Maudie comme si elle venait de monter des marches (262)	J'entendais Mme Atkinson respirer aussi fort que si elle venait de monter un escalier (336)	J'entendais Miss Maudie respirer aussi fort que si elle venait de monter un escalier (365)
It tears him to pieces (260)	24	il est déchiré en morceaux (262)	Il en peut plus! (336)	Cela le tue! (366)
it might lose 'em a nickel (260-1)	24	ils pourraient y perdre de l'argent (262)	ils ont trop peur d'y perdre des plumes (336)	ils pourraient y laisser des plumes (366)
It was the size of a football field (261)	24	elle avait la dimension d'un terrain de football (263)	large comme un terrain de football (337)	qui n'était pas plus grande qu'un terrain de football (366)
Aunt Alexandra rose and smoothed the various whale-bone ridges along her hips (261)	24	Tante Alexandra se leva et aplatit les fronces de baleines le long de ses hanches (263)	Tante Alexandra se leva, rajusta les baleines qui lui emprisonnaient les hanches (337)	Tante Alexandra se leva, rajusta les différentes baleines qui lui emprisonnaient les hanches (367)
The gentle hum began again (262)	24	Et le doux bourdonnement recommença (263)	Les tranquilles bavardages reprirent leur cours (338)	Le doux bourdonnement recommença (367)
I ain't gonna sit around (263)	25	je ne vais pas rester les bras croisés (266)	je vais pas rester là, comme une souche (340)	je ne resterai pas sans rien faire (370)
Jem was the one who was getting more like a girl every day (263)	25	De jour en jour, c'était Jem qui ressemblait le plus à une fille (266)	C'était lui qui ressemblait de plus en plus à une fille (340)	C'était lui qui ressemblait de plus en plus à une fille (370)
her hair was a wad of tiny pigtails (264)	25	ses cheveux étaient comme un buisson de petites nattes raides (267)	elle avait les cheveux coiffés en dizaines de petites nattes raides (341)	elle avait les cheveux coiffés en dizaines de petites nattes raides (371)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
like a giant with a big foot just came along and stepped on her […] Like you'd step on an ant (265)	25	comme si un géant était passé avec ses grands pieds et lui avait marché dessus […] comme si tu marchais sur une fourmi (267)	comme si un géant venait de lui marcher dessus […] Comme sur une fourmi (342)	comme si un géant venait de lui marcher dessus […] Comme lorsque tu écrases une fourmi (372)
he was runnin' fit to beat lightnin' (265)	25	il courait plus vite que l'éclair (267)	il a filé comme un éclair (342)	il a filé comme un éclair (372)
just run blind first chance he saw (265)	25	de courir comme un aveugle à la première occasion (268)	de saisir aveuglément la première chance qui lui avait paru se présenter (342)	de saisir aveuglément la première occasion qu'il avait trouvée (372)
when it comes down to the line the veneer's mighty thin (265)	25	quand vous faites le compte, le vernis est bien mince (268)	quand passe la tentation toutes ces belles apparences disparaissent (342)	quand il se passe quelque chose, il s'avère que ce n'était qu'un simple vernis (373)
He likened Tom's death to the senseless slaughter of songbirds by hunters and children (265)	25	Il comparaît la mort de Tom à la tuerie sans raison des oiseaux chanteurs par des chasseurs et des enfants (268)	Il comparait la mort de Tom à l'holocauste inutile des oiseaux par les chasseurs et les enfants (243)	Il comparait la mort de Tom au massacre absurde des oiseaux chanteurs par les chasseurs et les enfants (373)
that English Channel of gossip, Miss Stephanie Crawford (266)	25	ce haut-parleur bavard, qu'était Miss Stéphanie Crawford (269)	cette pipelette de Mlle Stephanie Crawford (343)	cette pipelette de Miss Stephanie Crawford (374)
Mr Ewell was more hot gas than anything (266)	25	Mr Ewell parlait beaucoup plus qu'il n'agissait (269)	M. Ewell brassait du vent, rien de plus (343)	Mr Ewell était plus une grande gueule qu'autre chose (374)
the events of the summer hung over us like smoke in a closed room (268)	26	ce qui s'était passé cet été restait au-dessus de nos têtes, comme de la fumée dans une chambre fermée (271)	les événements de cet été nous empoisonnaient encore l'existence comme un nuage de fumée dans une pièce fermée (347)	les événements de cet été nous empoisonnaient encore l'existence comme de la fumée dans une pièce fermée (377)
He […] shook me (272)	26	et me secoua (276)	il […] se mit à me secouer comme un prunier (352)	et se mit à me secouer (383)
I crept from Jem's room (272)	26	Je me glissai hors de la chambre de Jem (276)	je sortis de sa chambre à pas de loup (352)	Je sortis de sa chambre à pas de loup (383)
lost in fruity metaphors and florid diction (274)	27	plongé dans les délices d'un style fleuri et plein de métaphores savoureuses (278)	perdu dans une page au style fleuri et aux métaphores fruitées (356)	absorbé par la lecture d'une page au style fleuri et aux métaphores fruitées (385)
Deas […] dragged the reason out of her (274)	27	Il lui en fit avouer la raison (278)	M. Link Deas […] lui demanda pourquoi (357)	Mr Link Deas […] lui tira les vers du nez (386)
the crazy gate (274)	27	la barrière loufoque (278)	la barrière brinquebalante (357)	la barrière brinquebalante (386)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
Don't you look at me Link Deas, like I was dirt (275)	27	Ne me regardez pas comme si j'étais un excrément, Link Deas (279)	Ne m'regardez pas comme si j'étais une merde, Deas (357)	Ne m'regarde pas comme si j'étais une merde, Link Deas (387)
get your stinkin' carcass off my property (275)	27	éloigner votre sale carcasse de ce qui m'appartient (279)	ôter ta sale carcasse de ma barrière (357)	ôter ta sale carcasse de ma palissade (387)
very few people in Maycomb really believed his and Mayella's yarns (275-6)	27	très peu d'habitants de Maycomb ont cru ses histoires et celles de Mayella (279)	très peu de gens ont cru ce qu'ils débitaient, lui et Mayella (358)	très peu de gens ont cru l'histoire que lui et Mayella débitaient (387)
get back to your dump (276)	27	retourne à ton dépotoir (280)	retournez à votre tas d'ordures (358)	retournez à votre tas d'ordures (387)
He'll settle down when the weather changes (276)	27	Quand le temps changera, il se calmera (280)	Il finira bien par se calmer (358)	Il finira bien par se calmer (387)
as if he were a three-legged chicken of a square egg (276)	27	comme il aurait regardé un poulet à trois pattes ou un œuf cubique (280)	comme il l'aurait fait d'un poulet à trois pattes ou d'un œuf carré (358)	comme s'il était un poulet à trois pattes ou un œuf carré (388)
Aunt Alexandra was thriving (276)	27	Tante Alexandra se portait comme un charme (280)	Tante Alexandra s'épanouissait (359)	Tante Alexandra s'épanouissait (388)
Aunty again ruled the roost (276)	27	Tante en était de nouveau la patronne incontestée (280)	Tatie y reprit vite sa place dominante (359)	Tatie y reprit vite son perchoir (388)
the National Recovery Act was dead. I asked who killed it; he said nine old men (277)	27	la loi sur le NRA était morte. Je lui demandai qui l'avait tuée. Il me répondit: « Neuf vieux messieurs. » (281)	le National Recovery Act* était mort. Je lui demandai qui l'avait tué; il dit neuf vieux messieurs** (359)	le National Recovery Act* était mort[1]. Je lui demandai qui l'avait tué; il dit neuf vieux messieurs (389)
Halloween (277)	27	la veille de la Toussaint (281)	Halloween* (360)	Halloween (389)
it was a loudspeaker from one of those dog Victrolas (277)	27	c'était le pavillon d'un vieux phonographes Victrola (avec le chien!) (281)	des airs du haut-parleur de « La Voix de son Maître » (360)	des airs du haut-parleur de « La Voix de son Maître » (390)
Stomped around like horses (277)	27	Il y a eu un piétinement de chevaux (281)	Ils piétinaient comme des chevaux (361)	Ils piétinaient comme des chevaux (390)
somebody just walked over my grave (279)	27	quelqu'un vient de marcher sur ma tombe (283)	Juste un petit frisson (363)	Juste un petit frisson (393)
Thus began our longest journey together (280)	27	Et c'est ainsi que commença notre plus long voyage ensemble (284)	C'est là que commença notre plus long voyage ensemble (363)	Ce fut le debut du plus long voyage que nous fîmes ensemble (393)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
a solitary mocker poured out his repertoire in blissful unawareness of whose tree he sat in (281)	28	un mockingbird chantait. Il se souciait peu de savoir à qui appartenait l'arbre sur lequel il était perché (286)	un moqueur chantait dans l'obscurité, totalement insouciant de l'arbre qu'il occupait (366)	un moqueur chantait son répertoire sans se soucier de l'arbre où il se trouvait (395)
It was pitch black (281)	28	C'était noir comme de l'encre (286)	Il y régnait un noir d'encre (366)	Il y faisait complètement noir (395)
the hall was teeming with slicked-up country people (282)	28	Le hall était plein de campagnards endimanchés (287)	la salle bourdonnait de fermiers sur leur trente et un (368)	le hall grouillait de gens de la campagne sur leur trente et un (397)
You sound so far off, like you was on the other side of a hill (283)	28	Tu sembles très loin comme si tu parlais loin, de l'autre côté d'une colline (288)	On t'entend de si loin qu'on dirait que tu es derrière une montagne (369)	Ta voix est si lointaine qu'on dirait que tu es de l'autre côté d'une colline (398)
This was the stillness before the thunderstorm (287)	28	C'était le calme qui précède l'orage (292)	Un peu comme le calme avant l'orage (373)	Le calme avant un orage (403)
it's just Halloween got you… (287)	28	Je crois que la veille de la Toussaint te travaille… (292)	Tu t'es laissé prendre par l'atmosphère d'Halloween… (374)	Tu t'es laissé prendre par l'atmosphère de Halloween… (403)
we slowed to a crawl (287)	28	Nous ralentîmes le pas (292)	Nous ralentîmes tellement que nous n'avancions plus que comme des tortues (374)	Nous ralentîmes le pas (403)
Cecil Jacobs is a big wet he-en! (287)	28	Cecil Jacobs est une grosse poule mouillée! (292)	Cecil Jacobs est une grosse poule mouil-lée! (374)	Cecil Jacobs est une grosse poule mouil-lée! (404)
he'd repeat it time and again (287)	28	il la répétait plusieurs fois (292)	il la reprenait jusqu'à plus soif (374)	il la répétait indéfiniment (404)
Jem was talking in an unhurried flat toneless voice (288)	28	Jem parlait lentement et d'une voix blanche (293)	Il parlait d'une voix mesurée, complètement atone (375)	Il parlait d'une voix lente, complètement atone (404)
as if wearing heavy shoes (288)	28	comme s'il portait des souliers très lourds (293)	comme s'il portait de lourdes chaussures (375)	comme s'il portait de lourdes chaussures (405)
I took one giant step (288)	28	Je fis un pas de géant (293)	En démarrant comme une flèche (375)	Je fis un pas de géant (405)
floundering to escape my wire prison (288)	28	me débattant pour tenter d'échapper à ma prison de fil de fer (293)	me débattant pour tenter de sortir de ma cage (375)	me débattant pour essayer de m'échapper de ma cage (405)
He was up like lightning (289)	28	Il se releva dans un éclair (293)	Il se releva en un éclair (376)	Il se releva en un éclair (405)
his arms were like steel (289)	28	les bras de l'homme étaient d'acier (294)	des bras d'acier (376)	des bras d'acier (406)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
a man breathing heavily (289)	28	un souffle d'homme court et haletant (294)	un homme qui respirait comme une locomotive (376)	un homme qui respirait lourdement (406)
a sobbing, bone-shaking cough (289)	28	une toux comme un sanglot, à vous secouer les os (294)	comme s'il sanglotait et se vidait la carcasse (376)	une toux terrifiante, proche d'un sanglot (406)
as if searching for something (289)	28	comme s'il cherchait quelque chose (294)	comme s'il cherchait quelque chose (376)	comme s'il cherchait quelque chose (406)
I […] felt frantically along the ground, reaching out with my toes (289)	28	désespérément je tâtai le terrain avec mes pieds nus (294)	Je […] tâtai le sol de la plante des pieds comme une folle (377)	Je […] tâtai le sol de la plante des pieds comme une folle (406)
with the staccato steps of someone carrying a load too heavy for him (290)	28	à petits pas heurtés comme quelqu'un qui se fatigue à porter un poids trop lourd pour lui (294)	d'un pas saccadé, comme s'il portait un chargement trop lourd pour lui (377)	d'un pas saccadé, comme s'il portait une charge trop lourde pour lui (407)
After ten forevers (291)	28	Après dix siècles (296)	Au bout de dix éternités (379)	Au bout d'une éternité (409)
he'll be as good as new. Boys his age bounce (292)	28	il se retapera parfaitement. Les garçons de son âge ont du ressort (296)	il s'en sortira très bien. À son âge, on se remet vite (379)	il s'en sortira très bien. À son âge, les garçons se remettent vite (410)
he's out like a light (292)	28	il a perdu connaissance (297)	Il est éteint, comme une lampe (380)	Il est inconscient (410)
Atticus seemed to be talking in his sleep (294)	29	Atticus avait l'air de parler comme en rêve (299)	Papa semblait comme assommé (383)	Atticus semblait parler dans un demi-sommeil (413)
one noticed not his jet-black hair but the grey patches growing at his temples (294)	29	on ne remarquait plus ses cheveux d'un noir de jais mais seulement les taches grises qui s'élargissaient sur ses tempes (299)	plutôt que ses cheveux aile-de-corbeau, je remarquai ses tempes grisonnantes (383)	on remarquait moins ses cheveux d'un noir de jais que ses tempes grisonnantes (413)
if we followed our feelings all the time we'd be like cats chasin' their tails (295)	29	si nous écoutions tout le temps nos pressentiments, nous serions comme des chats qui courent après leur queue (300)	si nous écoutions tous nos pressentiments nous deviendrions comme des chats à la poursuite de leur queue (384)	si nous écoutions tout le temps nos pressentiments, nous serions comme des chats en train de poursuivre leur queue (414)
loud enough to wake the dead (295)	29	assez fort pour réveiller un mort (300)	assez fort pour réveiller un mort (385)	assez fort pour réveiller un mort (415)
it was crushed to a pulp (296)	29	Il était en bouillie (301)	Tout en lambeaux (385)	Il était tout écrasé (415)
mean as hell. Low-down skunk (296)	29	C'était un damné salaud. Un vil misérable (301)	C'était une canaille suffisamment méprisable (386)	il était diablement méchant. C'était une méprisable canaille (416)
you couldn't see thunder out there (297)	29	tu n'aurais même pas pu voir un éclair sous ce machin-là (302)	tu n'y voyais goutte? (386)	vous ne deviez rien y voir? (417)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
His hair was dead thin, almost feathery on top of his head (298)	29	ses cheveux étaient morts et fins, presque un duvet sur le haut de sa tête (303)	des cheveux rares et fins à peine visibles au sommet de son crâne (387)	ses cheveux rares et fins formaient comme un duvet au sommet de son crâne (418)
as if he heard fingernails scrape slate (298)	29	comme s'il avait entendu des ongles gratter sur de l'ardoise (303)	comme s'il venait d'entendre des ongles crisser sur une ardoise (388)	comme s'il venait d'entendre des ongles crisser sur une ardoise (418)
Had to put him out good and proper to touch him (299)	30	J'ai été obligé de l'assommer pour pouvoir le toucher (305)	J'ai dû lui passer un savon pour qu'il se laisse faire (390)	J'ai dû l'endormir complètement pour pouvoir le toucher (420)
we filed out (299)	30	*omission*	Nous sortîmes en file indienne (390)	Nous sortîmes en file indienne (420)
there's no doubt about it (300)	30	ça ne permet pas l'ombre d'un doute (306)	il n'y a aucun doute là-dessus (391)	il n'y a aucun doute là-dessus (421)
his boots were planted so solidly on the porch floorboards it seemed that they grew there (300)	30	ses bottes étaient fixées si solidement sur le plancher de la véranda qu'elles semblaient des arbres qui y avaient poussé (306)	ses bottes étaient plantées si solidement sur le plancher qu'il semblait avoir poussé sur place (392)	ses bottes étaient plantées si solidement sur le plancher qu'elles semblaient y avoir poussé (422)
Best way to clear the air is to have it all out in the open (301)	30	La meilleure façon de clarifier la situation c'est de tout étaler au grand jour (306)	Mieux vaut percer l'abcès tout de suite (392)	Mieux vaut percer l'abcès tout de suite (422)
I'm not sayin' she made it up […] It was mighty dark out there, black as ink (302)	30	Je ne dis pas qu'elle a tout inventé […] Il faisait très noir à cet endroit, noir comme de l'encre (308)	Je ne prétends pas qu'elle ait maquillé la vérité […] Il faisait complètement noir, là-bas (394)	Je ne prétends pas qu'elle ait maquillé la vérité […] Il faisait sacrément noir là-bas, un noir d'encre (424)
in the pitch dark (303)	30	en pleine nuit (308)	au beau milieu d'une nuit noire comme un four (395)	dans les ténèbres les plus noires (425)
Let the dead bury the dead (304)	30	Laissez les morts enterrer les morts (309)	Laissons les morts enterrer les morts (396)	Laissons les morts enterrer les morts (426)
draggin' him with his shy ways into the limelight (304)	30	le jeter en pleine lumière (309)	le mettre sous la lumière des projecteurs (396)	mettre sous la lumière des projecteurs (426)
Mr Tate was trying to dig a hole in the floor with the toe of his boot (304)	30	Mr Tate essayait de creuser un trou dans le sol avec le bout de son soulier (310)	M. Tate avait l'air de vouloir creuser un trou dans le plancher avec le talon de sa botte (396)	Mr Tate avait l'air de vouloir creuser un trou dans le plancher avec la pointe de sa botte (426-7)
it'd be sort of like shootin' a mockingbird (304)	30	ce serait un peu comme si on tuait un mockingbird (310)	ce serait un peu comme de tuer un oiseau moqueur (397)	ce serait un peu comme de tuer un oiseau moqueur (427)

1960 - Texte Source	Ch	1961	1989	2005
as if he were not sure his hands and feet could make proper contact with the things he touched (305)	31	comme s'il craignait que ses mains et ses pieds ne puissent se poser correctement sur les choses qu'ils touchaient (311)	comme s'il craignait que ses mains et ses pieds ne se posent pas correctement là où il le désirait (399)	comme s'il n'était pas sûr que ses mains et ses pieds puissent entrer en contact avec les choses qu'il touchait (428)
Dr Reynolds had made a tent-like arrangement over Jem's arm (305-6)	31	Le Dr Reynolds avait construit une espèce de tente pour protéger le bras de Jem (312)	Le Dr Reynolds avait installé une sorte de tente autour du bras de Jem (400)	Le Dr Reynolds avait installé une sorte de tente au-dessus du bras de Jem (429)
as though he had never seen a boy before (306)	31	comme si jusqu'à ce soir il n'avait jamais vu un visage d'enfant (312)	comme s'il n'avait encore jamais vu de garçon (400)	comme s'il n'avait encore jamais vu de garçon (429)
in the voice of a child afraid of the dark (306)	31	comme un enfant qui a peur de l'obscurité (312)	avec la voix d'un enfant qui avait peur du noir (400)	avec la voix d'un enfant qui a peur du noir (429)
street lights winked down the street all the way to town (307)	31	Je vis la ligne des réverbères clignoter tout le long de la rue jusqu'à la ville (313)	Les réverbères éclairaient mon chemin jusqu'au cœur de la ville (401)	Les réverbères éclairaient toute la rue jusqu'à la ville (430)
his children shivered at the front gate, silhouetted against a blazing house (307-8)	31	les enfants grelottaient devant la barrière. Leurs silhouettes se détachaient sur une maison en flammes (313)	ses enfants frissonnaient à la barrière, en ombres chinoises devant une maison en flammes (402)	ses enfants frissonnaient au portail, ombres chinoises se découpant sur une maison en flammes (431)
he watched his children's heart break (308)	31	l'homme voyait le cœur de ses enfants se briser (313)	il voyait le cœur de ses enfants se briser (402)	il voyait le cœur de ses enfants se briser (431)
One time he said you never really know a man until you stand in his shoes and walk around in them. Just standing on the Radley porch was enough (308)	31	Il avait dit une fois qu'on ne connaissait jamais quelqu'un avant d'avoir mis ses souliers et de s'être promené dedans. Mais de m'être tenue un instant sur la véranda des Radley me suffisait (314)	Il avait dit un jour qu'on ne connaissait vraiment un homme que lorsqu'on s'était mis dans sa peau. Il m'avait suffi de monter sur le perron des Radley (402)	Il avait dit un jour qu'on ne connaissait vraiment un homme que lorsqu'on se mettait dans sa peau. Il m'avait suffi de me tenir sur la véranda des Radley (431)

Métaphores et comparaisons réutilisées dans *Go Set A Watchman*	ch	**Traduction - 2015**
They […] managed to suggest that Alexandra's had once been an hourglass figure. (they = corsets) (26)	3	[…] au point de donner l'illusion qu'elle avait eu dans sa jeunesse une taille de guêpe. (41)
Uncle Jimmy's defection caused not a ripple on Alexandra's bland horizon (28)	3	La désertion de Jimmy ne provoqua pas la moindre vaguelette sur l'horizon étale de l'existence d'Alexandra (43)
anybody who couldn't get to Barker's Eddy without falling out of the car was a big wet hen (51)	5	Çui qu'arrive pas à aller jusqu'à Barker's Eddy sans virer par-dessus bord est rien qu'une grosse poule mouillée ! (72)

I yelled till I was blue in the face for you all (68)	5	Je me suis vidé les poumons à vous crier après, tous les deux. (94)
Alexandra was ramrod straight (102)	8	Alexandra se tenait droite comme un i. (134)
Willoughby chose to run the county […] in what was best described as a hutch (106)	8	Willoughby avait choisi de diriger son comté […] dans ce qu'il fallait bien appeler un clapier (138)
kinky woolly heads (108)	8	boules de coton crépues sur la tête (141)
Judge Taylor was on the bench, his pilot fish sat below in front of him writing steadily (109)	8	le juge Taylor qui présidait et, devant lui, au pied de la tribune, son poisson pilote qui prenait docilement des notes (142)
a kinky woolly head (109)	8	les cheveux, crépus comme une boule de coton (142)
Are you awake, Little Three-Eyes? (139)	11	T'es réveillée, Triplœil ? (181)
that veneer of civilization's so thin that a bunch of uppity Yankee Negroes can shatter a hundred years' progress in five… (166)	13	ce vernis de civilisation est si fragile qu'une poignée de Noirs yankees arrogants peuvent démolir un siècle de progrès en cinq ans à peine… (213)
Alexandra walked behind her, muffling the keys with coffee until they subsided to a gentle hum (171)	13	Alexandra la suivit de près pour servir le café, lequel fit office de sourdine, étouffant la cacophonie qui se résorba peu à peu en un léger bourdonnement. (219)
Sophie scratched that wool of hers (173)	13	elle se gratte la pelote de laine qu'elle a sur la tête (221)
It depends how you look at it. If you were sitting on the sidewalk in Paris you'd say certainly. But look again. The remnants of that little army had children - God, how they multiplied - the South went through the Reconstruction with only one permanent political change: there was no more slavery. (196)	14	Ça dépend de quel point de vue tu te places. Si tu étais assise sur un trottoir à Paris, oui, sans aucun doute. Mais regarde bien. Les survivants de cette petite armée ont eu des enfants - et Dieu sait comme ils se sont multipliés ! -, et durant la Reconstruction, le Sud n'aura connu qu'un seul changement politique irréversible : l'esclavage n'existait plus. (250)
You look a picture (209)	15	Tu es belle comme une gravure de mode (266)
he always tried to put himself in his clients' shoes (224)	15	Il s'efforçait toujours de se mettre à la place de ses clients (285)
Isn't it about time you got over that? Bury your dead, Jean Louise. (237)	17	Il serait temps que tu t'en remettes, tu ne crois pas ? Enterre tes morts, Jean Louise. (300)
Hitler and that crowd in Russia've done some lovely things for their lands, and they slaughtered tens of millions of people doing 'em (251-2)	17	Hitler et les Russes avaient de grands projets merveilleux pour leurs pays, et pour les accomplir ils ont massacré des dizaines de millions de personnes… (318)
you, Miss, born with your own conscience, somewhere along the line fastened it like a barnacle onto your father's. (265)	18	or toi, ma petite demoiselle, toi qui es née douée d'une conscience propre, tu l'as raccrochée à celle de ton père comme une moule s'accroche à un rocher. (332)
He's got a lawyer's hide. He's been called worse in his day. (268)	18	Il a le cuir épais, comme tous les avocats. Il a entendu bien pire en son temps. (336)
it takes a certain kind of maturity to live in the South these days. You don't have it yet, but you have a shadow of the beginnings of it. (273)	18	Vivre dans le sud, à notre époque, requiert une certaine maturité. Tu ne la possèdes pas encore, mais tu en as l'ombre d'un début. (343)
Somebody walked over my grave, she thought (278)	19	Quelqu'un me fait siffler les oreilles, songea-t-elle. (349)

Bibliographie

Sources Primaires - Notre Corpus

Lee, Harper. *To Kill a Mockingbird.* London: Arrow Books, 1997 [1960]

Lee, Harper. *Quand meurt le rossignol. Paris:* Le Livre Contemporain, 1961
Traduction par Germaine BÉRAUD

Lee, Harper. *Alouette, je te plumerai.* Paris: Julliard, 1989
Traduction par Isabelle STOÏANOV

Lee, Harper. *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur.* Paris: Éditions de Fallois, 2005
Traduction par Isabelle STOÏANOV, révisée par Isabelle HAUSSER

LEE, Harper. *Go Set a Watchman.* London: William Heinemann, 2015.

LEE, Harper. *Va et poste une sentinelle.* Traduit de l'anglais par Pierre Demarty. Paris: Livre de Poche, 2016. [Grasset, 2015]

Autres Sources Primaires

ALI, Muhammed et Hana Yasmeen ALI. *The Soul of a Butterfly: Reflections on Life's Journey.* New York: Simon & Schuste, 2013.

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights.* New York: Bantam Books, 2003 [1847].

CATHER, Willa. *My Ántonia*. Oxford: Oxford University Press, 2006 [1918].

FLAGG, Fannie. *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe*. New York: Ballantine Books, 2000 [1987].

HEMINGWAY, Ernest. *Green Hills of Africa.* New York: Simon and Schuster, 2002 [1935].

JEFFERSON, Thomas. « Jefferson's Letter to the Danbury Baptists: The Final Letter, as Sent », *The Library of Congress Information Bulletin: June 1998*. Lib. of Cong., juin 1998 [1802]. [https://www.loc.gov/loc/lcib/9806/danpre.html]

KIDD, Sue Monk. *The Secret Life of Bees.* London: Headline Book Publishing, 2004 [2001].

MELVILLE, Herman. *Moby Dick or The White Whale.* Boston: St. Botolph Society, 1892 [1851].

STOCKETT, Kathryn. *The Help.* London: Penguin Books, 2009.

TOURNIER, M. *Le Vent Paraclet.* Paris: Gallimard, 1977.

TWAIN, Mark. *Following the Equator : A Journey Around the World.* New York: Dover Publications, 1989 [1897].

TWAIN, Mark. *Huckleberry Finn.* London: Collins Classics, 2010 [1884].

WILLIAMS, Tennessee. *The Selected Letters of Tennessee Williams Volume II: 1945-1957.* New York: New Directions Publishing, 2007.

Sources Secondaires

AGINSKY, B. & E. « The Importance of Language Universals », *Word,* n°3, 1948. pp. 168-172.

AGNEW, Jeremy. *The Old West in Fact and Film: History Versus Hollywood.* Jefferson and London: McFarland and Co., 2012.

AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds). *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005.

AIJMER, Karin & Hilde HASSELGÅRD (éds). *Translation and Corpora. Selected papers from the Göteborg-Oslo Symposium 18-19 October 2003.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004.

AITCHISON, Jean. *Words in the Mind: An Introduction to the Mental Lexicon, Second Edition.* Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell, 1994.

AJAYI, Akin. « To Kill a Mockingbird: The Case For The Defence », *The Guardian*. 9 juillet, 2010.

AKEMARK, Elisabet. *Le problème de la traduction des métaphores.* Thèse, Université de Linnaeus, 2011. [http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:429109/FULLTEXT01.pdf]

ALEXIEVA, Bistra. « A Typology of Interpreter-Mediated Events » (version abrégée, 1997), dans Franz PÖCHHACKER & Miriam SHLESINGER (éds), *The Interpreting Studies Reader.* London and New York: Routledge, 2002. pp. 218-233. (Text intégral disponible dans *The Translator, Studies in Intercultural Communication* 3(2), 1997. pp. 153-74.)

ALLISON, Ramona. « 'Mockingbird' Author is Alabama's 'Woman of the Year' », *Birmingham Post Herald*, 3 janvier, 1962.

ARISTOTLE. *Poetics.* (Traduction vers l'anglais par M. Heath). London: Penguin, 1996.

ARISTOTE. *Poétique.* Le livre de poche classique: Paris, 2001.

ARISTOTLE. *The Rhetoric, Vols I-III.* Édité par E. COPE & J. Sandys. Hildesheim: Olms, 1970.

AUDRERIE, Sabine. « Mark Twain tel qu'on ne l'avait jamais lu », *La Croix*. 1 octobre 2008. [http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Livres/Mark-Twain-tel-qu-on-ne-l-avait-jamais-lu-_NG_-2008-10-01-678338.]

AURY, Dominique. *Préface* dans MOUNIN, Georges. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction.* Paris: Gallimard, 1963. pp. VII-XII.

AÚZ VÁSQUEZ, Gabriel. « Matar a un ruiseñor – Harper Lee ». Article de Blog, 17 octobre, 2015. [http://gabrielauz.com/matar-a-un-ruisenor/]

BAKER, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation.* Abingdon: Routledge, 1992.

BAKER, Mona (éd.). *Routledge Encyclopedia of Literary Translation.* Clevedon: Multilingual Matters, 1998a.

BAKER, Mona (éd.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London: Routledge, 1998b.

BAKER, Mona. « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », *Target* 12(2), 2000. pp. 241-266.

BAKER, Mona. « The treatment of variation in corpus-based translation studies », dans AIJMER, Karin & Hilde HASSELGÅRD (éds), *Translation and Corpora. Selected papers from the Göteborg-Oslo Symposium 18-19 October 2003.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004. pp. 7-17.

BAKER, Mona. *Translation and Conflict: A Narrative Account.* London: Routledge, 2006.

BAKER, Mona. « Patterns of Idiomaticity in Translated vs. Non-Translated Text », *Belgian Journal of Linguistics*, Vol. 21(1), 2007. pp. 11-21.

BARFIELD, Owen. « The meaning of the word "literal" » dans KNIGHTS, L. C. & Basil COTTLE (éds), *Metaphor and Symbol.* London: Butterworths, 1960. pp. 48-63.

BARNSTONE, Willis, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice.* New Haven: Yale University Press, 1993.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies.* London and New York: Routledge, 2002 [1980, 1991].

BASSNETT, Susan et André LEFEVERE. *Constructing Cultures.* Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BASSNETT, Susan et André LEFEVERE. *General editors' preface*, dans GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories.* London and New York: Routledge, 1993. pp. ix-x.

BELL, Roger T. « Psychological/cognitive approaches » dans M. BAKER (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998. pp. 185-190.

BERHARDT, Clyde E. B. *I Remember: Eighty Years of Black Entertainment, Big Bands*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

BERMAN, Antoine. « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot) », *Po&sie*, vol. 37. Librairie classique Eugène Belin: Paris, 1986. pp. 88-106.

BERMAN, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte 4*, 1985. pp. 67-81.

BERNARDINI, Silvia. « Reviving old ideas: parallel and comparable analysis in translation studies - with an example from translation stylistics », dans AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005. pp. 5-18.

BEST, Rebecca. « Panopticism and The Use of 'The Other' in To Kill A Mockingbird », *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* Vol. 62(3/4), Summer/Fall, 2009. pp. 541-552.

BETTS, Doris. « The Mockingbird's Throat: A Personal Reflection », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 135-141.

BIEDERMANN, Hans. *The Wordsworth Dictionary of Symbolism.* Traduction vers l'anglais par J. Hulbert. Ware: Wordsworth, 1992.

BLACKALL, Jean Frantz. « Valorizing the Commonplace: Harper Lee's Response to Jane Austen », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 19-34.

BLUM-KULKA, Shoshana. « Shifts of Cohesion and Coherence in Translation », dans Lawrence VENUTI (éd.), *The Translation Studies Reader.* London and New York: Routledge, 2001. pp. 298-313.

BLUMENFELD, Samuel. « La plume figée d'Harper Lee ». Dans *M le magazine du Monde*. 19 juillet 2013. [http://www.lemonde.fr/style/article/2013/07/19/la-plume-figee-d-harper-lee_3449398_1575563.html]

BOASE-BEIER, Jean. « Saying what someone else meant: style, relevance and translation », *International Journal of Applied Linguistics*: Vol. 14(2), 2004. pp. 276-287.

BOASE-BEIER, Jean. *Stylistic Approaches to Translation.* Manchester: St. Jerome Publishing, 2006.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films.* New York: Viking Press, 1973.

BOISSEAU, Maryvonne. « De la syntaxe dans le processus de métaphorisation, son interprétation et sa traduction », *Cahiers Internationaux de Symbolisme : La Métaphore,* n° 125-127, 2010. pp. 161-174.

BROOKE-ROSE, Christine. *A Grammar of Metaphor.* London: Secker and Warburg, 1958.

BROUÉ, Caroline. *Harper Lee et Atticus Finch : l'effondrement d'un mythe?* Podcast disponible sur *France Culture*, La Grande Table, 1ère Partie, 16/10/2015. [https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/harper-lee-et-atticus-finch-l-effondrement-d-un-mythe]

BROWNLIE, Siobhan. « Descriptive vs. Committed Approaches », dans Mona BAKER & Gabriela SALDANHA (éds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* Deuxième édition. London and New York: Routledge, 2009. pp. 77-81.

BRUCE, Robert. *101 Books: Reading my way through Time Magazine's 100 greatest novels. Book #2: To Kill a Mockingbird,* 2010. [http://101books.net/2010/09/13/book-2-to-kill-a-mockingbird/]

BUSH, Peter. « Intertextuality and the Translator as Story-teller », *Palimpsestes*, 18, *Traduire l'intertextualité*, 2006. pp. 213-229.

BUTLER, Robert. « The Religious Vision of To Kill a Mockingbird », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 121-133.

CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Boston: Da Capo Press, 1987.

CARY, Edmond. *Comment faut-il traduire ?* Lille: Presse Universitaires de Lille, 1986 [1958].

CASSIN, Barbara (éd.). *Dictionnaire européen des philosophies* (Préface). Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. xvii.

CHESTERMAN, Andrew. « Towards Consilience? », dans AIJMER, Karin et Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005. pp. 19-27.

CHURA, Patrick. « Prolepsis and Anachronism: Emmett Till and the Historicity of To Kill a Mockingbird », *Southern Literary Journal* 32.2: MLA International Bibliography, 2000. pp. 1-26.

CLAIREFOND, Raphaël. « Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur, retour sur l'adaptation d'un livre culte ». Vodkaster.com, 20 septembre 2011. [http://www.vodkaster.com/actu-cine/Ne-tirez-pas-sur-l-oiseau-moqueur-retour-sur-l-adaptation-d-un-livre-culte-1337]

CLARKE, Stephen. *1000 Years of Annoying the French.* London: Bantam Press, 2010.

COHEN, R. *Negotiating Across Cultures Revised Edition.* United States Institute of Peace Press, 1997.

COLLINS, Keith & Nikhil SONNAD. « See where 'Go Set a Watchman' overlaps with 'To Kill a Mockingbird,' word-for-word », *Quartz*, 14 juillet, 2015. [https://qz.com/452650/harper-lee-revisions/]

COLLINS Cobuild English Language Dictionary. London: Harper Collins Publishers, 1992.

COOPER, David E. *Metaphor*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

CROM, Nathalie. « "Mark Twain" enfin en français », *Telerama*, 20 septembre, 2008. [http://www.telerama.fr/livre/enfin-en-francais,33687.php]

DAGUT, Menachem. « Can 'Metaphor' Be Translated? », *Babel* XII, 1976. pp. 21-33.

DERRIDA, Jacques. « Des tours de Babel », *Psyché, Inventions de l'autre.* Galilée: Paris, 1987. pp. 203-235.

DERRIDA, Jacques, « Des tours de Babel », dans GRAHAM, Joseph F. (éd.), *Difference in Translation.* Ithaca: Cornell University Press, 1985. (Traduit par Joesph F. Graham). pp. 165-207.

DESBOIS, H. *Le droit d'auteur en France*, 3e édition. Paris: Dalloz, 1978.

DE LAUNAY, Marc. « En quête de l'original : le premier nom propre biblique », *Palimpsestes*, 20, *De la traduction comme commentaire au commentaire de traduction*, 2007. pp. 21-34.

DE LAUNAY, Marc. *Qu'est-ce que traduire ?* Vrin: Paris, 2006.

DICKENS, James. « Two Models for Metaphor Translation », *Target* 17: 2, John Benjamins, 2005. pp. 227-273.

DUMARSAIS, C. *Des tropes, ou Des différents sens.* Flammarion: Paris, 1988.

DUPLESSIS, M. G. *Petite encyclopédie récréative - La fleur des proverbes français* (recueillis et annotés). Paris: Passard, 1851.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire), 10/18.* Paris: Union Générale d'Éditions, 1987 [1984].

DÜRRENMATT, Jacques. *La Métaphore.* Paris: Éditions Champion, 2002.

EARLY, Gerald. « The Madness in the American Haunted House: The New Southern Gothic, and the Young Adult Novel of the 1960s: A Personal Reflection », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 93-103.

ECO, Umberto. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation.* London: Weidenfeld & Nicolson, 2003.

THE ECONOMIST. *Frogs and rosbifs: Two nations with a common language.* Critique littéraire du 12 juillet, 2001. [http://www.economist.com/node/690898?fsrc=scn/fb/te/pe/ed/frogsandrosbifs]

ENGLE, Paul & Hualing Nieh ENGLE. Forward to *Writing from the world: II.* Iowa City: International Books and the University of Iowa Press, 1985.

ENGLUND DIMITROVA, Birgitta. « Literal translation in the translation process of professional translators », dans AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005. pp. 29-39.

ENG1-BMJ. *To Kill a Mockingbird Online Study Guide: Symbolism, foreshadowing, irony.* [http://eng1-bmj.wikifoundry.com/page/Symbolism%2C+foreshadowing%2C+irony]

ERISMAN, Fred. « The Romantic Regionalism of Harper Lee », *Alabama Review* 26, avril 1973. pp. 122-36.

ESCANDELL VIDAL, María Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos, 1993.

ESPERLUETTE. « Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur - Harper Lee ». Discussion sur *Lecture - Café du Web*. 25 juin, 2009. [http://lecture.cafeduweb.com/lire/11057-tirez-pas-oiseau-moqueur---harper-lee.html]

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Introduction to a Theory of Literary Translation.* Ph.D Thesis, Tel Aviv (English abstract), 1971.

FARMER, Blake. « The Old Gig: Catching Frogs On Warm Summer Nights ». *NPR*, 2 août 2013. [http://www.npr.org/2013/08/02/202717312/the-old-gig-catching-frogs-on-warm-summer-nights]

FENDER, Stephen. *The Connell Guide to Harper Lee's To Kill a Mockingbird.* Wiltshire: Connell Guides, 2012.

FINE, Laura. « Structuring the Narrator's Rebellion in To Kill a Mockingbird », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 61-77.

FITCH, Brian T. *Beckett and Babel: an Investigation into the Status of the Bilingual Work.* University of Toronto Press, 1988.

FLOOD, Alison. « Harper Lee is excited about new book, says agent after sceptics raise doubts », *The Guardian*, 4 février 2015a. [http://www.theguardian.com/books/2015/feb/04/harper-lee-excited-about-new-book-agent]

FLOOD, Alison. « Harper Lee's 'lost' novel was intended to complete a trilogy, says agent », *The Guardian*, 5 février 2015b. [http://www.theguardian.com/books/2015/feb/05/harper-lee-to-kill-a-mockingbird-sequel-go-set-a-watchman]

FLOOD, Alison & LEWIS, Paul. « Harper Lee to publish new novel, 55 years after To Kill a Mockingbird », *The Guardian*, 3 février 2015c. [http://www.theguardian.com/books/2015/feb/03/harper-lee-new-novel-to-kill-a-mockingbird]

FLORA, Joseph M. & Lucinda H. MACKETHAN (éds.). *The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs.* Louisiana State University Press, 2001.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du Discours* (Introduction de Gérard Genette), rééd., Paris: Flammarion, 1968, in-8°.

FOWLER, R. *Linguistic Criticism.* Oxford: Oxford University Press, 1996.

FRYE, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature.* New York: Harcourt, 1983 [1981].

GADDIS ROSE, Marilyn. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis.* Manchester: St Jerome Publishing, 1997.

GARDES-TAMINE, Joëlle. *Au Coeur du Langage. La Métaphore.* Paris: Honoré Champion, 2011.

GARDES-TAMINE, Joëlle & Marie-Claude HUBERT. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: A. Colin, 1996.

GAUDIN-BORDES, Lucile & Geneviève SALVAN. « Figures du discours et frontières notionnelles », *Cahiers de Praxématique* 53, 2009. pp. 121-142.

GENETTE, Gérard. *Figures II.* Paris: Éditions du Seuil, 1979 [1969].

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La Littérature au Second Degré.* Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories.* London and New York: Routledge, 1993.

GENTZLER, Edwin. *Foreword* dans BASSNETT, Susan et André LEFEVERE. *Constructing Cultures.* Clevedon: Multilingual Matters, 1998. pp. ix - xxii.

GEORGIA Home Economic Association. *The Georgia Cookbook.* Atlanta: Portals Pr, 1980.

GIDE, André. *Lettre à André Thérive.* 1928. Lettre citée dans OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov.* Paris: L'Harmattan, 2001. p. 18. (Également citée dans OUSTINOFF, Michaël. *La Traduction.* Paris: Presse Universitaires de France, 2003. p. 84.)

GILE, Daniel. *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2009.

GILL, Alec. *Shiver My Timbers! Nautical/Seafaring Jargon Used By Landlubbers In Everyday Speech.* Hull, 1998. [http://www.hull.ac.uk/php/cetag/1etimber.htm]

GILLIS, Pierre et Catherine GRAVET. Introduction de « La Métaphore », *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 125-127, 2010. pp. 2-10.

GRISOLIA, Michel. « Mais qu'est devenue Lee? », *L'express*, 1 février 2005. [http://www.lexpress.fr/culture/livre/ne-tirez-pas-sur-l-oiseau-moqueur_809758.html]

GROBMAN, Laurie. « Teaching Cross-Racial Texts: Cultural Theft in *The Secret Life of Bees*. » *College English*. Vol. 71(1), septembre 2008: pp. 9-26.

GUÉDON, Jean-François. « 40 métaphores et propositions d'hier et d'aujourd'hui pour le manager », *Journaldunet*, 30 avril, 2015. [http://www.journaldunet.com/management/expert/60812/40-metaphores-et-propositions-d-hier-et-d-aujourd-hui-pour-le-manager.shtml]

GUTIÉRREZ PÉREZ, Regina. « A Cross-Cultural Analysis of Heart Metaphors », *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 21, 2008. pp. 25-56.

GUTT, E. A. *Translation and Relevance* (2ème édition). Manchester: St. Jerome, 2000.

HAGGERTY, Andrew. *Harper Lee: To Kill a Mockingbird.* New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2010.

HAGSTRÖM, Anne-Christine. *Un Miroir aux Alouettes?: Stratégies pour la Traduction des Métaphores.* Uppsala: Uppsala Universitet, 2002.

HAMILTON, Virginia Van der Veer. *Alabama: A Bicentennial History*. New York: W. W. Norton, 1977.

HATIM, Basil & Ian MASON. *Discourse and the Translator.* London: Longman, 1990.

HAWKINS, Roger & Richard TOWELL. *French Grammar and Usage.* Second Edition. London: Arnold, 2001 [1996].

HEBB, Judith. « Conflict and Closure: Bees and Honey as Metaphors for Healing in The Secret Life of Bees », dans Ben P. ROBERTSON (éd.), *Conflict in Southern Writing*. Troy, Alabama: Association for Textual Study with Troy University, 2006. pp.179-87.

HEBERT, Joy. « A Critical Study of Sue Monk Kidd's The Secret Life of Bees. » Thèse de Master, Georgia State University, 2011. [http://scholarworks.gsu.edu/english_theses/117]

HENN, Carola. « Les Ateliers de Traduction: Une Métaphore Conceptuelle à l'Oeuvre », *Cahiers Internationaux de Symbolisme : La Métaphore,* n° 125-127, 2010. pp. 53-60.

HERBERT, Jean. *The Interpreter's Handbook: How to become a conference interpreter.* Geneva: Librairie de l'Université Georg, 1968 [1952].

HERMANS, Theo. « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target* 8(1), 1996a. pp. 23-48.

HERMANS, Theo. *Translation's Other.* Inaugural Lecture, University College London, 19 mars, 1996b. [http://eprints.ucl.ac.uk/archive/00000198/]

HERMANS, Theo. « Translation and Normativity », dans SCHÄFFNER, Christina (éd.), *Translation and Norms.* Clevedon: Multilingual Matters, 1999a. pp. 50-71.

HERMANS, Theo. *Translation in Systems.* Manchester: St Jerome, 1999b.

HERVEY, S. et HIGGINS, I. *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French-English.* London & New York: Routledge, 1992.

HOLM, L. G., D. L. PLUCKNETT, J. V. PANCHO, & J. P. HERBERGER. *The World's Worst Weeds, Distribution and Biology*. Honolulu: East-West Center, University Press of Hawaii, 1977.

HOLMES, James. « On Matching and Making Maps: From a Translator's Notebook », *Delta* 16(4), 1973-4. pp. 67-82.

HOLMES, James. « Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies », *Approaches to Translation Studies 7.* Amsterdam: Rodopi, 1988.

HOSTACHY, Pascal. « L'origine de ces fameuses expressions : "Se faire un sang d'encre" ». *Le Projet Voltaire*, publié 25 octobre 2015. [https://www.projet-voltaire.fr/origines/expression-se-faire-un-sang-d-encre/]

HOUSE, Juliane. *Translation Quality Assessment. A Model Revisited.* Tübingen: Gunter Narr, 1997.

INGO, Rune. « Les quatre aspects du procédé de traduction », dans ERIKSSON, Olof (éd.), *Översättning och språkkontrast i nordiskt-franskt perspectiv. Föredrag och presentationer från en nordisk forskarkurs.* Rapporter från Växjö Universitet Nr 9, 2000. pp. 72-85.

ISSERLIS, Simon Jonathon. *Maritime Expressions: A Corpus Based Exploration Of Maritime Metaphors.* Thèse de doctorat: Aston University, avril 2014. [http://eprints.aston.ac.uk/25092/1/Isserlis_Simon_2014.pdf]

JAKOBSON, Roman. *Language in Literature.* Édité par K. Pomorska & S. Rudy. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

JAMES, D. G. « Metaphor and symbol », dans KNIGHTS, L. C. & Basil COTTLE (éds), *Metaphor and Symbol.* London, Butterworths, 1960. pp. 95-103.

JOHNSON, Claudia Durst. *To Kill a Mockingbird: Threatening Boundaries.* New York: Twayne Publishers, 1994.

JOHNSON, Claudia Durst, « The Mockingbird's Song » dans *To Kill a Mockingbird: Threatening Boundaries*. New York: Twayne Publishers, 1994. pp. 107-14.

JONASSON, Kerstin. « Interpretive theory of translation, cognitive linguistics and translation process studies », dans AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005. pp. 41-54.

KANSAS, Jane. « To Kill a Mockingbird & Harper Lee ». Site web. Dernière mise à jour : 24 mai, 2004. [http://web.archive.org/web/20070626182320/http://www.chebucto.ns.ca/culture/HarperLee/index.html]

KEMP, Simon. « Harry Potter And The Translator's Headache », *Adventures on the Bookshelf,* 12 novembre, 2013. [http://bookshelf.mml.ox.ac.uk/2013/11/12/harry-potter-and-the-translators-headache/]

KERSH, J. « Growth and maturity of Boo Radley and Scout ». Great English Work Blog, 7 mai 2007. [http://edronglish.blogspot.fr/2007/05/mockingbird-sample-essay-growth-and.html]

KIHLSTRÖM, Eva. *Karismakoden.* Bokförlagen Forum: Stockholm, 2006.

KLAUDY, Kinga & Krisztina KAROLY. « Implication in Translation: An empirical justification of operational asymmetry in translation ». Présenté au *10th International Conference on Translation and Interpreting*, *Translation Targets.* 11-13 septembre 2003.

KNIGHTS, L. C. & Basil COTTLE (éds). *Metaphor and Symbol.* London, Butterworths, 1960.

KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft.* (4ème édition). Heidelberg: Quelle und Meyer (UTB 819), 1993 [1979].

LADMIRAL, Jean-René. *Théorèmes pour la traduction.* Paris: Payot, 1979.

LAKOFF, George. « The Contemporary Theory of Metaphor », University of Maryland Division of Information Technology, 1992. [https://terpconnect.umd.edu/~israel/lakoff-ConTheorMetaphor.pdf] (Également disponible dans ORTONY, Andrew (éd.), *Metaphor and Thought* (2ème edition). Cambridge: Cambridge University Press, 1993)

LAKOFF, George & Mark JOHNSON. *Les Métaphores dans la Vie Quotidienne.* Traduit par M. de FORNEL et J. J. LECERCLE. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

LAKOFF, George & Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By.* Chicago and London: University of Chicago Press, 2003 [1980].

LAKOFF, George & Mark TURNER. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago & London: University of Chicago Press, 1989.

LAVERY, B. & MACARTHUR, E. *The Island Nation. A history of Britain and the Sea.* London: Conway Maritime Press, 2005.

LEDERER, Marianne. *La Traduction Aujourd'hui.* Caen: Lettres Modernes Minard, 2006.

LEE SEIDEL, Kathryn. « Growing Up Southern: Resisting the Code for Southerners in To Kill a Mockingbird », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 79-92.

LEFEVERE, André. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint.* Amsterdam et Assen: Van Gorcum, 1975.

LEFEVERE, André. « Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature », 2000 [1982], dans VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader.* London and New York: Routledge, 2000, pp. 233-249.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame.* London & New York: Routledge, 2017 [1992].

LEMÉNAGER, Grégoire. « C'est Mark Twain qu'il ressuscite ». *BibliObs*, 10 avril, 2012. [http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080918.BIB2032/c-039-est-mark-twain-qu-039-il-ressuscite.html]

LEPPIHALME, Ritva, *Culture Bumps: An empirical approach to the translation of allusions.* Clevedon: Multilingual Matters, 1997.

LIPTON, Bruce, LUMBARD Lynnaea, & SAHTOURIS Elisabet. « The Metaphor of Metamorphosis », *Great Transition Stories*, 8 février, 2012. [http://www.greattransitionstories.org/wiki/Story:Metamorphosis]

LONG, A. A. *Stoic Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MALINOWSKI, B. *Coral Gardens and Their Magic.* London: Allen & Unwin, 1935.

MARIN-GARCIA, Mª Paz. *Los Referentes Culturales de Tipo Jurídico en la Ficción Narrativa: Análisis Descriptivo en un Corpus de Novelas en Lengua Inglesa y su Traducción al Español.* Thèse Doctorale: Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2010.

MARMONTEL, Jean François. *Œuvres Complètes de Marmontel, Volume 4, 1ère Partie.* Paris: A Belin Imprimeur-Librairie, 1819.

MARTINET, André. « Réflexions sur le problème de l'opposition verbo-nominale », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 43(1), 1950. pp. 99-108.

MARTINET, André. « Arbitraire linguistique et double articulation », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 15, 1957. pp. 105-116.

MARX, Lesley. « Mockingbirds in the Land of Hadedahs: The South African Response to Harper Lee », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 105-120.

MAURANEN, Anna. « Where's Cultural Adaptation? », *Intralinea* 5. Vol. 5, Special Issue, 2002. [http://www.intralinea.it/intra/vol5/cult2k/mauranen.htm]

MAY, Jill. « In Defense of *To Kill a Mockingbird.* », dans KAROLIDES Nicholas J., Lee BURRESS, & John M. KEAN (éds), *Censored Books: Critical Viewpoints.* Metuchen, N.J: The Scarecrow Press Inc., 1993. pp. 476-84.

MAZALEYRAT, Jean & Georges MOLINIÉ. *Vocabulaire de la stylistique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

MCDONAGH MURPHY, Mary. *Scout, Atticus, and Boo: A Celebration of Fifty Years of To Kill a Mockingbird.* New York: Harper Collins, 2010.

MCWHORTER, Diane. *Carry Me Home: Birmingham, Alabama: The Climactic Battle of the Civil Rights Revolution.* New York: Simon & Schuster, 2001.
MERWIN, W. S. *Selected Translations, 1968-1978.* New York: Atheneum, 1979.

METRESS, Christopher. « The Rise and Fall of Atticus Finch », *The Chattahoochee Review*, 24(1), septembre, 2003. pp. 95-102.

MILCENT-LAWSON, Sophie. « Tropes interclassémiques et figuration du monde chez Giono », *Rusca*, 2007. [http://www.msh-m.fr/diffusions/rusca/rusca-langues-litteratures/Colloque-2007-Figure-et-figuration/Articles,192/Tropes-interclassemiques-et, 687.]

MILLER, George A. « Images and models, similes and metaphors », dans ORTONY Andrew (éd.), *Metaphor and Thought, 2nd edition.* Cambridge University Press, 1993. pp. 357-400.

MILLS, Marja. *The Mockingbird Next Door: Life with Harper Lee.* New York: The Penguin Press, 2014.

MOL, Susan. « Head and heart: Metaphors and metonymies in a cross-linguistic perspective », dans AIJMER, Karin & Hilde HASSELGÅRD (éds), *Translation and Corpora. Selected papers from the Göteborg-Oslo Symposium 18-19 October 2003.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004. pp. 87-111.

MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique.* Paris: Librairie Genérale Française, 1992.

MONTEITH, Sharon. *Advancing Sisterhood? Interacial Friendships in Contemporary Southern Fiction.* Athens, Ga: University of Georgia Press, 2000.

MONTORO, Lourdes. « To Kill a Mockingbird and its Three Spanish Translations: Analysis and Conclusions », *Livius* nº 07, Universidad de León, 1995. pp. 85-93.

MORAIN, J. B. « Du Silence et des Ombres ». Critique de film. 2 juillet, 2010. [http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/du-silence-et-des-ombres/]

MORARASU, Nadia. « Challenges in Translating Proper Names from Dickensian Novels. », *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views.* Editura Fundaţiei Universitare "Dunărea de Jos". Galaţi, International Conference, 2006. pp. 97- 110.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.* Quatrième édition revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989 [1961].

MOUNIER-KUHN, Angélique. « Isabelle Hausser, écrivaine ambassadrice », *Littérature*, 07 juin, 2014. [http://www.letemps.ch/Page/Uuid/330923ee-edac-11e3-94a6-d5b9b6ae64b8.]

MOUNIN, Georges. *Les belles infidèles.* Paris: Editions des Cahiers du Sud, 1955.

MOUNIN, Georges. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction.* Paris: Gallimard, 1963.

MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. USA and Canada: Routledge, 2001.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation.* Hemel Hempstead: Prentice Hall International (UK) Ltd, 1988a.

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation.* Hemel Hempstead: Prentice Hall International (UK), 1988b. [1995, London: Phoenix]

NGUYỄN, Thị Thiện. *The Difficulties and Some Solutions to Vietnamese-English Translation.* Study Project: Son La College, 2011.

NIDA, Eugene A. « Linguistics and Ethnology in translation problems. », *Word,* n°2, 1945. pp. 194-208.

NIDA, Eugene A. « Principles of translation exemplified by Bible translating », dans BROWER, R. A (éd.), *On Translation.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959. pp. 11-31.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating.* Leiden: E. J. Brill, 1964.

NIDA, Eugene A. & Charles R. TABER. *The Theory and Practice of Translation.* Leiden: E.J. Brill, 1974 [1969].

O'TOOLE, Christopher. *Bees of the World*. Philadelphie, Diane Pub Co, 1991.

ORDUDARI, Mahmoud. « Translation Procedures, Strategies and Methods », *Translation Journal.* Vol. 11(3), 2007. [http://translationjournal.net/journal/41culture.htm]

OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov.* Paris: L'Harmattan, 2001.

OUSTINOFF, Michaël. *La Traduction.* Paris: Presse Universitaires de France, 2003.

OUSTINOFF, Michaël. *La Traduction Comme Énergie.* Synthèse présentée en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches sous la direction de M. Paul BENSIMON. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2006.

PALOPOSKI, Outi. « Translators and literary criticism in 19th century Finland », dans AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005. pp. 55-67.

PARMÉNIDE. *Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être ?* Présenté, traduit et commenté par Barbara Cassin. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

PASQUIER, Marie-Claire. « Traduire la fiction », dans BARRET-DUCROCQ, Françoise (éd.), *Traduire l'Europe.* Payot: Paris, 1992. pp. 187-196.

PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter.* Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007.

PONCHARAL, Bruno. « Traduire l'intime de la Langue », dans PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter.* Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. pp. 67-82.

POPOVIČ, Anton. « The Concept of 'Shift of Expression' in Translation Analysis », dans James S. HOLMES, Frans DE HAAN, & Anton POPOVIČ (éds), *The Nature of Translation.* The Hague: Mouton, 1970. pp. 78–87.

PRUVOST, Jean. « Avant-propos. – Vous avez dit traductologie ? », *ELA. Études de linguistique appliquée*, 2013/4 (n°172). pp. 389-393.

PYM, Anthony. *Explaining Explicitation.* Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Spain. Version 2.2, avril 2005a. [http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/explicitation_web.pdf]

PYM, Anthony. « Text and risk in translation », dans AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005b. pp. 69-82.

RANGER, Graham. « Notes sur la traduction de l'anaphore lexicale du français vers l'anglais », dans PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter.* Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. pp. 83-97.

RAPATEL, Philippe. « These translators are crazy!, ou l'art de traduire Asterix », dans PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter.* Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. pp. 99-112.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique.* Presses Universitaires de France: Paris, 1991.

RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Dictionnaire des Figures de Style.* Paris: Armand Colin, 2003.

RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1936.

RICHARDS, et al. *Longman Dictionary of Applied Linguistics*. UK: Longman, 1985.

RICŒUR, Paul. *La Métaphore Vive.* Paris: Seuil, 1975.

RICŒUR, Paul. « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, N° 253(6), 1999. pp. 8-19.

RICŒUR, Paul. *Sur La Traduction.* Paris: Bayard, 2004.

ROBINSON, Douglas. *Becoming a Translator. An Introduction to the Theory and Practice of Translation.* Abingdon: Routledge, 2012.

ROGERS, Caroline. « 24 Phrases Only Southerners Use », *Southern Living*. Date inconnue. [https://www.southernliving.com/travel/southern-sayings].

ROWE, John Carlos. « Racism, Fetishism, and the Gift Economy in To Kill a Mockingbird », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 1-17.

ROWLEY, Hazel. « Mockingbird Country », dans Peter CRAVEN (éd.), *The Best Australian Essays 1999.* Melbourne: Bookman Press, 1999. pp. 285-292.

RYDNING, Antin. *Qu'est-ce qu'une traduction acceptable en B ? Les conditions d'acceptabilité de la traduction fonctionnelle réalisée dans la langue seconde du traducteur.* Thèse de doctorat: ronéotée, 1992. Consultable à l'ÉSIT.

SADRIN, Anny. « The Tyranny of Words: reading Dickens in Translation », dans Rossana Bonadei, Clotilde de Stasio, Carlo Pagetti & Alessandro Vescovi (éds), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading: proceedings of the Milan Symposium, Gargnano, September 1998.* Milan: Edizioni Unicopli, 2000. pp. 273-282.

SARDIN, Pascale. « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, 20, 2007 : *De la traduction comme commentaire au commentaire de traduction*. pp. 121-136. [http://palimpsestes.revues.org/99]

SCHÄFFNER, Christina. « Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach », *Journal of Pragmatics:* An Interdisciplinary Journal of Language Studies 36.7, 2004. pp. 1253-1269.

SCHLEGEL, Friedrich. « Philosophie de la philologie », dans THOUARD, D. *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand.* Lille: Septentrion, 1996. Frag. 18.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Des Différentes Méthodes du Traduire.* Paris: Éditions du Seuil, 1999 [1985]. Traduit par BERMAN, A et BERNER, C.

SHIELDS, Charles J. *Mockingbird: A Portrait of Harper Lee.* New York: H. Holt, 2006.

SHOJAEI, Amir. « Translation of Idioms and Fixed Expressions: Strategies and Difficulties », *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 2(6), 2012. pp. 1220-1229.

SIMON-VANDENBERGEN, Anne Marie. « Speech, music and dehumanisation in George Orwell's *Nineteen Eighty-four:* a linguistic study of metaphors », *Language and Literature,* 2(3), 1993. pp. 157-182.

SIMS, Beth. *To Kill a Mockingbird. York Notes for GCSE.* London: York Press, 1997.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1988.

SPITZER, L. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics.* Princeton: Princeton University Press, 1948.

STERBENZ Christina. « 13 Southern Sayings That The Rest Of America Won't Understand », *Business Insider*, 31 octobre 2013. [http://www.businessinsider.fr/us/southern-sayings-2013-10]

STERN, Josef. *Metaphor in Context.* Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2000.

STOCKWELL, P. *Cognitive Poetics: An Introduction.* London & New York: Routledge, 2002.

STRADLEY, Linda. « Angel Food Cake History », *What's Cooking America.* Date inconnue. [https://whatscookingamerica.net/History/Cakes/AngelFoodCake.htm]

STRAKŠIENE, M. « Analysis of idiom translation strategies from English into Lithuanian », *Studies About Languages.* N°. 14, 2009. pp. 13-19. [http://www.kalbos.lt/zurnalai/14_numeris/03.pdf] (dernier accès 07/03/2011).

STRIBLING. T. S. « Literary-est Part of US is South », *Crimson White,* 5, 29 mars, 1947.

SULLIVAN, Jane. « To Celebrate a Mockingbird », *The Sydney Morning Herald*, 9 juillet 2010. [www.smh.com.au/opinion/society-and-culture/to-celebrate-a-mockingbird-20100709-103bo.html]

TABAKOWSKA, E. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation.* Tübingen: Narr, 1993.

TAVERNIER-COURBIN, Jacqueline. « Humor and Humanity in To Kill a Mockingbird », dans PETRY, Alice Hall. *On Harper Lee: Essays and Reflections.* University of Tennessee Press, 2007. pp. 41-60.

THAU-BARET, Françoise. « De l'inquiétante étrangeté des métaphores et de leur traduction dans *Wuthering Heights* », *Palimpsestes,* n°17, *Traduire la figure de style,* Maryvonne BOISSEAU (éd.). Paris: Presses de le Sorbonne Nouvelle, 2005. pp. 71-84.

THOMSON, Gaby. « Eastside story - Westside story. What is happening in the market of translated children's books? », dans AIJMER, Karin & Cecilia ALVSTAD (éds), *New Tendencies in Translation Studies.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2005. pp. 83-92.

TOURNIER, Jean. « Réflexions sur les emprunts du français à l'anglais. », dans PAULIN, Catherine. *Langues et Cultures en Contact: Traduire e(s)t Commenter.* Paris: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. pp. 133-156.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation.* Tel Aviv: Tel Aviv University, the Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins, 1995.

URBATSCH, Lowell. *United States Department of Agriculture, Natural Resources Conservation Service - Plant Guide.* Department of Plant Biology, Louisiana State University, Baton Rouge, Louisiana. Révisé le 5 juin 2006. (Dernier accès : 24 février 2011) [http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fplants.nrcs.usda.gov%2Fplantguide%2Fpdf%2Fpg_cyro.pdf]

VAN DEN BROECK, Raymond. « The Limits of Translatability Exemplified By Metaphor Translation », *Poetics Today*, Vol. 2(4), *Translation Theory and Intercultural Relations*: Duke University Press, Summer/Autumn, 1981. pp. 73-87.

VASSEUR, Aurélie. « Harper Lee: le mystère s'épaissit autour de sa biographie. Le merle se moque du pingouin, qui fait devenir chèvres les journalistes », *ActuaLitté*, 4 mai 2011. [https://www.actualitte.com/societe/harper-lee-le-mystere-s-epaissit-autour-de-sa-biographie-25870.htm]

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference.* London and New York: Routledge, 1998.

VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader.* Abingdon: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. « Traduction, intertexualité, interpretation. », *Palimpsestes*, n°18, *Traduire l'intertextualité*, Isabelle Génin (éd.). Paris: PSN, 2006. Traduction par Maryvonne BOISSEAU. pp. 17-42.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility.* Abingdon: Routledge, 2008 [1995].

VENUTI, Lawrence. « Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English », dans BAKER, Mona (éd.), *Critical Readings in Translation Studies.* London and New York: Routledge, 2010. pp. 65-79.

VINAY Jean-Paul et Jean DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais.* Paris: Didier, 1977 [1958].

VOISIN, Marcel. « Réflexions sur Trois Métaphores », *Cahiers Internationaux de Symbolisme : La Métaphore*, n° 125-127, 2010. pp. 11-14.

WALKER, Anders. *The Burning House: Jim Crow and the Making of Modern America*. New Haven & London: Yale University Press, 2018.

WALTER, Henriette. *Honni soit qui mal y pense: l'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais.* Paris: Robert Laffont, 2001.

WANG, Christina. *Symbolism Of Colors And Color Meanings Around The World*, 3 avril, 2015. [https://www.shutterstock.com/blog/color-symbolism-and-meanings-around-the-world]

WATTS, R. J. « Cross-Cultural Problems in the Perception of Literature », dans R. SELL (éd.), *Literary Pragmatics.* London & New York: Routledge, 1991. pp. 26-43.

WECKSTEEN, Corinne. « La retraduction de *Huckleberry Finn* : Huck a-t-il (enfin) trouvé sa voix ? », *Meta: Journal des traducteurs*. Les Presses de l'Université de Montréal. Vol. 56(3), septembre 2011. pp. 468-492. [http://www.erudit.org/revue/meta/2011/v56/n3/1008328ar.html]

WEISER-ALEXANDER, Kathy. « Western Slang, Lingo, and Phrases – A Writer's Guide to the Old West », *Legends of America*, 2003. [https://www.legendsofamerica.com/we-slang/8/#L]

WHEELWRIGHT, Philip. « Semantics and Ontology », dans KNIGHTS, L. C. and Basil COTTLE (éds), *Metaphor and Symbol.* London, Butterworths, 1960. pp. 1-9.

WHITAKER, Hugh Stephen. *A Case Study in Southern Justice: The Emmett Till Case.* Thèse non-publiée, Florida State University, 1963.

WIDMER, Ted. « Listen to the Mockingbird. », *New York Times*, Opinionator Blog, 5 novembre, 2013. [https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/11/05/listen-to-the-mockingbird/]

WIKBERG, Kay. « English Metaphors and their Translation: The Importance of Context », dans AIJMER Karin & Anna-Brita STENSTROM (éds), *Discourse Patterns in Spoken and Written Corpora.* Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. pp. 245-265.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. Revised Edition*. New York: Oxford University Press, 1985 [1976, 1983].

WILLIAMSON, David. « UNC-CH surveys reveal where the 'real' South lies », *University of North Carolina News Services*, juin 1999. [http://www.unc.edu/news/archives/jun99/reed16.htm.]

WOODARD, Calvin. « Listening to the Mockingbird », *Alabama Law Review* 45.2, Winter 1994. pp. 563-84.

ZHONGGANG, Sang. « A Relevance Theory Perspective on Translating the Implicit Information in Literary Texts », *Journal of Translation*, Vol. 2(2), 2006. pp. 43-60.

Index des noms : auteurs, traducteurs, et personnages historiques

A

Aginsky, Ethel & Burt 276, 369
Agnew, Jeremy 272, 369
Aitchison, Jean 276, 369
Ajayi, Akin 18, 369
Akemark, Elisabet 46, 47, 76, 80, 283, 369
Alexieva, Bistra 97, 369
Ali, Muhammed 259, 368
Aristote 46, 51, 57, 58, 180, 216, 369, 370
Atticus, Titus Pomponius 155
Audrerie, Sabine 173, 370
Aury, Dominique 100, 119, 236, 321, 322, 370
Aúz Vázquez, Gabriel 332, 370

B

Baden-Powell, Robert 153
Badham, Mary 29
Baker, Mona 67, 68, 83, 100, 103, 104, 134, 178, 181, 189, 232, 268, 370, 371, 372, 386
Barfield, Owen 76, 77, 244, 370
Bassnett, Susan 68, 86, 95, 370
Bassnett & Lefevere 24, 25, 43, 44, 84, 92, 106, 160, 173, 179, 180, 325, 326, 327, 371, 376
Bell, Roger T. 89
Benjamin, Walter 82
Bensoussan, Albert 181
Berhardt, Clyde E. B. 269, 371
Berman, Antoine 13, 102, 371, 384
Béraud, Germaine 13, 115, 368
Bernardini, Silvia 97, 178, 371
Betts, Doris 15, 20, 23, 27, 109, 111, 116, 151, 371
Biedermann, Hans 274, 371
Blackall, Jean Frantz 25, 26, 371
Boase-Beier, Jean 46, 48, 81, 97, 105, 106, 173, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 245, 270, 271, 274, 275, 276, 298, 372
Boatwright, Boaty 19
Bogle, Donald 36, 37, 372
Boisseau, Maryvonne 46, 372, 385, 386
Bragg, Rick 29
Breton, André 213
Brokaw, Tom 22, 29

Brontë, Emily 147, 368
Brooke-Rose, Christine 53, 372
Broué, Caroline 16, 21, 32, 34, 329, 372
Brownlie, Siobhan 171, 372
Bruce, Robert 15, 372
Bruce, Geoffrey 301
Buridan, Jean 215, 216, 217, 354
Bush, Peter 174, 372
Butler, Robert 17, 263, 372

C

Cabanne, Pierre 63, 372
Capote, Truman 26
Carco, Francis 168
Cary, Edmond 173, 174, 372
Cassin, Barbara 170, 372, 382
Cather, Willa 148, 368
Chesterman, Andrew 83, 84, 85, 89, 372
Childress, Mark 26, 29, 33, 34
Chura, Patrick 17, 19, 34, 126, 149, 373
Cicéron 81, 155, 179
Clairefond, Raphaël 107, 115, 373
Clare, John 65
Clarke, Stephen 162, 248, 249, 373
Collins & Sonnad 21, 373
Coppola, Sofia 106
Crom, Nathalie 41, 42, 327, 373

D

Dagut, Menachem 99, 373
Dalí, Salvador 63
De Launay, Marc 160, 326, 373
Demarty, Pierre 21, 32, 329, 368
Derrida, Jacques 324, 373
Desbois, H. 324, 373
Dickens, Charles 141, 381, 384
Dickens, James 54, 58, 62, 63, 66, 73, 75, 76, 78, 88, 89, 159, 229, 230, 373
Duchamp, Marcel 63, 372
Dumarsais, C. 105, 373
Duncan, Stuart 111
Duplessis, M. G. 216, 374

Dupriez, Bernard 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 63, 67, 77, 105, 132, 195, 374
Dürrenmatt, Jacques 47, 56, 58, 78, 374

E

Early, Gerald 18, 20, 374
Eco, Umberto 97, 374
Engle & Engle 85, 374
Englund Dimitrova 244, 245, 374
Escandell Vidal, María Victoria 289, 374
Ésope 268, 269
Esperluette 42, 323, 374
Even-Zohar, Itamar 246, 374

F

Farmer, Blake 131, 374
Faulkner, William 33, 37
Fender, Stephen 16, 33, 36, 37, 108, 110, 155, 309, 375
Finch, George 301
Fine, Laura 326, 327, 375
Flagg, Fannie 28, 368
Flora, Joseph 35, 375
Foley, Larry 68
Fontanier, Pierre 47, 375
Franklin, John 167

G

Gaddis Rose, Marilyn 31, 82, 173, 248, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 375
Gardes-Tamine, Joëlle 51, 54, 59, 60, 71, 75, 78, 104, 209, 375
Gaudin-Bordes & Salvan 80, 375
Genette, Gérard 13, 60, 329, 375, 376
Gentzler, Edwin 43, 44, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 104, 140, 182, 184, 186, 205, 323, 324, 325, 371, 376
Gide, André 194, 376
Gill, Alec 222, 376
Gillis, Pierre 75, 88, 376
Gravet, Catherine 75, 88, 376
Green, Hetty 191
Grisolia, Michel 323, 376
Grobman, Laurie 37, 376
Guédon, Jean-François 306, 376
Gurganus, Allan 30, 34, 38, 108, 110, 118
Gutiérrez Pérez, Regina 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 376

H

Hartley, L. P. 54

Hausser, Isabelle 13, 21, 24, 33, 34, 42, 181, 263, 318, 321, 322, 323, 329, 331, 368, 381

Haggerty, Andrew 19, 376

Harris, Brian 82

Hatim, Basil 89, 377

Hawkins & Towell 65, 377

Hebb, Judith 149, 377

Hebert, Joy 32, 39, 40, 41, 377

Hemingway, Ernest 38, 368

Henn, Carola 74, 182, 377

Hermans, Theo 85, 87, 178, 377

Hervey & Higgins 98, 377

Hoepffner, Bernard 41, 42, 172, 173, 183, 327

Holm *et al.* 250, 377

Holmes, James 182, 377, 383

Homer 112

Hostachy, Pascal 197, 378

House, Juliane 86, 378

Hubert, Marie-Claude 54, 375

Hunt, William Holman 233

I

Ingarden, R. 242

Ingo, Rune 97, 378

Isserlis, Simon 200, 225, 227, 378

J

Jakobson, Roman 95, 378

James, D. G. 183, 378

Jefferson, Thomas 263, 368

Johnson, Claudia Durst 15, 16, 22, 27, 29, 99, 125, 128, 144, 151, 153, 161, 239, 279, 378

K

Kemp, Simon 143, 378

Kersh, J. 30, 378

Kidd, Sue Monk 32, 35, 39, 40, 148, 152, 154, 166, 190, 368, 377

Kihlström, Eva 76, 79, 199, 378

King Jr, Martin Luther 17, 262

Klaudy & Karoly 253, 379

Koller, Werner 86, 379

L

La Fontaine 165, 237, 268, 269, 306

Lakoff, George 213

Lakoff & Johnson 52, 89, 270, 287, 379

Lakoff & Turner 58, 276, 379

Lamb, Charles 205

Lamb, Wally 38

Lane Butts, Thomas 22, 28

Lavery & MacArthur 222, 379

Lederer, Marianne 51, 65, 69, 84, 85, 87, 93, 96, 97, 99, 101, 102, 105, 140, 161, 174, 182, 183, 185, 186, 206, 209, 242, 243, 244, 247, 248, 270, 319, 321, 322, 379

Lee Seidel, Kathryn 155, 379

Lefevere, André 83, 173, 379
(Bassnett & Lefevere : 24, 25, 43, 44, 84, 92, 106, 160, 173, 179, 180, 325, 326, 327, 371, 376)

Leménager, Grégoire 42, 183, 379

Leppihalme, Ritva 141, 380

Lett, Walter 19

Lewis, Arthur H. 191

Lipton, Bruce 203, 380

Little Hughes, William 41

Lonchamp, J. P. 250

M

Malinowski, B. 276, 380

Marin-Garcia, Maria Paz 15, 380

Martinet, André 275, 380

Marx, Lesley 23, 327, 380

Mason, Ian 89, 377

Mauranen, Anna 184, 380

May, Jill 18, 28, 34, 147, 218, 238, 259, 380

Mazaleyrat, Jean 54, 380

McBride, James 15, 22

McDonagh Murphy 14, 15, 20, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 41, 108, 110, 118, 149, 380

McWhorter, Diane 28, 159, 380

Meacham, Jon 29, 38

Melville, Herman 275, 368

Ménard, Jean-François 142

Merwin, W. S. 105, 380

Milcent-Lawson, Sophie 77, 381

Miller, Arthur 16

Miller, George A. 47, 79, 381

Mol, Susan 52, 64, 74, 276, 277, 381
Molinié, Georges 46, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 66, 71, 380, 381
Monteith, Sharon 39, 381
Morain, J. B. 22, 28, 381
Morarasu, Nadia 141, 142, 143, 242, 381
Morier, Henri 48, 55, 56, 57, 59, 63, 65, 67, 79, 80, 89, 110, 112, 132, 267, 289, 291, 297, 308, 381
Mounin, Georges 64, 65, 97, 100, 105, 153, 275, 276, 289, 322, 325, 370, 381
Mulligan, Robert 13, 116
Munday, J. 100, 381

N

Newmark, Peter 66, 74, 75, 87, 103, 140, 246, 381, 382
Nguyễn, Thị Thiện 42, 67, 70, 81, 83, 87, 93, 96, 98, 104, 170, 382
Nida, Eugene A. 82, 86, 184, 247, 267, 382

O

Orban, Leonard 161
Ordudari, Mahmoud 88, 141, 382
Oustinoff, Michaël 24, 43, 83, 94, 174, 181, 183, 184, 186, 229, 243, 376, 382
O'Toole, Christopher 148, 154, 382

P

Paloposki, Outi 171, 382
Parks, Rosa 17, 122
Parménide 170, 382
Parton, Dolly 111
Petry, Alice Hall 15, 31, 371, 372, 374, 375, 379, 380, 383, 384, 385
Poncharal, Bruno 96, 102, 383
Popovič, Anton 87, 104, 205, 383
Pruvost, Jean 82, 383
Pym, Anthony 90, 91, 94, 106, 206, 321, 383

Q

Quindlen, Anna 33

R

Ranger, Graham 43, 383
Rapatel, Philippe 97, 118, 383
Ricalens-Pourchot, Nicole 47, 51, 53, 54, 59, 60, 383
Richards, I. A. 48, 383
Ricœur, Paul 12, 47, 48, 53, 58, 61, 87, 105, 321, 322, 327, 328, 383

Robinson, Douglas 171, 172, 244, 384
Rogers, Caroline 159, 384
Roosevelt, Eleanor 99
Roosevelt, Franklin 99
Rowe, John Carlos 18, 27, 212, 229, 384
Rowley, Hazel 19, 384
Rowling, J. K. 142, 143
Rydning, Antin 174, 384

S

Sadrin, Anny 328, 384
Sandberg, Carl 182
Sardin, Pascale 100, 101, 108, 327, 384
Schäffner, Christina 42, 44, 74, 76, 84, 85, 88, 98, 119, 130, 156, 377, 384
Schlegel, Friedrich 321, 322, 384
Schleiermacher, Friedrich 24, 81, 86, 89, 91, 93, 94, 96, 103, 106, 156, 174, 184, 245, 247, 325, 326, 328, 384
Scott, Walter 167
Scottsboro Boys 19, 169
Shakespeare, William 109, 112, 113, 186, 214
Shapiro, Norman 171, 184
Shields, Charles J. 13, 14, 16, 17, 19, 21, 26, 27, 31, 36, 384
Shojaei, Amir 156, 247, 384
Simon-Vandenbergen, Anne Marie 70, 384
Sims, Beth 129, 384
Snell-Hornby, Mary 95, 385
Spitzer, L. 180, 385
Sterbenz, Christina 160, 385
Stern, Josef 62, 66, 385
Stockett, Kathryn 35, 39, 145, 369
Stoïanov, Isabelle 13, 318, 321, 368
Stribling, Thomas Sigismund 36, 385
Sullivan, Jane 20, 385

T

Tabakowska, E. 289, 385
Tavernier-Courbin, Jacqueline 35, 109, 110, 152, 385
Thatcher, Margret 203
Thau-Baret, Françoise 61, 132, 147, 385
Thomson, Gaby 187, 385
Till, Emmett 19, 169, 373, 387
Tournier, Jean 97, 101, 385
Tournier, M. 369

Trigiani, Adriana 31, 34
Turow, Scott 20
Twain, Mark 13, 38, 40, 41, 42, 305, 369, 370, 373, 379

U

Urbatsch, Lowell 250, 386

V

Van Den Broeck, Raymond 46, 61, 64, 66, 67, 71, 75, 76, 77, 246, 386
Vasseur, Aurélie 14, 386
Venuti, Lawrence 24, 25, 81, 86, 101, 161, 171, 172, 174, 179, 180, 183, 185, 245, 298, 322, 330, 371, 379, 386
Voisin, Marcel 75, 386
Voltaire 196

W

Walker, Anders 154, 386
Wang, Christina 274, 387
Wecksteen, Corinne 41, 42, 173, 242, 387
Wheelwright, Philip 50, 51, 67, 387
Whitaker, Hugh Stephen 19, 387
Whitman, Walt 110
Widmer, Ted 111, 387
Wikberg, Kay 47, 48, 51, 58, 66, 67, 70, 80, 135, 170, 387
Williams, Raymond 98, 387
Williams, Tennessee 131, 369
Williamson, David 31, 387
Winfrey, Oprah 14, 33, 34
Winner, Septimus 111

Y

Young, Andrew 22

Z

Zhonggang, Sang 95, 100, 187, 242, 387